

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
Наукове товариство студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв**

КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО: СУЧАСНИЙ НАУКОВИЙ ВИМІР

*Матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції
молодих вчених, аспірантів та магістрантів*

06 листопада 2025 року

Київ – 2025

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІХ Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во осв. і науки України, М-во культ. України, Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 06 листопада 2025 р.). Київ : НАКККиМ, 2025. 445 с.

Збірник матеріалів присвячено актуальним питанням стану культурно-мистецького простору в умовах сьогодення, теоретичним питанням сучасного мистецтвознавства, мистецьким практикам у процесах експертизи, збереження та популяризації культурних надбань України, актуальним проблемам теоретичної та практичної культурології, соціальним комунікаціям в умовах глобальних трансформацій сучасності. Проаналізовано сучасні тенденції та інновації функціонування культурних і креативних індустрій. Висвітлено вітчизняний і зарубіжний досвід у розвитку інформаційних комунікацій і технологій, дизайну та реклами.

Рекомендовано науковим співробітникам, працівникам бібліотек, викладачам і здобувачам закладів вищої освіти, а також широкому колу читачів.

Редакційна колегія

Марченко В. В., ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професор, доктор філософії, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України

Степаненко Л. М., перший проректор з науково-педагогічної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор педагогічних наук, доцент

Денисюк Ж. З., проректор з наукової та виховної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор культурології, доцент

Бугайова О. І., начальник відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат філологічних наук

*Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол від 17.11.2025 № 5)*

**Позиція авторів може не збігатися з позицією редакційної колегії збірника.
Автори несуть повну відповідальність за викладений матеріал.**

З М І С Т

КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА МУЗЕЄЗНАВСТВО

<i>Денисюк Ж. З.</i>	Засади формування стратегій розвитку культури та національної стійкості в умовах війни 14
<i>Садовенко С. М.</i>	Український традиційний костюм як складова матеріальної та духовної культури народу: роль і функції 16
<i>Самая Т. В.</i>	Ернест Ансерме і феномен джазу в європейській музиці XX століття 19
<i>Бойко С. С.</i>	Особливості організації музейної практики для студентів спеціальності «Культурологія» 21
<i>Гавеля О. Р.</i>	Дудлінг як ефективний спосіб розвитку креативності здобувачів вищої освіти 23
<i>Дорошенко Т. С.</i>	Переживання, тілесність, пам'ять: «естетика травми» в культурологічному вимірі 25
<i>Зайцев О. Д.</i>	Сучасний образ театрального Ужгорода: соціокультурний аналіз 26
<i>Казначеева Л. М., Савчанчик А. С.</i>	Українське мистецтво у світових музеях як інструмент культурної дипломатії 28
<i>Матузко О. А.</i>	Концепція доступності в контексті розвитку інклюзивних театральних практик 29
<i>Рева Т. С.</i>	Рефлексії «Епістеме» в художній літературі (на прикладі твору «Гаргантюа та Пантагрюель» Ф. Рабле) [The Reflections of «Episteme» in Fiction (On the Example of François Rabelais's «Gargantua And Panthagruel»)] 31
<i>Савчин Л. М.</i>	Традиції українського народу як провідна компонента культурної пам'яті 32
<i>Столярчук Н. М., Засадко А. В.</i>	Особистісна ідентичність: міждисциплінарний погляд на виклики сучасності 34
<i>Тюска В. Б., Павленко К. О.</i>	Збереження історико-культурної спадщини України під час повномасштабної війни 37
<i>Щур Н. О.</i>	Культурна спадщина та сучасна державна політика: виклики і рішення 38
<i>Анапріюк Л. А.</i>	Архів Лариси Остапенко: проблема дослідження 40
<i>Біла В. І.</i>	Неосюрреалізм в аудіовізуальній культурі кінця XX століття: феномен Девіда Лінча 42
<i>Висоцький О. А.</i>	Точки перетину національної ідентичності та культурних практик (на прикладі України) [The Cross Points of National Identity and Cultural Practices (on Example of Ukraine)] 44
<i>Гаврилович С. М.</i>	Функції та стратегії в сучасних виставкових практиках: варшавський кейс українського досвіду 45
<i>Галюк С. В.</i>	Культура квізів у сучасній індустрії дозвілля 47
<i>Драч В. В.</i>	Українські хореографічні артпроекти як форма міжнародного культурного діалогу 49
<i>Забродська М. А.</i>	Національно-культурна ідентичність українців у музейно-виставкових репрезентаціях 50

Ідрічан К. О.	Фрагментація образу як метафора колективної травми в японській анімації кінця 1980 – початку 1990-х років 51
Іллюша В. Г.	Імерсивність та інтерактивність: взаємозв'язок і межі понять 53
Озорович В. В.	Постать Броніслава Кобилянського в гуцульській діалектології 55
Прадєдович Д. В.	Філософія авангарду у вимірах сучасної української реклами 57
Сендецький А. В.	Сучасні театральні практики в міжнародній культурній комунікації: українсько-польський досвід взаємодії [Contemporary Theatrical Practices in International Cultural Communication: The Ukrainian–Polish Experience of Interaction] 59
Стаценко М. О.	Візуально-перформативні практики в культурі масових видовищ 60
Шмандровський А. С.	Цифрові культурні практики громадянського суспільства в репрезентації та трансляції національної ідентичності 62
Герасименко О. К.	Роль креативних індустрій у повоєнній відбудові культури України 63
Гвоздик О. О.	Інституційні виміри взаємодії комунікативної та культурної пам'яті в сучасних українських практиках 64
Голян М. І.	Сучасна екологічна культура Південної Кореї та її реалізація в архітектурі 66
Іваненко Ф. В.	Міжнародна підтримка культурної спадщини України під час повномасштабного вторгнення (2022-2025) 68
Кожура В. І.	Вплив глобалізації на культуру: ризики та перспективи 69
Куликова В. О.	Пошкодження колекцій Херсонського обласного художнього музею імені О. О. Шовкуненка внаслідок російської окупації 71
Магей І. В.	Оптимізація експозиційного простору: інноваційні технології та дизайнерські рішення 73
Стороняська М.-М. В.	Морально-екзистенційний вимір духовності у вокальному образі Анни (за оперою Ю. Мейтуса «Украдене щастя») 76
Філатова Е. В.	Соціальні мережі для музейного контенту: український та міжнародний досвід комунікації з аудиторією 77
Цигульова К. В.	Репрезентація феміністичної проблематики у творчості Оксани Забужко та Габрієлі Запольської: українсько-польський культурний контекст 78

ОРГАНІЗАЦІЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Степаненко Л. М.	Віртуальні музеї як інструмент подолання стресу та тривоги в цифрову епоху 80
Воробйова Н. П.	Креативна економіка в європейській практиці 81
Головач Н. М.	Використання міжнародного досвіду збереження культурної спадщини в Україні 83
Бас О. І.	Роль внутрішньої комунікації у формуванні корпоративної культури 85
Коваленко Є. Я.	Феномен візіонерства в культурі менеджменту ділових організацій 86
Роготченко С. В.	Соціально-культурний аспект монументу «Незламність» 88
Родінова Н. Л., Собуцький О. Б.	Міжкультурна комунікація та євроінтеграційні практики українських театрів у період викликів 89

Ткаченко Н. В.	Роль корпоративних ініціатив у розвитку соціокультурного простору громади	91
Філіна Т. В.	Місце закладів культури у формуванні національної ідентичності українців	92
Хитрикова А. М.	Стартапи в галузі культури і мистецтв в Україні: ризики і перспективи	94
Шевченко Л. В.	Вплив культурної дипломатії на соціокультурну діяльність	97
Шевченко Н. О.	Маршрути культурного туризму як дієвий засіб популяризації національної спадщини	98
Бойчук О. М.	Фестивалі циркового мистецтва як інструмент культурної дипломатії та міжкультурної взаємодії	100
Бондар М. О.	Ключові аспекти кроскультурного менеджменту в глобалізованому бізнес-середовищі	101
Бондаренко Я. І.	Сутність і значення інновацій у розвитку компанії цифрової економіки	103
Брильов К. К.	Анімаційний продакшн як інструмент формування національної стійкості	105
Василишина К. М.	Інноваційні підходи до управління соціокультурними проєктами у сфері збереження нематеріальної культурної спадщини	106
Данілова З. С.	Організація збереження і популяризації гастрономічної спадщини як культури національних меншин та корінних народів	108
Задорожна Я. Г.	Напрями україно-швейцарського міжкультурного співробітництва	110
Єфименко І. Г.	Соціальні мережі та онлайн-платформи в популяризації національної культури	112
Коваль І. Г.	Теоретико-методологічні засади менеджменту соціокультурних програм для дітей	114
Койчуренко О. Д.	Трансформація діяльності закладів культури в умовах гібридних викликів та війни: практичний кейс національної філармонії України	116
Косович Т. Й.	Інклюзивний театр як інструмент соціальної інтеграції та адаптивного менеджменту в умовах кризи	117
Кузьменко О. Є.	Антикризове управління нематеріальною культурною спадщиною України в умовах війни	120
Литвин А. О.	Цифрова трансформація як чинник інноваційності соціального підприємництва	122
Литвин О. О.	Вплив цифровізації на організаційну культуру культурно-освітніх організацій	123
Матвейчук М. М.	Роль проведення культурно-мистецьких заходів в Україні в умовах російсько-української війни	125
Педорук І. Д.	Вінницький театр ім. М. Садовського в умовах війни: простір підтримки, інтеграції та культурної дипломатії	127
Романченко І. А.	Трансформаційні процеси в організації соціокультурної діяльності	128
Смєрдов І. А.	Цифровізація та правове забезпечення культурної дипломатії в сучасній Україні	130
Ткач С. А.	Еволюція соціокультурної діяльності у XX столітті	131

<i>Ткачук О. М.</i>	Специфіка управління персоналом у креативних індустріях (на прикладі сфери кіно)	133
<i>Третяк Д. М.</i>	Роль інноваційних культурних послуг у трансформації маркетингових стратегій закладів культури	134
<i>Філіповіч Є. А.</i>	Формування культурно-дозвіллевих потреб молоді в сучасному соціокультурному просторі	136
<i>Чибуровська Г. А.</i>	Культурна дипломатія: актуальність вивчення основ, її функції та завдання	138
<i>Шаповалов Р. М.</i>	Культурний консалтинг як інноваційна модель управління в креативних індустріях	140

БІБЛІОТЕЧНА, ІНФОРМАЦІЙНА ТА АРХІВНА СПРАВА

<i>Добровольська В. В., Пугач Л. Ю.</i>	Трансформаційні процеси в діяльності публічних бібліотек Львівщини в умовах суспільних змін	142
<i>Загуменна В. В.</i>	«Інформаційно-бібліографічна евристика» як комплексна навчальна дисципліна в підготовці фахівців спеціальності «Бібліотечна, інформаційна та архівна справа»	143
<i>Кудлай В. О., Мариневич О. П.</i>	Прогнозування читацького попиту в публічних бібліотеках: порівняння методів екстраполяції, регресії та експертних оцінок	145
<i>Бугайова О. І.</i>	Блоги у сфері діловодства як інструмент професійної комунікації	147
<i>Хіміч Я. О.</i>	Бібліотека – центр культурних ініціатив і медіаосвіти: подієві практики, медіаграмотність, фактчекінг	149
<i>Єндик Д. Ю., Химиця Н. О.</i>	Бібліотечні організації Львова як середовище підтримки громадянської активності та культурного діалогу	151
<i>Берестов О. О.</i>	Інформатизація та цифровізація: розмежування понять у контексті інноваційного розвитку публічних бібліотек [Informatization and Digitalization: Differentiating the Concepts in the Context of Innovative Development of Public Libraries]	153
<i>Гайдай Ю. О.</i>	Поняття «креативний простір»: сутність і типологія	155
<i>Кершис А. А.</i>	Упровадження результатів наукових досліджень як невід’ємна складова стратегій розвитку архівної справи в Україні (особливості нормативного регулювання)	157
<i>Кузьменко Д. О.</i>	Роль бібліотеки як соціокультурного простору в епоху цифрових трансформацій	158
<i>Курасов В. Г.</i>	Хмарні технології та автоматизація документообігу в сучасних кадрових агенціях	160
<i>Курасова С. І.</i>	Нормативно-правові засади охорони нематеріальної культурної спадщини України	161
<i>Матіос В. О.</i>	Цифрові технології в збереженні культурної спадщини	162
<i>Паламаренко В. Ю.</i>	Інноваційні технології інформаційно-документаційного забезпечення соціокультурної діяльності (на прикладі центрів культурно-дозвіллевих послуг)	164
<i>Щербак Ю. О.</i>	До питання про інформаційну присутність у закладі культури	165
<i>Брага Т. Ю.</i>	Роль соціальних мереж у просуванні бібліотечних послуг	167

<i>Гладіліна О. В.</i>	Грантова підтримка як інструмент розвитку культури та креативних індустрій в Україні 169
<i>Литвиненко В. А., Пуглій А. В.</i>	Визначення та критерії архівних документів 170
<i>Лисенко К. О.</i>	Роль бібліотек у формуванні інформаційної культури та медіаграмотності користувачів 172
<i>Лутанюк М. О.</i>	Youtube-блоги соціального спрямування: українсько-австралійський досвід 173
<i>Мороз В. В.</i>	Ретроконверсія як інструмент цифрової трансформації документообігу Пенсійного фонду України 175
<i>Мороз І. В.</i>	Документаційне забезпечення управління як інструмент розвитку підприємницької діяльності 176
<i>Пацій Н. В.</i>	Бібліотека як соціально-комунікативний простір діяльності бібліотечно-інформаційного працівника 177
<i>Петрішко С. О.</i>	Висвітлення теми внутрішньої та зовнішньої політики в телевізійних новинах України: порівняльний аналіз до та після 2022 року 179
<i>Плиска А. В.</i>	Правові аспекти захисту електронних документів у бібліотечно-інформаційній сфері України 180
<i>Попкович Г. С.</i>	Критерії віднесення документів до архівних 182
<i>Старовіт В. В.</i>	Організація роботи архівної системи України: деякі аспекти питання 183
<i>Тимошенко А. С.</i>	Упровадження цифрових технологій у діяльність бібліотек для оптимізації обслуговування користувачів 185
<i>Чорнобук Д. О.</i>	Трансформація функцій бібліотек закладів вищої освіти 186

ПЕРФОРМАТИВНІ МИСТЕЦТВА (СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ)

<i>Погребняк Г. П., Кратко Ю. В.</i>	Державна підтримка кіновиробництва на прикладі румунської режисерської моделі [State support for screen production based on the example of the Romanian directorial model] 189
<i>Матушенко В. Б.</i>	Роль театралізованих видовищ у сучасних умовах України 190
<i>Шлемко О. Д.</i>	Емоційний інтелект у мистецтві актора 193
<i>Плахотник О. О.</i>	«Гамлет» у добу інклюзивності: сучасні інтерпретації як дзеркало соціокультурних процесів 195
<i>Василенко І. В.</i>	Мистецтво артиста-ведучого в контексті сучасного психологічного впливу воєнного стану 197
<i>Гісь Д. І.</i>	Функція декорацій у створенні ідейного змісту постановки 199
<i>Гонца І. Я.</i>	Комунікаційні ефекти театральної гейміфікації 200
<i>Кісельнікова В. А.</i>	Форми та особливості організації театралізованої діяльності в дошкільному закладі 202
<i>Коваленко А. В.</i>	Театральний репертуар: сучасні наукові підходи та тенденції розвитку 203
<i>Кондратова Д. Д.</i>	Вітчизняний театр у викликах сьогодення як мистецька платформа відродження національно-культурної ідентичності 204

<i>Куніна С. В.</i>	Межа між собою і героєм: психологічний аспект акторського творчого процесу	205
<i>Мисишин А. А.</i>	Культура та мистецтво як основа національної безпеки в контексті діяльності студентського театру «Борисфен»	207
<i>Міронов О. С.</i>	Ада Роговцева як символ культурної еволюції українського актора	208
<i>Орел В. О.</i>	Сучасні тенденції розвитку камерних театрів	211
<i>Осадчий В. А.</i>	Інтерпретація драматургії В. Шекспіра на українській радянській сцені	212
<i>Пасічник Н. І.</i>	Типи камерних сцен	214
<i>Перекомтій К. О.</i>	Свобода театральної творчості	216
<i>Перова Р. В.</i>	Акторська система театрів Японії	218
<i>Роговець С. О.</i>	Імпровізація як гра в акторській майстерності	219
<i>Руденький В. Є.</i>	Театральні постановки в сьогоденних реаліях як вияв національного духу в мистецькому вимірі	220
<i>Стельмах А. М.</i>	Формування сценічної суб'єктності та механізми саморегуляції в умовах моно жанру	221
<i>Стульнікова К. І.</i>	До питання про загальнодоступність театального мистецтва	223
<i>Субота Є. О.</i>	Сценічне мистецтво та кіно: взаємодія акторських технік і сценічних форм	224
<i>Токарева Д. В.</i>	VUCA-метод в управлінні театральними заходами	225
<i>Усиченко М. В.</i>	Режисура естрадної ілюзії в сценічному мистецтві	227
<i>Ханко К. В.</i>	Моновистава як поліфункціональний феномен українського театру: від ритуального оповідання до інтерактивного перформансу	227
<i>Прилепа А. М.</i>	Мерилін Монро та Лі Страсберг	229
<i>Федько К. Ф.</i>	Проблема сприймання художнього часу в хореографії в контексті рецептивної естетики	231

АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА МЕДІАВИРОБНИЦТВО

<i>Малюк Є. О.</i>	Інструменти для створення машиніми в навчальному процесі спеціальності «Аудіовізуальне мистецтво та медіавиробництво»	233
<i>Бондарець Н. Л.</i>	Сучасні технології створення саунддизайну в кіновиробництві	234
<i>Дерепаска Б. В.</i>	Звук як драматургічний інструмент у сучасному українському кіно	237
<i>Маринін А. Є.</i>	Штучний інтелект проти музичної автентичності: голосові дипфейки та імітація стилю	238
<i>Бриль М. В.</i>	Особливості кіномови у фільмах Гая Річі	239
<i>Друзь О. А.</i>	Візуальні та аудіовізуальні матеріали пресслужби КМДА за 2025 рік	241
<i>Залізна К. Д.</i>	Образ лихих 90-х в українських художніх фільмах	243
<i>Карпук Ю. В.</i>	Making of як освітній інструмент для вивчення кіновиробництва	245
<i>Ляшенко В. М.</i>	Еволюція образу волонтера в українському художньому кіно: від початку російсько-української війни (2014) до сучасних інтерпретацій (2025)	246

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Афоніна О. С.</i>	Рефлексії в мистецькій освіті: нові підходи до викладання дисциплін музично-історичного циклу 248
<i>Зосім О. Л.</i>	Давньоримська музика в сучасних реконструкціях 249
<i>Бобул І. В.</i>	Кросовер як форма популяризації класичної музики XXI століття [Crossover as a Form of Popularising Classical Music in the 21st Century] 252
<i>Булах Т. Б.</i>	Пісенна творчість Валерія Коропа в контексті української worship-культури 253
<i>Дерев'янка В. В.</i>	Комплексний підхід до формування гармонійного слуху в процесі навчання сольфеджіо естрадних співаків 254
<i>Заря С. В.</i>	Національні особливості сучасного українського естрадного вокалу 256
<i>Кдирова І. О., Мирошниченко О. М.</i>	Музичне мистецтво естради в умовах воєнного стану: педагогічний аспект 257
<i>Магаліс О. В.</i>	Музичний вимір і календарна система: структурно-семантичні паралелі 259
<i>Падалко В. О.</i>	Поезія Розстріляного відродження в сучасному естрадному мистецтві 260
<i>Сапожнік О. В.</i>	Запитаність сучасного музичного мистецтва в соціокультурному просторі 262
<i>Серова О. Ю.</i>	Бог, гріх і звук у художньому світі композиції God is a Weapon (Falling in Reverse feat. Marilyn Manson) 263
<i>Степанов В. А.</i>	Проблема виконавської майстерності в контексті розвитку інструментального мистецтва 266
<i>Шершова Т. В.</i>	Вокальне мистецтво як інструмент культурної дипломатії 268
<i>Носенко О. В.</i>	Концерт як імєрсивна практика 269
<i>Білобловський В. І.</i>	Музичний продакшн як система 271
<i>Буйновська Д. С.</i>	Візуалізація перекладу концерту Б. Марчелло – Й. С. Баха № 10 c-moll для бандури: натуралістична звукозображальність 272
<i>Бурлаченко Б. А.</i>	Діяльність Lviv Guitar Orchestra в контексті розвитку ансамблевого гітарного мистецтва сьогодення 273
<i>Гвоздь Ю. М.</i>	«Фантазія на теми гуцульських народних мелодій для сопілки з ансамблем» В. Попадюка як яскравий синтез карпатського колориту та сучасної концертної стилізації 275
<i>Ітао Дун</i>	Особливості розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва Китаю 277
<i>Ковальчук С. Ю.</i>	Метод мікшування Майкла Брауєра Brauerizing© 278
<i>Коновалов М. В.</i>	Особливості музичної драматургії альбому «The Lamb Lies Down on Broadway» гурту «Genesis» 279
<i>Кочержук Д. В.</i>	Інтеграція фондових архівів та створення віртуального музею як стратегія збереження та актуалізації української фонографічної спадщини 281
<i>Кулініч О. В.</i>	Вплив глобалізаційних процесів на музичне мистецтво та культурну ідентичність арабського світу 283

<i>Ладний А. С.</i>	Синергія народної та академічної вокальної традиції в українському народному хоровому виконавстві	284
<i>Павлов М. Е.</i>	Музичний продакшн України в час війни: культура опору та нові моделі творчості	287
<i>Пірус В. В.</i>	Багатогранна діяльність піаніста-концертмейстера в контексті мистецької освіти	288
<i>Попович М. О.</i>	Мистецтво співу барокової каденції: традиції італійських майстрів та сучасна виконавська практика	290
<i>Семенуха Р. П.</i>	Електронна музика як феномен сучасного арт простору	291
<i>Сірік Д. Р.</i>	Музика балетних вистав для дітей на театральних сценах Києва кінця 1950-х – середини 1960-х років	293
<i>Сошальський О. Ю.</i>	Оркестрові рішення як художні принципи формування звукового простору фільму	295
<i>Стовп'юк А.</i>	Цимбали як феномен музичної культури Бойківщини	296
<i>Татарнєв Н. В.</i>	Особливості роботи звукорежисера в камерному академічному театрі «Колесо»: між технікою і художнім баченням	298
<i>Фик Ю. В.</i>	«Концерт-рапсодія» для труби та камерного оркестру в системі творчих пріоритетів Євгена Станковича	300
<i>Абрамова А. С.</i>	Образ жінки у веристській опері	302
<i>Альбіцький Г. М.</i>	Поєднання європейських та українських вокальних традицій у різножанровій концертній програмі магістранта-вокаліста	305
<i>Бойко Б. М.</i>	Інтерпретаційні версії дуету «Pur Ti Miro, Pur Ti Godo» з опери К. Монтеверді «Коронація Поппеї»	306
<i>Бондаренко Є. А.</i>	Виконавська концепція Валерія Соколова «Іспанського танцю» Мирослава Скорика	308
<i>Борщовський Д. С.</i>	Взаємодія музики та тіла актора в постдраматичному театрі	309
<i>Коваль І. О.</i>	Інтерв'ю з Мирославом Скориком (до питання метафори в медійному дискурсі)	310
<i>Кирилішина В. А.</i>	Роль сценічної дії в мистецтві актора	312
<i>Кореневич К. В.</i>	Особливості роботи звукорежисера під час зведення закадрової озвучки англomовних фільмів (на прикладі фільму «Велетень: Історія Джорджа Формана»)	313
<i>Кошарний М. В.</i>	Використання технік штучного інтелекту в студійній практиці	314
<i>Максименко М. М.</i>	Функціонально-технологічна трансформація концертної звукорежисури (кінець XIX – XXI ст.): історико-культурний огляд	316
<i>Нефедова К. В.</i>	Виконавські інтерпретації арії Русалки «Měsíčku na nebi hlubokém» з опери «Русалка» Антоніна Дворжака	317
<i>Новоселецька Я. Е.</i>	Музикознавчий розбір пісні «У долі своя весна» в контексті творчого проєкту «Пісня – голос моєї душі»	319
<i>Орлюк В. С.</i>	Цілюща сила жіночого голосу	321
<i>Парубоча Л. Й.</i>	«Rêverie» Клода Дебюссі як зразок імпресіоністичної мініатюри	322
<i>Пікож І. М.</i>	Режисерські стратегії формування акторської майстерності в аматорському театрі	323
<i>Прінь К. С.</i>	Композиція Чарлі Паркера «Confirmation» як приклад саксофонного соло в стилі бібоп	324

Розколюдько В. О.	Особливості вокальних прийомів у джазовому стандарті «At last» 325
Рязанцева Є. Ю.	Вокаліст мюзиклу як універсальний артист 327
Сагач А. О.	Роль педагога у формуванні вокальної культури майбутнього викладача мистецького закладу вищої освіти 328
Санніков М. І.	Вплив аналогових синтезаторів у творчості Майкла Діна 330
Сімонов Д. В.	Вушний моніторинг у концертній діяльності: адаптаційні аспекти сприйняття та виконавської взаємодії 331
Тишук Ю. М.	Пломениста палітра української пісні Олександра Білаша та Дмитра Павличка «Два кольори» 334
Томашевський К. С.	Продакшн ритм-секції в нео соулі: технології та творчі підходи на прикладі альбому Origin виконавця Jordan Rakei 336
Фролов Р. І.	Особливості роботи саунддизайнера радіомовлення: на прикладі Радіо Промінь 338
Цзен Фаньгуй	Педагогічні умови формування вокальної культури підлітків у закладах позашкільної освіти 340
Цимбалюк В. В.	Динамічна обробка звуку: компресія 343
Шляхтич О. С.	Балет на зламі епох: інновації та трансформації на початку ХХ століття 345

ДИЗАЙН, ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ТА РЕСТАВРАЦІЯ

Акімов Д. І.	Алгоритми технологій для використання соціальної інженерії в маркетингу образотворчого мистецтва [The Algorithms Of technologies for Using Social Engineering in Fine Art Marketing] 347
Бардік М. А.	Живопис куполів храмів Києво-Печерської лаври 349
Бобренко Р. В.	Шрифтовий образ як метод формування майбутнього графічного дизайнера 351
Борисенко М. О., Васильєва О. О.	Вібраційні пошкодження об'єктів культурної спадщини в контексті превентивної консервації 354
Вакуленко Ю. Є.	Культурно-освітня діяльність як пріоритетний напрям діяльності музеїв на прикладі Національного музею «Київська картинна галерея» [Cultural and Educational Activities as a Priority Direction in the Activities of Museums on the Example of the National Museum «Kyiv Picture Gallery»] 355
Долеско С. В.	Колекція авангардного мистецтва Якова Перемєна та єврейські художники Одеси 357
Карпенко О. В.	«Кольорописці» українського авангарду першої третини ХХ століття: Казимир Малевич 358
Креховецький І. В.	Біонічний дизайн у контексті створення інноваційних матеріалів для сталого розвитку та формування гармонійного середовища 360
Матоліч І. Я.	Вплив війни на культурні інституції та мистецькі практики Івано-Франківська 362
Несен І. І.	Розвиток оздоблювальних систем у мейсенських сервізах першої половини ХVІІІ століття 364
Петрушевський А. О., Андаралова В. В.	Особливості та специфіка адаптивного вебдизайну маркетплейсів 366

Ван Ханьпін	Символіка казкових образів у китайській та українській книжковій ілюстрації для дітей	368
Зернецький Ф. А.	Стилістичне розмаїття акварелі у творчості українських художників ХХ – початку ХХІ століття	369
Фелькер І. М.	Художні особливості синтезу форми і символу в орнаменті українського модерну	370
Ху Сянь	Маска Пекінської опери в контексті китайської традиційної культури	372
Борисенко А. Р.	Міжнародні стажування як невід’ємна складова підготовки фахівців зі збереження культурної спадщини	373
Бутовська О. В.	Флористичні символи в муралах Києва	375
Галаган Н. А.	Трансформація традиційного мистецтва в сучасний ігровий дизайн: UNO в стилі Марії Примаченко	378
Доценко В. Є.	Метафорика деревориту: дотик до часу у творчості Георгія Якутовича	379
Зайка Г. О.	Сучасні художні підходи до зображення Києва на початку ХХІ століття	380
Єнчев М. М.	Трансформація типографіки в контексті зародження цифрових технологій	382
Єнчева Н. Р.	Вебсайт модного бренду в контексті сучасного візуального дизайну	384
Кершис О. А.	Грантова підтримка мистецьких практик України в умовах російсько-української війни	386
Ковалевський О. А.	Трансформація образно-тематичного ряду української станкової графіки у перше десятиліття незалежності	387
Кравець А. В.	Український традиційний одяг у системі формування глобальної толерантності	389
Кремінський О. Д.	Мистецтво не поза політикою: культурні образи в сатиричній графіці України періоду російсько-української війни (з 2014 року)	390
Літічевська І. Б.	Самобутність художньо-образної структури київських пейзажистів	394
Фесенко В. В.	Світ мистецтва як наукова категорія та соціокультурне явище	395
Білан М. П.	Проектування інтер’єру оригінального кавового бутика на основі стильового синтезу	397
Бондарчук О. М.	Синтез традиційного та цифрового скульптингу в розробці персонажів для AAA-відеоігор	398
Василиненко Е. О.	Цифровізація музейних фондів: сучасні підходи та практики Лувру	400
Глазунова А. О.	Естетика цифрової культури в UX/UI-дизайні музичних сервісів як чинник формування емоційного користувацького досвіду	402
Дубініна О. Д.	Дизайн-проект ресторану на основі філософії вабі-сабі та джапанді: симбіоз японської та скандинавської естетики	405
Єрмуканова А. А.	Сценографічний постнонконформізм як метафорична мова для вираження ідей безпредметності у творчості сучасних театральних художників	406
Клепець Т. В.	Аналіз дизайну авторського художнього альбому «Мій Київ» на основі історичного матеріалу	407
Козій Д. С.	Концептуальне відтворення воєнної тематики в дизайні авторських арт буків	409

Костерін А. В.	Методологія оцінки об'єктів палеонтології як культурних цінностей: правове регулювання в ЄС та адаптація в Україні 411
Коханець Ю. М.	Доповнена реальність у концепті етнодизайну сучасного ресторанного інтер'єру 412
Кравчук О. В.	Сучасні проблеми, виклики та напрацювання у світовій системі дизайну навігації аеропортів 414
Масюк Т. О.	Інноваційний дизайн української абетки крізь призму історичних пам'яток та вітчизняної архітектури 415
Мурдза А. Ю.	Віртуальний тур як елемент ефективної музейної комунікації в умовах війни 417
Негоденко Г. С.	Дизайн артальбому «Фрески Софії Київської»: мистецтво в деталях 419
Охріменко М. С.	Рекомендації щодо захисту культурних цінностей в умовах війни 422
Петренко О. А.	Дизайн як інструмент психологічної підтримки: принципи створення соціальних білбордів для воїнів ЗСУ 423
Руденко В. В.	Сучасне цифрове мистецтво в маркетинговому середовищі 424
Семижон М. І.	Дизайн інтер'єру двоповерхового енергоефективного екобудинку з інтегрованою системою «розумний дім» 426
Шанор П. В.	Концепт-арт: особливості художніх практик під час створення відеоігор 427

ІСТОРІЯ ТА АРХЕОЛОГІЯ

Гавеля О. М.	Механізми впливу історико-культурного, етнонаціонального та етноконфесійного чинників на формування суспільного буття сучасної України 429
Святненко А. В., Федорчук Д. В.	Історико-культурна еволюція території Мистецького арсеналу: від оборонної споруди до культурного комплексу 431
Мельник І. В.	Формування громадянської та національної ідентичності ХХ – початку ХХІ ст.: суспільно-політичні та ціннісні наративи.....433
Білоус М. В.	Феномен козацького мистецтва в українській історії ранньомодерної доби 434
Долина Д. Є.	Революція гідності як боротьба за європейський вектор розвитку України 436
Лемберг Є. М.	Куфічні монети як джерело реконструкції торговельного шляху між Кримом, Сіверським Дінцем та Лівобережжям Дніпра у VIII ст. 438
Тищук С. В.	Історико-меморіальний заповідник «Биківнянські могили» як символ пам'яті жертв політичних репресій 440
Шереметьєва К. І.	Відтиски минулого: колекція печаток Великого князівства Литовського в Музеї Шереметьєвих 442

КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА МУЗЕЄЗНАВСТВО

*Денисюк Жанна Захарівна,
доктор культурології, доцент,
проректор з наукової та виховної роботи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ СТРАТЕГІЙ РОЗВИТКУ
КУЛЬТУРИ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ СТІЙКОСТІ В УМОВАХ ВІЙНИ**

В умовах розв'язаної триваючої війни проти України та воєнного стану суспільства загалом культура та мистецтво фактично стали чи не головними чинниками стійкості суспільства, підтримуючи мораль, допомагаючи документувати події, відновлювати соціальні зв'язки та сприяючи підтримці міжнародній солідарності з Україною. Сучасні стратегії формування та розвитку культури мають враховувати й своєрідну подвійність ролі культури в умовах кривого періоду – не лише як об'єкта збереження і як активного ресурсу стійкості [4].

Міжнародні організації і дослідницькі інститути мають розроблені рекомендації щодо захисту культури в умовах збройного конфлікту (як-от UNESCO «Safeguarding culture in times of crisis» [7]), а також практичні інструменти для запобігання мародерству й незаконному обігу культурних цінностей (ICOM Emergency Red List [1]). Рада Європи, Європарламент та Єврокомісія акцентують увагу на тому, що дії проти культурної спадщини можуть бути частиною інформаційної й ідеологічної війни, а, отже, захист культури має стати компонентом національної безпеки та повоєнного відновлення [7].

Загалом стратегія розвитку культури та національної стійкості має відштовхуватися від загального первинного пріоритету – це забезпечення фізичної безпеки людей. Охорона культурних об'єктів повинна інтегруватися в гуманітарні плани (евакуація, укриття, консерваційні заходи тощо), а не конкурувати за ресурси з порятунком людей. Відповідно міжнародні практики підкреслюють важливість координації між гуманітарними і культурними службами [7]. Доречним у цьому зв'язку є розробка національних та регіональних оперативних планів захисту культурних об'єктів: евакуації найцінніших артефактів, мобільні консерваційні бригади тощо.

Швидке, стандартизоване документування пошкоджень, обліку музейних фондів і переміщень культурних цінностей є першим кроком до подальшого відновлення культурної спадщини. Для цього доцільним є впровадження цифрових реєстрів, використання «червоних списків» та інших інструментів, співпрацюючи з міжнародними профільними інституціями [1].

Стратегія має також включати фінансові, організаційні та психологічні механізми підтримки працівників сфери культури та незалежних митців (гранти, евакуація колекцій і працівників, програми дистанційної роботи та творчої мобільності тощо), оскільки культура – це не тільки пам'ятки, але й живі практики, які мають забезпечувати збереження професійного ядра мистецького й культуротворення [3].

Ефективні стратегії поєднують національні рамки з повноваженнями та ресурсами на місцях, таким чином об'єднані територіальні громади мають бути також залучені до рішень щодо пріоритетів збереження та відновлення культурного середовища та культурної спадщини. Рада Європи зокрема наголошує на важливості включення населення в регіонах країни у політику щодо захисту культурної спадщини [4].

Залучення міжнародних партнерів до означених проблем є не лише питанням фінансів, але й політичної підтримки, адвокації, проведення відповідної експертизи тощо (консервація, правова допомога, попередження контрабанди). Наразі можна сказати, що UNESCO та ЄС активно координують свої дії щодо України [2]. Окрім цього, стратегія має містити правові

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

інструменти для збору доказів, оперативної передачі матеріалів правоохоронним органам і міжнародним інституціям щодо руйнувань культурної спадщини та проведення належних юридичних процедур і відшкодування збитків [5].

Культурні програми повинні орієнтуватися також на підтримку психосоціальної стабільності: насамперед мова йде про проєкти пам'яті, культурні простори для діалогу, мистецькі ініціативи для ветеранів і внутрішньо переміщених осіб, що сприятиме соціальній згуртованості й подоланню травми.

Оцифрування колекцій, хмарні архіви, відкриті каталоги й політик доступності підвищують стійкість культурних ресурсів, що водночас зменшує ризик втрати знань і полегшує міжнародну допомогу [2].

Механізми імплементації стратегії можуть скласти наступні кроки й інструменти: аудит і оцінювання ризиків - передбачають аналіз об'єктів за рівнем ризику, пріоритетів для евакуації та захисту; екстрений план дій - включає регламентовані процедури для інституцій культури у ході розгортання несприятливих і загрозливих ситуацій (евакуація, тривале зберігання колекцій, зв'язок із цивільною обороною та ін.); мережа мобільних бригад для запобігання та порятунку об'єктів культурної спадщини (консервація, документування, психологічна допомога та ін.) по регіонах; координація міжнародної допомоги при Міністерстві культури України для приймання технічної, фінансової та експертної допомоги; навчання та підвищення кваліфікації - має включати програми для працівників музеїв, бібліотек, архівів, митців з питань консервації, безпеки, цифровізації; моніторинг і оцінка - включає регулярні звіти з показниками (кількість відновлених об'єктів, число залучених митців, обсяги міжнародної допомоги а ін.).

Практичними кроками реалізації стратегії має стати найперше: формалізація інтеграції культурного захисту в національні плани цивільного захисту й гуманітарних операцій; удосконалення цифрової інфраструктури для документування й відкритого доступу до колекцій, стандартизація всіх форматів роботи у цьому напрямі; розробка і впровадження спеціального механізму фінансування невідкладної допомоги культурі, а також довготривалі програми відбудови; налагодження постійних програм професійної підготовки фахівців відповідних напрямів як в загальнонаціональному так і в регіональному вимірах; посилення міжнародної дипломатії щодо питань захисту культурної спадщини, фіксація злочинів проти культури для міжнародних інституцій та ін.

Отже, нова стратегія розвитку культури в умовах війни має будуватися на балансі між оперативним захистом матеріальних об'єктів, підтримкою живої культури та довгостроковим відновленням, де всі ці елементи будуть взаємопов'язаними і такими, що в результаті підсилюватимуть національну стійкість. Ключовими засадами мають стати такі визначальні цінності, як: пріоритет життя, системне документування і фіксація завданої школи, підтримка персоналу й митців, міжнародна координація, правове супроводження та регулювання, фінансове забезпечення реалізації проєктів.

Література

1. Червоний список загроженої культурної спадщини України. URL: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/11/Emergency-Red-List-Ukraine-Ukrainian.pdf> (дата звернення: листопад 2025).
2. Action Plan for Culture in Ukraine. May 2024. URL: https://conference.unesco.lt/wp-content/uploads/2024/06/Action-plan-for-Ukraine_6-factsheets_5-June-2024.pdf (дата звернення: листопад 2025).
3. Cultural and creative sectors in Ukraine: Resilience, recovery, and integration with the EU. Final Report July 2024. URL: <https://www.cultureinexternalrelations.eu/wp-content/uploads/2024/07/DGEAC-CRP-UA-Report-July-2024-EN.pdf> (дата звернення: листопад 2025).
4. Kravchuk Ye. Countering the erasure of cultural identity in war and peace. 10 June 2024. URL: <https://rm.coe.int/countering-the-erasure-of-cultural-identity-in-war-and-peace/1680b00420> (дата звернення: листопад 2025).
5. Protecting cultural heritage from armed conflicts in Ukraine and beyond. URL: https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2023/733120/IPOL_STU%282023%29733120_EN.pdf (дата звернення: листопад 2025).

6. Ukraine needs nearly \$9 billion to rebuild its cultural sites and tourism industry, UN agency says. URL: https://risu.ua/en/ukraine-needs-nearly-9-billion-to-rebuild-its-cultural-sites-and-tourism-industry-un-agency-says_n146188 (дата звернення: листопад 2025).

7. UNESCO. Safeguarding culture in times of crisis. URL: <https://www.unesco.org/en/emergencies/culture> (дата звернення: листопад 2025).

*Садовенко Світлана Миколаївна,
доктор культурології, професор, професор кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України*

УКРАЇНСЬКИЙ ТРАДИЦІЙНИЙ КОСТЮМ ЯК СКЛАДОВА МАТЕРІАЛЬНОЇ ТА ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ НАРОДУ: РОЛЬ І ФУНКЦІЇ

Український традиційний костюм, маючи яскраво виражений знаковий характер, визначає етнічну приналежність людини. Втілюючи естетичний ідеал нації, етичні норми, уявлення, традиційний костюм виступає виразником національної ідентичності, суспільної самосвідомості та етнічної самоідентифікації українського народу.

Український традиційний костюм формувався протягом століть. З глибокої давнини й донині він виконує необхідні побутові, соціальні й обрядові функції, залишаючись втіленням матеріальних та духовних потреб людини. Культура костюма, формуючись впродовж усієї історії, розкриває сприйняття, світогляд, духовний світ і психологію народу.

Духовний і творчий потенціал українського народу нерозривно пов'язаний із всебічним знанням історії, її місця й ролі в національній культурі. Як зауважує А. Кікоть, «костюм є базовим началом будь-якої культури, який у сучасній соціокультурній ситуації виконує знакову, ритуальну, статусну та багато інших важливих функцій» [1, 40]. Ретроспектива традиційного костюма, побуту, творчого досвіду в контексті матеріальної і духовної культури українського народу розкриває етнічну самобутність, нагадує історію, поєднує минуле із сучасним і майбутнім. Розуміння національних рис характеру, психології, поглядів, уявлень, естетичної вимогливості та уподобань народу через його традиційний костюм, надає підґрунтя для усвідомлення потреб і запитів, сприяє збереженню етнічної самобутності, неповторності у світовій культурі. Відтак розкриття ролі і функцій українського традиційного костюма як складової матеріальної та духовної культури народу нині набуває особливої актуальності. Цьому й присвячено нашу публікацію.

Культура українського традиційного костюма на всіх історичних етапах розвивалася в тісному контакті із цивілізаційними процесами. Географічне розташування визначало передумови формування на території України ранніх центрів культури, які були в постійному контактуванні з цивілізаціями Давнього Світу, Візантією, народами Сходу, а з часом – Західної Європи. Перші водні та сухопутні торговельні шляхи, що пролягали територією України, забезпечували контакт, а також обмін товарами з північними, південними, західними та східними європейськими країнами і з народами Сходу. Найдавніші риси в традиційному українському вбранні зберігаються на тих землях України, де були ранні праслов'янські поселення древлян, сіверян, полян та інших племен, на ґрунті яких сформувалися перші давньоруські князівства. Це територія Подніпров'я (Київщина, Сіверщина, Переяславщина), Галицько-Волинські землі, територія Подністров'я (Покуття, Буковина) та Полісся. Поступово в процесі історичного розвитку окреслювалися локальні особливості та центри української культури. Цей процес виразно позначився на одязі.

Характерними особливостями відзначався костюм різних соціальних верств населення України: козацтва, селянства, міщанства, духовенства тощо. Стильові ознаки західноєвропейських художніх течій, які побутували за доби ренесансу, а з часом бароко проникли в художню культуру України та набули своєї інтерпретації в одязі. Зберігаючи давні місцеві тра-

диції і перебуваючи в постійному розвитку, український костюм вбирав надбання пізніших епох.

Український традиційний костюм, що зберігся переважно в бабусиних скринях та музейних колекціях, є багатограним, самобутнім явищем культури. Народний одяг кінця ХІХ – початку ХХ століття в Україні характеризувався значним локальним різноманіттям. Основу становили загальноукраїнські, в генетичному сенсі східнослов'янські риси. Така різноманітність формувалася впродовж тривалої історії українського народу в різних природно-кліматичних, соціально-економічних та етнокультурних умовах.

Виразність і функціональність українського костюма досягалася завдяки використанню різноманітних матеріалів, виготовлених у домашніх умовах, а також купованих (місцевого виробництва або імпортованих), завдяки простоті та відпрацюванню конструкцій і форм, багатству видів, техніці і композиціям нашивних і з'ємних прикрас та оздоблень, єдності конструктивних, технологічних і художніх прийомів.

Невід'ємною складовою українського традиційного костюма була його комплексність. Основними компонентами, що склали комплекс одягу, були натільний, поясний, стеговий, нагрудний і верхній одяг. Особливу роль у комплексі відігравали головні убори, пояс, з'ємні прикраси, взуття. Кожний із компонентів виконував своє функціональне призначення, відрізнявся матеріалом, конструкцією, орнаментально-колірним вирішенням, оздобленням, а також способом одягання. Варіювалися деталі костюма залежно від різних побутових ситуацій, характеру праці, звичаїв, обрядів, сезону. В особливо урочистих випадках (приміром на весіллі) одягали весь комплекс, який був важливим соціальним показником, підкреслюючи майновий і сімейний стан, вік людини, її національну приналежність і регіональні ознаки. Особливою мальовничістю відрізняється костюм у дівчат і молодих жінок, на виготовлення якого витрачали багато сил, коштів і вміння.

Традиційний одяг розглядають за сезонними ознаками, а також залежно від життєвих ситуацій: у повсякденному побуті, на свята, в обрядах. Загалом традиційний костюм українців залишався скарбницею духовної культури, співвідносився зі звичаями, обрядами, віруваннями, був і залишається втіленням естетичного ідеалу народної етики, національного характеру.

Історія традиційного одягу є вагомим частиним матеріальною, духовною та художньою культурою народу, яка має велике значення для сучасності. Нагромадження знань і досвіду в цій сфері допомагає заповнити значні духовні прогалини, які утворились внаслідок тривалого відчуження від національних цінностей. Дослідження такого виду матеріальної культури народу, як одяг відбиває розвиток історичного процесу, що підпорядковується загальним його законам, допомагає вивченню розвитку суспільства, його культурних взаємовідносин з іншими народами.

У процесі розвитку суспільства, залежно від зростаючих потреб людини, змінювалися і вимоги до одягу. Його функції з часом набували дедалі більшої складності, багатогранності. Залежно від загального призначення одягу наголос робиться на одну або декілька його функцій, інші – стають другорядними. У святковому вбранні переважає *естетична* функція, всі інші в сукупності мають другорядне значення. Весільне, смертне, а також вбрання, що одягали на великі релігійні свята, виконує *обрядову* функцію.

Як відомо, з початку існування одягу найголовніша його функція – захист тіла людини від негативних впливів зовнішнього середовища. *Захисна* функція безпосередньо пов'язана з географічними та кліматичними особливостями конкретного регіону на земній кулі і створює необхідні умови для існування людського організму. Залежно від клімату окремих географічних територій захисна функція набуває різного значення. Це зумовило появу великої кількості видів та форм одягу, виконаних із різноманітних матеріалів, які відповідали необхідним вимогам, утворюючи потрібний для життя та діяльності людини мікроклімат між її тілом та зовнішнім середовищем. В один і той самий історичний період у країнах із різними кліматичними умовами виникав різний за своїми характеристиками одяг. Легко простежити на народному безрукавному нагрудному одязі, локальна специфіка якого відтворювала характер

господарчої діяльності окремих груп українського народу й одночасно відповідала особливостям клімату. Цей вид одягу був розповсюдженим по всій території України, втім у різних місцевостях України мав свою специфіку. Зокрема, у гірських районах Західної України це хутряна, тепла безрукавка – кептар, у північних і північно-західних районах передгір'я це була коротенька сукняна безрукавка – лейбик, бруслик. На території середньої Наддніпрянщини легша, хоча й різної довжини безрукавка – керсетка, яка в деяких місцевостях Центральної України з часом взагалі зникає.

Для гірських районів Заходу України характерним та обов'язковим взуттям влітку були шкіряні постолі, що одягали на вовняні капчури. У північних лісових районах України розповсюджені були личаки, плетені з деревної кори (лика), які відповідали місцевому ґрунту і клімату. Влітку на середньому Подніпров'ї здебільшого ходили босоніж, а в окремих випадках (наприклад у жнива) одягали постолі з lika, на півдні їх замінювали шкіряними постолі.

Важливою залишається *магічна, талісманна* функція. Особливо стійкою ця функція була в одязі, адже він безпосередньо пов'язаний із тілом людини, яке з позиції психології народу є носієм та провідником магічної сили. Відповідно наділялася та протягом віків зберігалася народна віра в оберегову, магічну силу майже кожного з елементів традиційного одягу. Для прикладу можна звернутися до українських головних уборів XIX століття. За допомогою головного убору людина прагнула захистити себе від різних зловісних людей. Зразком такого оберегу могла бути дівоча стрічка або вінок із запашних рослин, складні форми жіночих очіпків, пов'язок, наміток. Особливими магічними властивостями, що мають давнє загальнослов'янське коріння, наділяли українську народну сорочку, яку одягали безпосередньо на тіло. Їй приписували й лікувальні властивості. Сорочка виступає обов'язковим елементом вбрання в багатьох обрядах. Людина вірила, що через сорочку можна передавати як здоров'я, так і хвороби. Сорочкою обгортали новонароджених, сорочку вишивали на весілля, на смерть, подолом своєї сорочки мати витирала личко своєї дитини від пристрїту. Із нею пов'язані не тільки сімейні, а й суспільні традиції. Наприклад, у білій сорочці жінки виходили прокладати першу борозну.

Магічними властивостями наділяли кожух, який посідав важливе місце в обрядовості, символізуючи родючість, багатство та щастя. В Україні в кожух закутували новонародженого. Кожух та кирея були складовими частинами весільного вбрання молодих. На ньому сиділи молоді на весіллі та здійснювався обряд постригання. У кожусі навиворіт мати нареченої зустрічала жениха.

Важливу оберегову, магічну роль в одязі виконували колір та орнаментика, а також такі деталі, як прикраси, пояс та інші доповнення.

Отже, український традиційний костюм є етнічним явищем, продуктом творчості окремого народу, складовою частиною його матеріальної та духовної культури. Він відбиває конкретно-історичні умови його розвитку. Національні риси культури того чи іншого етносу якнайдовше зберігаються в народній культурі та безпосередньо в традиційному костюмі.

Література

1. Кікоть А. А. Костюм на гендерному дисплеї в історичній ретроспекції. *Культурологія*. 2018. Вип. 60. С. 40–49. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.060.04>.

*Самая Тетяна Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України,
докторантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ЕРНЕСТ АНСЕРМЕ І ФЕНОМЕН ДЖАЗУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ XX СТОЛІТТЯ

У XX столітті музичне мистецтво пережило безпрецедентні трансформації, що визначили не лише зміну художніх парадигм, а й перегляд самих критеріїв музичної краси. Академічна європейська традиція, заснована на багатовіковій системі теоретичних канонів, зіткнулася з новими явищами, породженими середовищем масової культури. Одним із найяскравіших і водночас найбільш дискусійних феноменів став джаз – жанр, що виник на перетині афроамериканських музичних традицій і міської пісенної культури США, увібравши в себе елементи африканської ритміки, блюзової інтонаційності та європейської гармонії [7]. Для значної частини академічної спільноти джаз став не просто «іншою» мовою музичного висловлювання, а символом радикальної трансформації культурних орієнтирів. Його імпровізаційна свобода, синкопованість і темброва «недосконалість» вступали у прямий конфлікт із культом акустичної чистоти та структурної раціональності, на яких будувалася класична школа [6].

У цьому контексті особливого значення набувають погляди швейцарського диригента, музичного мислителя та естета Ернеста Ансерме (1883–1969), який посідав виняткове місце в європейській культурі XX століття. Його творчість поєднала глибоку аналітичність і художню інтуїцію, а його філософські роздуми про природу музики стали важливим орієнтиром для подальшого розвитку музикознавчої думки [2]. Як диригент Е. Ансерме працював із найвпливовішими композиторами свого часу – Ігорем Стравінським, Морісом Равелем, Леонардом Бернстайном – і був свідком народження нової ритмічної та гармонічної парадигми музики XX століття [3]. Однією із центральних категорій його теоретичних пошуків був ритм, який митець трактував не як механічну структуру, а як живу, пластичну й виразну субстанцію музичної тканини [2]. У своїх працях він наголошував, що ритм не зводиться до метричної точності, а є «диханням музики», внутрішньою пульсацією, нерозривно пов'язаною з природним ритмом людського сприйняття. Такий підхід визначив і його диригентську манеру: гнучкий жест, увага до агогіки, мікродинаміки та тембрової пластики зробили Е. Ансерме одним із перших у світі диригентів-«колористів», здатних мислити ритм як художню категорію.

Саме ця здатність глибоко відчувати ритмічну природу музики робить парадоксальним його ставлення до джазу. Попри очевидне розуміння сутності ритму, Е. Ансерме не визнавав джаз як повноцінне мистецтво. У відомому есе «Le jazz est-il un art?» (1919) [1] він писав, що джаз, хоча й має велике культурне значення, залишається фольклорним явищем, позбавленим інтелектуального розвитку та композиторської глибини. На його думку, джаз встановив свій стиль раз і назавжди, і тому не може еволюціонувати в напрямі великого мистецтва. У радіопередачах 1960-х років Е. Ансерме визнавав важливу роль джазу як соціокультурного феномену, проте вважав, що цей жанр не пов'язаний із тими духовними основами, які, на його переконання, є джерелом справжнього мистецтва [2].

Така позиція, безумовно, суперечлива, але саме в ній криється глибший зміст. Диригент не відкидав джаз як явище, а прагнув осмислити його в межах власної естетичної системи, заснованої на поняттях логіки, форми та архітектонічної завершеності. Як музикант-структураліст, він розглядав мистецтво як упорядковану цілісність, де імпровізаційна стихія мала бути підпорядкована раціональній організації. Джаз, навпаки, ґрунтувався на спонтанності, варіативності, постійній грі з темою. Тому для Е. Ансерме він залишався явищем експресивним, але не «усвідомленим», що не відповідає критеріям «мистецтва» в традиційному академічному сенсі [5].

Втім така критика не була унікальною. Подібні судження висловлювали Теодор Адор-

но, Макс Горькаймер та інші представники європейської інтелектуальної еліти. Для них джаз був продуктом масової культури, позбавленим духовної глибини, а його ритмічна свобода трактувалася як вияв інстинктивного начала, несумісного з поняттям «високої» естетики. Але саме на тлі цього скепсису розгортався надзвичайно продуктивний діалог між традицією і новаторством. Адже ті самі композитори, з якими співпрацював Е. Ансерме, – М. Равель, Л. Бернштейн, І. Стравінський – активно інтегрували джазові інтонації у свої симфонічні та камерні твори [6]. Цей процес знаменував початок синтезу академічної і джазової традицій, який став одним із визначальних напрямів еволюції музики ХХ століття.

Слід визнати, що позиція Е. Ансерме щодо джазу не зводиться до особистих уподобань або консерватизму. Його естетичний скепсис має глибше підґрунтя: він відображає спробу осмислити зміну культурної парадигми. Для диригента, вихованого в логіці класичної форми, джаз був своєрідним викликом – музикою, яка порушує межі усталеного мислення. Заперечуючи його мистецьку автономію, маєстро фактично визнавав його силу як каталізатора естетичних трансформацій. Джаз ставав «тестом» на гнучкість академічної свідомості, показником того, наскільки традиційна культура готова до сприйняття нових форм вираження.

Якщо розглядати погляди мислителя в ширшому контексті, стає очевидним, що музикант відображає типовий для свого часу феномен: опір новому часто зумовлений не запереченням художнього потенціалу, а страхом перед втратою ієрархії, перед руйнуванням межі між «елітним» і «масовим» мистецтвом [4]. Його естетична настороженість до джазу – це прояв глибинної культурної кризи, яка змушувала європейське мистецтво переглядати власні підвалини. Джаз, народжений у соціально маргінальному середовищі, втілював демократичний принцип рівності, імпровізаційної свободи, колективного творення – усе те, що суперечило традиційній моделі індивідуального «генія».

Водночас, навіть заперечуючи джаз, Е. Ансерме опосередковано сприяв його легітимізації. Аналітична увага до ритму, інтонації, структури стала важливим внеском у розуміння внутрішньої логіки цього жанру [2]. Критика з боку таких авторитетів не знищила джаз, а навпаки – надала йому інтелектуального виміру. Завдяки подібним дискусіям джаз перестав бути лише «розважальною» музикою і перетворився на повноцінний предмет музикознавчого аналізу, що відкрив шлях до гібридних форм і нової інтерпретаційної свободи [7].

Отже, позиція музиканта щодо джазу відображає складний процес інтеграції нового жанру в європейську культурну традицію. Його скепсис не можна тлумачити лише як відторгнення – скоріше як симптом пошуку нових критеріїв художньої досконалості у світі, що швидко змінювався. Полеміка між класичною та джазовою естетикою виявилася надзвичайно плідною: вона змусила академічну музику переосмислити саме поняття ритму, форми, імпровізації. Джаз, у свою чергу, отримав інтелектуальне визнання, а його інтеграція в класичну традицію стала одним із головних джерел оновлення музичного мислення ХХ століття.

Отже, Ернест Ансерме, навіть залишаючись у полоні суперечностей свого часу, зробив вагомий внесок у становлення музичного модернізму. Його погляди демонструють, що межа між традицією і новаторством ніколи не є сталою: саме конфлікт між ними породжує рух уперед. І сьогодні, коли говоримо про синтез культур, про взаємодію жанрів, про свободу музичного висловлювання, ми, по суті, продовжуємо той самий діалог, який розпочався сто років тому – діалог між ритмом і формою, імпровізацією і структурою, між джазом і європейською класикою.

Література

1. Ansermet E. Le jazz est-il un art ? *Écrits sur la musique*. Neuchâtel: La Baconnière, 1971. С. 36–37.
2. Ansermet E. Les fondements de la musique dans la conscience humaine. Neuchâtel: La Baconnière, 1961. 291 с.
3. Ansermet E. Correspondance Ernest Ansermet – Igor Strawinsky (1914–1967). Genève : Georg, 1990. Vol. 1. 207 с.
4. Adorno T., Horkheimer M. Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments. Stanford: Stanford University Press, 2002. 371 с.

5. Gumpłowicz P.-H. Le jazz serait-il de la musique ? *Identification d'un art, 1930–1934*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004. С. 95–110.
6. Arlettaz K. Jazz et musique classique: regards croisés. *CultureEnJeu*, № 39, 2018. URL: <https://cultureenjeu.l-agenda.ch/papier/numero-39/jazz-musique-classique> (дата звернення: 01.10.2025).
7. Sargeant W. *Jazz: Hot and Hybrid*. New York, 1975. 310 с.

Бойко Стелла Станіславівна,
викладачка кафедри культурології та зарубіжної літератури
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ МУЗЕЙНОЇ ПРАКТИКИ ДЛЯ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «КУЛЬТУРОЛОГІЯ»

Музейна практика є одним із видів навчальних практик, яка поглиблює і закріплює теоретичні та методичні знання, вміння і навички, набуті при вивченні дисциплін культурологічного циклу, зокрема «Музеєзнавство». За інформацією офіційного сайту Міністерства культури, в Україні діє близько 500 офіційно зареєстрованих музеїв. За іншими даними кількість музеїв сягає до 2000: сюди входять і приватні музеї, і музеї при школах та підприємствах, музеї, створені на громадських засадах тощо [2, 10].

Призначення музейної практики – пробуджувати інтерес до пізнання мистецтва, культури, історії, мови через музеї та їх колекції; виховувати дбайливе, шанобливе ставлення до музейних пам'яток як частини культури; формувати вміння і навички, що дозволяють ефективно використовувати набуті під час практики знання в професійній діяльності. Практика збагачує мовленнєву сферу: виявляє особливості регіонального дискурсу, вдосконалює риторичну майстерність, дає змогу оволодіти жанром екскурсійної мови та іншими формами спілкування зі слухачами (лекції, конференції та ін.); збільшується комунікативний потенціал особистості, зростає його комунікативна компетенція [4, 137].

Метою музейної практики є поглиблення та закріплення теоретичних знань з дисциплін, набутих у закладі вищої освіти, оволодіння вмінням застосовувати ці знання в майбутній професійній діяльності культуролога. Досягнення цієї мети передбачає вирішення таких завдань: знайомство з основами музейної справи, структурою, основними напрямками діяльності установи; ознайомлення з експозицією та фондами літературних, художніх, краєзнавчих та інших музеїв; характеристика основних напрямів роботи музею, принципів діяльності, форм заходів; розуміння особливостей роботи з музейними експонатами, здійснення їх опису, підготовки до виставкової діяльності; розробки, організації та проведення тематичних екскурсій. Проведення екскурсії має певну послідовність: 1) визначення мети і завдань екскурсії; 2) вибір теми; 3) добір літератури й упорядкування бібліографії; 4) визначення джерел екскурсійного матеріалу; 5) добір і вивчення екскурсійних об'єктів; 6) упорядкування маршруту екскурсії; 7) об'їзд або обхід маршруту; 8) підготовка контрольного тексту екскурсії; 9) комплектування «портфеля екскурсовода»; 10) визначення методичних прийомів проведення екскурсії; 11) визначення техніки ведення екскурсії; 12) упорядкування методичної розробки; 13) упорядкування індивідуальних текстів; 14) прийом (захист) екскурсії; 15) затвердження екскурсії. У найпростішому вигляді схема всіх екскурсій, незалежно від теми, виду і форми проведення, однакова: вступ, основна частина, висновок. Вступ, як правило, складається з двох частин: організаційної (знайомство з екскурсійною групою та інструктаж екскурсантів про правила безпеки і поведінки на маршруті); інформаційної (коротке повідомлення про тему, тривалість маршруту, час закінчення екскурсії). Основна частина базується на конкретних екскурсійних об'єктах, сполученні показу і розповіді, висвітлюється саме текст екскурсії. Його необхідно komponувати так, щоб розповідь про той чи інший об'єкт була співвідносною з показом, тобто опис-характеристика того чи іншого експоната проводиться під час його показу екскурсантам або ж вона пов'язана з темою логічними переходами. Висновок, як

і вступ, не пов'язаний з екскурсійними об'єктами, повинен займати за часом не більше 5–7 хвилин і складатися з двох частин: перша – підсумок основного змісту екскурсії, висновок з теми, що реалізує ціль екскурсії. Друга – інформація про інші екскурсії, які можуть розширити та поглибити тему. Висновок важливий, як і вступ, й основна частина, адже від вдалого завершення розповіді та реклами інших екскурсій залежить, чи захочуть ці екскурсанти відвідати її ще раз [2, 35].

Зміст музейної практики передбачає істотну різноманітність, пов'язану з базою практики, формами та видами роботи з матеріалом. Основними формами роботи на практиці в цей час є фондова, пошуково-експедиційна і власне музеєзнавча. Практична робота пов'язана з фондовою діяльністю, включає в себе такі напрями: робота з описами, фондами, вивчення окремих експонатів, складання їх характеристик; основи археографічної обробки рукописних книг, короткі і розлогі описи, довідники та методичні посібники; вивчення, обробка та інвентаризація колекцій, окремих музейних матеріалів під керівництвом співробітника музею; формування навичок збору, облік та первинна обробка музейних матеріалів, визначення цінності музейного експоната, місця зберігання, знань про первинну обробку й схоронності музейного експоната. Місця практики для студентів спеціальності «Культурологія» Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії мають широкий перелік, серед них: Хмельницький обласний художній музей; Хмельницький обласний краєзнавчий музей; Хмельницький музей-студія фотомистецтва; Малієвецький обласний історико-культурний музей; Самчиківський музей тощо. Робота студентів також може передбачати знайомство зі шкільними музеями (консультації при створенні музею, проведення тематичних екскурсій за заявками шкіл, гурткова робота для дітей та ін.); відвідування студентами кращих шкільних музеїв; проведення в них занять за методикою збору матеріалів та їх експонування [4, 139].

Практика завершується творчим звітом за встановленим зразком, основна частина якого це методична розробка організованого заходу – екскурсії, її проведення та онлайн-презентація. Схема звіту практики включає: титульний аркуш; пояснювальну записку із зазначенням об'єкта дослідження, мети і завдань, із характеристикою фактичного матеріалу (кількість, дата збору, джерела); індивідуальне (тематичне) завдання: визначення форми роботи зі збору матеріалу і теми екскурсії; щоденник практики; методична розробка екскурсії; список використаної літератури та джерел; додатки (ілюстративний матеріал: малюнки, ксерокопії, фотографії); тексти, аудіо- та відеозаписи розмов з інформантами; віртуальні екскурсії у формі презентацій; висновок керівника.

Отже, окреслимо такі етапи практики: підготовчий – визначає місце проходження практики, формуються студентські групи, укладаються договори з музейними закладами, проводиться інструктаж студентів з техніки безпеки, визначаються теми робіт, проводиться навчання студентів, готуються документи; проходження практики – керівник координує дії студентів, уточнює завдання відповідно до обставин; завершальний етап – підбиваються підсумки практики, обговорюються звіти студентів, відбувається презентація підготовлених студентами екскурсій. Завершенням музейної практики є підсумкова студентська конференція, на якій узагальнюють результати і намічають перспективи [4, 140]. Набуті знання використовують при організації культурно-масових заходів у середніх та вищих навчальних закладах, проведенні тематичних екскурсій в процесі музейної практики, підготовці та святкуванні ювілейних дат нашої держави тощо

Література

1. Справа та музейна політика в Україні ХХ століття. Київ : Златограф, 2004. С. 208.
2. Основи музеєзнавства, маркетингу та рекламної інформаційної діяльності музеїв : навч. посіб. / П. Горішевський, М. Ковалів, В. Мельник, С. Оришко. Івано-Франківськ : Плай, 2005. С. 10–35.
3. Рутинський М. Й., Стецюк О. В. Музеєзнавство : навч. посіб. Київ : Знання, 2008. С. 59.
4. Салата О. О. Основи музеєзнавства : навч.-метод. посіб. Вінниця : Нілан-ЛТД, 2015. С. 138–140.
5. Музеєзнавство : підручник. Кам'янець-Подільський : ПП Мошак М.І., 2010. С. 150.

ДУДЛІНГ ЯК ЕФЕКТИВНИЙ СПОСІБ РОЗВИТКУ КРЕАТИВНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Актуальність дослідження техніки дудлінгу обумовлено можливістю розвитку у здобувачів вищої освіти творчого потенціалу. На дудлінг-практиках, під час створення студентами абстрактних візерунків та форм, через вкраплення в них дрібних деталей (кружечків, крапочок, кіл, зігзагів, тощо) в учасників розвивається дрібна моторика рук, стимулюється розвиток інтуїтивного мислення та творчого потенціалу, покращується академічна успішність.

Дудлінг походить від англійського «doodle» – несвідомий малюнок. Це малювання за допомогою простих елементів (кружечків, закорючек, ромбів, крапочок, паличок та ін.). У цьому й полягає легкість роботи з цією технікою. Проте, з цих простих елементів можуть складатися складні композиції, що вражають людську уяву. Такі заняття дозволяють людині не обтяжувати свою свідомість повсякденними проблемами, відкривають дорогу до творчості. Дудлінг-малюнки можуть бути абстрактними, або мати яскраво підкреслену форму та сюжет. Вибір кольорової гами малюнку довільний. Наприклад, це може бути композиція з квітів, листочків, тощо. Відсутні вимоги і щодо розміру використаних елементів в дудлінг-малюнку.

Слова-синоніми до дудлінгу – це грифонаж та закарлюка, що означають малюнок створений, коли увага людини зайнята чимось іншим. Закарлюки – це прості візерунки, які можуть зображувати конкретні речі або просто складатися з випадкових та абстрактних ліній чи форм, створених, як правило, без відриву письмового інструменту від паперу [2].

У роботах української мисткині М. Свиридової дудлінг представлено як новий тренд сучасного мистецтва [1]. У статті українських вчених С. Борисової та Г. Борисова висвітлено питання застосування Doodle art в дизайні авторських принтів. Феномен зростання популярності Doodle art вони пояснюють можливістю створення за його допомогою простих рисунків з підкреслено ручним виконанням зображення, що мають виражений сенс та історію. На думку С. Борисової та Г. Борисова, doodle-зображення привертають увагу фахівців різних галузей знання – від дослідників людського мозку до розробників теорії математичних процесів. Вчені зазначають, що значення терміну doodle змінювалося впродовж тривалого часу, принаймні від початку XVI століття, – від «каракулів», «дивацьких картинок» до «довершеного мистецького малюнку». Doodle art застосовується графічними дизайнерами при проектуванні вебсайтів, в розробці айдентики, при створенні принтів для одягу, аксесуарів, офісної продукції, для друкованої продукції з акцентованою індивідуальністю, автентичністю. Особливою сферою застосування doodle-рисунків є розробка принтів не тільки для одягу та аксесуарів, але й для різноманітних товарів, що обумовлено розвитком технологій нанесення принтів на різноманітні поверхні. С. Борисова та Г. Борисов зазначають, що процес проектування doodle-рисунка має варіативний характер і залежить від досвіду та особистості їх автора [1, 67].

Санні Браун, авторка книги «Дудлінг для творчих людей», звернула увагу, що було спільного в Ейнштейна, Кеннеді, Едісона, М. Кюрі та Г. Форда. Це те, що всі вони були завзятими дудлерами. На її думку, ці потужні розуми інстинктивно знали, що дудлінг – це замаскований глибокий роздум – простий, доступний та потужний інструмент для інновацій та вирішення найскладніших проблем. У своїй книзі С. Браун визначає як розвивати візуальне мислення за допомогою дудлінг-практик і показує можливості використання вродженої візуальної грамотності з метою розвитку креативного потенціалу людини. Шляхом зображення будь-якого уявного об'єкту, концепції чи системи, учасники дудлінг-практик змінюють звичні моделі мислення та перетворюють нудний текст на оригінальне зображення [4].

Всупереч поширеній думці про те, що дудлінг покращує пам'ять, автори дослідження

«Вплив малювання та каракулів на спогади у молодих людей» Е. Іфроз, А. Муджитаб, С. Ахмад та А. Акбар з пакистанського університету GIFT довели, що це помилкове судження. Вони дослідили вплив каракулів та малювання на відтворення запам'ятованої інформації з використанням міжсуб'єктного експериментального дизайну у вищому навчальному закладі. У вибіркового дослідження взяли участь 60 студентів пакистанських університетів віком від 17 до 24 років. Учасники були розподілені на три групи: група малювання каракулів, група художнього малювання та контрольна група. Результати статистичного аналізу показали, що каракулі та малювання призвели до поганого відтворення інформації порівняно з контрольною групою. Подальший аналіз показав, що когнітивне навантаження може відігравати значну роль у цих результатах, оскільки малювання та каракулі можуть відволікати увагу студентів від слухової обробки інформації. Дослідники довели, що малювання та дудл не впливають на покращення пам'яті студентів. Однак, у порівнянні один з одним, дудл краще впливає на пригадування, ніж малювання. Порівняно з чоловіками, жінки показали кращі результати та набрали вищі бали у всіх трьох областях: дудл, малювання та контрольні умови [5]. Отже, доречніше говорити про вплив дудлінгу на розвиток креативного потенціалу та інтуїції у студентів.

Щоб розвинути в здобувачів вищої освіти навички малювання в стилі «Дудлінг» можна почати з того, щоб учасники дудлінг-практик придбали невеликий блокнот у клітинку з щільним папером, кольорові ручки, фломастери, маркери, акварельні фарби з пензликом. Далі можна запропонувати здобувачам намалювати в блокноті невеликі заготовки візерунків або кіл, аквареллю нанести на них різні кольори. Потім учасники дудлінг-практик мають заповнити їх простими елементами (кружечками, закорючками, ромбами, крапочками, паличками, зигзагами та ін.). На наступних заняттях можна переходити до створення більш складних малюнків. Потрібно пояснити здобувачам, що політ їхньої уяви має бути безмежним і вільним, необтяжений зайвими думками. Осмислення у даному випадку є негативним фактором, адже через це можна відчувати недосконалість зображуваного, відчувати опір свідомості. Кожний дудлінг рисунок потрібно прагнути перетворити на шедевр, в якому відтворюються творчі здібності здобувачів.

Результати проведення дудл-практик зі студентами Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв на першому (бакалаврському) та на другому (магістерському) рівні освіти галузі знань 02 «Культура і мистецтво» показали можливість позитивного розвитку креативного потенціалу студентів засобами дудлінгу.

Отже, техніку дудлінгу можна розглядати як замаскований розумовий процес, спрямований на пошук здобувачами вищої освіти новаторських ідей, розв'язання найзаплутаніших проблем і знаходження креативних рішень.

Література

1. Борисова С., Борисов Г. Застосування Doodle art в дизайні авторських принтів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 58, том 1. С. 67–73.
2. Грифонаж. Вікіпедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 17.10.2025).
3. Корж Ю. Дудлінг, як новий тренд мистецтва. *Гвара. Тексти. Мистецтво*. 10 червня, 2020. URL: <https://gwaramedia.com/novyj-trend-mystecztva-karakuli/> (дата звернення: 17.10.2025).
4. Brown S. *The Doodle Revolution*. Penguin. 272 p.
5. Ifroz E., Mujitaba A., Ahmad S., Akbar A. The Effect of Doodling and Drawing on Memory Recall in Young Adults. *Inverge Journal of Social Sciences*. 2025. № 4(2). P. 78–87.

ПЕРЕЖИВАННЯ, ТІЛЕСНІСТЬ, ПАМ'ЯТЬ: «ЕСТЕТИКА ТРАВМИ» В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ВИМІРІ

Історія культури показує, що на тлі битв чи війн завжди співіснувало мистецтво в різних проявах – рельєфи та барельєфи в Месопотамії, скульптури воїнів в Античності, іконопис в Середньовіччі, живопис в Ренесансі чи постмодерні мистецькі переживання після двох світових війн в XX столітті. У час повномасштабної російсько-української війни помічаємо різні форми прояву внутрішнього та зовнішнього стану українців через мистецтво, зокрема рефлексію митців в час нової реальності.

В. Сіверс у своїй праці «Філософія творчості» звертає нашу увагу на те, що таке *Переживання* в контексті темпоральності: «Час не можемо вичерпати, описуючи його, його можемо тільки пережити. Зокрема, витрачаючи його на його ж переживання. Зрозуміло, що сам чистий час як чистий досвід феноменологічної редукції через щойно визначену властивість часу описати не можна й тому не можна пережити як чистий» [4, 61]. Переживання у час війни – це травма, яка відбивається не лише на фізичному стані, а й на ментальному. І коли ми звертаємося до мистецтва - переходимо в *Символічний світ* (згідно концепції Лакана - існує Реальне, Уявне та Символічне в психіці людини). У даному випадку, зупинимося на українському мистецтві, де переважає тема Тілесності, яка набуває мистецьких «фарб» через Переживання у сфері ідей та матерій, однак у процесі набуває «форм» Пам'яті, тобто певного процесу запам'ятовування страшних подій.

Тілесність – це те, що виходить за межі людського тіла та має розмаїття форм через призму філософії, культури та мистецтва. Звернемо увагу на тезу французького філософа Анрі Бергсон, котрий пише у відомій роботі «Творча еволюція», що «тіло завжди наповнює нашу свідомість або свідомість наповнює тіло. Їхній взаємозв'язок не дозволяє свідомості у своїх актах повністю відокремитися від тіла, завжди залишається внутрішній голос тіла» [1, 269]. Спираючись на цю думку, можемо сказати, що тілесність – це поєднання матерії (тіла) та ідей (образів тіла в різних формах). У культурі прояв тривоги, переживання, почуттів розглядається саме через людське тіло, що і «проявилось» в українських митців в художньо-естетичній парадигмі нової реальності. Концепт тілесності в контексті війни набуває іншого значення в сучасній українській культурі. Наприклад, такі художники як Олексій Ревіка та Анастасія Усенко створюють образи, які символічно дають «посилання» на українські міста. Ревіка підписує свої картини назвами – «Чернігів», «Маріуполь» чи «Буча», де зображено одну людину на картину, але це про біль, який всередині цілого міста, а також цілої держави. Або на роботах Анастасії Усенко, де вона пише лише фрагмент тіла – це рука з червоним манікюром вбитої жінки у Бучі, чий образ ми миттєво відтворюємо в пам'яті після першого перегляду фотографій жертв Київщини. У творах Алевтини Кахідзе, Нікіти Кадана, Жанни Кадирової, Марії Куліковської, Влади Ралко звертаються до тіла як до об'єкта війни та насилля, а також як до метафори стійкості та людської сили. У їх роботах тіло постає зболеним і крихким, але водночас носієм важливого свідчення, де є зображення травмованих тіл як репрезентація війни, але крім цього тіло стає фігурою, яку потрібно захищати або відновлювати. Тіла, що зображені на сучасних полотнах мистецтва, часто набувають викривлених форм або демонструють стан фізичного та емоційного страждання. Якщо у традиційному живописі емоція фіксувалася переважно через міміку, то тепер біль стає всепроникним – він охоплює всю тілесність, проявляючись як у фрагментарних, так і в цілісних образах. Ця «естетизація травми» дає поштовх для символізації як полегшення перенесення болю, однак, маємо визнати, що біль як спільне (колективне) *Переживання* підкріплює культурний контекст, утворюючи колективну пам'ять. Концепт «естетизації травми» постає у цьому контексті як спроба осмислення тілесності через мистецтво - тілесності, що є не лише предметом споглядання, але й носієм досвіду травми. Цей феномен формується на перетині естетичного

й екзистенційного вимірів: мистецьке зображення тіла стає способом проговорювання того, що неможливо висловити раціонально. З одного боку, йдеться про психоемоційні стани, які підлягають медико-психологічному аналізу; з іншого - про символічний простір культури, у якому митці, долаючи власний біль, трансформують травматичний досвід у художню форму. Культура формує те, як люди переживають, розуміють та виражають стрес, пов'язаний з травмою.

Отже, концепт «естетизація травми» в художньо-естетичному дискурсі дає розуміння рефлексивних практик у українській культурі, що дає новий виток у розвитку дослідження мистецтва в Україні. Тілесність набуває екзистенційного виміру, що постає як носій травматичного досвіду а також як медіум між індивідуальним переживанням і колективною свідомістю. Війна створює нову реальність, у якій мистецтво стає простором *Переживання та Пам'яті* через колективне осмислення болю.

Література

1. Бергсон А. Творча еволюція / перекл. з фр. Р. Осадчука. Київ : Вид-во Жупанського, 2010.
2. Борисюк З. Символіка людського тіла : монографія Київ : Знання-Прес, 2003. С. 345.
3. Гомілко О. Є. Феномен тілесності : дис. ... доктора філос. наук. Київ, 2007. С. 73–74.
4. Сіверс В. А. Філософія творчості : підручник. Київ : НАКККІМ, 2023. 292 с.

Зайцев Олег Дмитрович,

доктор філософії з культурології, заслужений працівник культури України

СУЧАСНИЙ ОБРАЗ ТЕАТРАЛЬНОГО УЖГОРОДА: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ

Будь-яке місто Закарпаття має унікальну історію, неповторні об'єкти та пам'ятки культурної спадщини, які виділяють його у власному регіоні. Ужгород може служити моделлю міста, що знаходиться в точці вибору між образами, цінностями майбутнього. З одного боку, це традиційні цінності, пов'язані з метою відтворення функцій міста як обласного центру, на території якого працюють багато закладів культури і мистецтва. Американський урбаніст К. Лінч стверджує, що «розуміння образу міста є не лише естетичним питанням, а є невід'ємною частиною міського планування та дизайну»[5, 9]. Визначення соціокультурного статусу міста є не тільки теоретичною та методологічною проблемою. За нею стоять і цілком практичні питання, пов'язані з економікою, управлінням та розвитком міської культури.

Дослідження міської культури Ужгороду знайшло відображення у працях соціологів, істориків, культурологів, театрознавців. Так, феномени образу Ужгороду, міського середовища, міського способу життя досліджували Й. Кобаль, Т. Літераті, А. Панов, П. Сова, С. Федака, Л. Філіп, Ф. Шандор та ін.; практикою культурних трансформацій міста у зв'язку з урбаністичними кризами активно обговорюється науковцями (Л. Дегтярьова, Б. Жулканич, О. Олашин, Л. Сахорова та ін.); театральна культура міста ставала предметом дослідження В. Андрійцю, В. Габорць, О. Зайцев, Г. Ігнатович, Є. Недзельський, В. Руснак, Ю. Шерегій та ін.

Дослідження образу театального міста неможливе без дослідження творчої особистості (О. Біла, Л. Беляя, Л. Геляс, В. Єгоров, Е. Зайцева, І. Китриш, А. Луценко, О. Куцик, Н. Орешнікова, А. Філіппов, М. Фіщенко, В. Шершун, В. Степчук та ін.) – міського жителя, містянина який присвячує своє життя місту та театру.

Аналіз театальної культури міста дозволяє стверджувати, що театральне життя в місті розпочалося у 1864 р. Так, газета «Слово» друкує інформацію про театральне життя в місті Ужгород «за 1864 р. зіграно дві вистави, а до весни 1866 р. їх напевно буде 10–12» [1, 34]. Подальший розвиток професійного театру продовжується у 1921 р. коли у міському театрі починає діяти Руський театр товариства «Просвіта» (кер. М. Садовський).

Театральне життя XXI ст. ознаменовуються новими процесами трансформації цінностей у театр та місто. У театрах зазначені процеси знайшли своє вираження у зміні орієнтирів, що визначають цінність вистави в контексті культури новітнього часу. Одним із визначальних факторів змін стало зростання впливу повсякденної культури на художній простір.

На вересень 2025 р. у місті Ужгород активно працюють професійні театри: Закарпатський академічний обласний український музично-драматичний театр імені братів Ю.-А. та Є. Шерегіїв (1946), Закарпатський академічний театр ляльок «Бавка» (1980).

Професійний Донецький академічний драматичний театр (1959), який переїхав до Ужгороду після трагічних подій 16 березня 2022 р. у м. Маріуполь [3], власного приміщення і досі не має, вистави театр показує на різних сценічних майданчиках. Т. Кремешна стверджує, що «велич театру – у його здатності бути грандіозним вмістилищем морального й соціального досвіду людства, у його здатності дати безсмертя людському духу» [2, 105].

Репертуарні аматорські театральні колективи: театр-студія «УЖіК» (2022) – культурний проєкт, створений у місті на початку війни, його акторами стали переселенці з різних міст України та театральна студія Provocator (2019), яка активно демонструє театральне мистецтво мешканцям та гостям міста.

Місто вже багато років гостинно приймає учасників фестивалів: міжнародного театрального фестивалю театрів ляльок «Інтерлялька» (1990), всеукраїнського фестивалю камерного театрального мистецтва «Під цвітом сакури» (2017), міжнародного театрального фестивалю моновистав «Монологи над Ужем» (2018), всеукраїнського фестивалю актуальної драми «Драма сьогодні» (2024). Ю. Сабадаш зазначає, що «проведення театральних фестивалів під час війни, відіграють важливу роль у культурному, соціальному, а головне – психологічному аспекті» [4, 132].

Важливе місце в сучасному образі театрального Ужгороду посідають виставки художників театру. Адже виставка – це не тільки майданчик для обміну передовим досвідом, вона є відображенням творчих процесів, що відбуваються в місті, їх успіхів, досягнень, демонстрацією відкритості та готовності до подальшого інноваційного розвитку. Аналіз персональних виставок «Від ескізу до вистави» (2005), «Ескізи життя» (2018), «Театр художника» (2020), «Народження образу» (2025) – сценографа, заслуженого діяча мистецтв України Е. Зайцевої; *Arte vitae* – декоратора В. Степчук дозволяють з більшою точністю прогнозувати подальший розвиток театральної культури міста.

Отже, на сьогодні місто Ужгород виступає ареною для виступу театральних колективів, а також демонструє мистецтво сценографії на виставкових форумах. У цьому сенсі образ театрального міста Ужгороду можна розглядати як вид соціокультурної практики, в ході якої відбувається трансляція цінностей у художню та театральну культуру. Перспективами подальшого дослідження Ужгороду можуть стосуватися висвітлення перспективи розвитку музичного або образотворчого мистецтва міста.

Література

1. Андрійцьо В. Руський театр Товариства «Просвіта» в Ужгороді (1921–1929). Ужгород : Гражда, 2012. 232 с.
2. Кремешна Т. Театр як засіб впливу на культурне та соціальне становлення особистості. *Молодь і ринок*. Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка. 2012. №5 (88). С. 102–105.
3. Театр починається з людини: як актори Драмтеатру в Маріуполі вижили, вибралися з окупації та відновили роботу в Ужгороді. URL: <https://www.unian.ua/society/teatr-pochinayetsya-z-lyudini-yak-aktori-dramteatru-v-mariupoli-vizhili-vibralisya-z-okupaciji-ta-vidnovili-robotu-v-uzhgorodi-12067644.html> (дата звернення: жовтень 2025).
5. Сабадаш Ю. Театрально-декораційне мистецтво Закарпаття в контексті театральних фестивалів. *Вісник Маріупольського державного університету. Філософії, Культурологія, Соціологія*. Київ : МДУ, 2024. № 28. С. 127–134. DOI: 10.34079/2226-2830-2024-14-28-127-134.
6. Lynch K. *The Image of the City*. The M.I.T. Press : Massachusetts Institute of Technology Cambridge, Massachusetts, and London, England. 208 p.

*Казначеева Людмила Миколаївна,
кандидат історичних наук, доцент,
доцент Рівненського державного гуманітарного університету
Савчанчик Андрій Сергійович,
здобувач Рівненського державного гуманітарного університету*

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО У СВІТОВИХ МУЗЕЯХ ЯК ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ

Від часу повномасштабного вторгнення, певно, вже ні в кого немає сумнівів щодо важливості вітчизняної культури та мистецтва як критичного чинника збереження власної ідентичності, своєрідної форми опору, складової документування історії, власне, інструменту психологічного виживання у жахливих обставинах. Не менш важливими є можливості культури та мистецтва в контексті донесення світові усього, що відбувається в російсько-українській війні. Мовою художніх образів, емоційного співпереживання та емпатії мистецтво стає мультикультурною мовою, зрозумілою в усьому світі. Українське мистецтво стає потужним інструментом культурної дипломатії – воно формує образ України та українців як самобутньої європейської нації з багатою культурною спадщиною та традиціями, руйнуючи міфи та стереотипи, що існують.

Частиною репрезентації українського мистецтва у світі є його представлення на різних рівнях. На державному рівні світові пропонують українські зали та павільйони на мистецьких бієнале, офіційні виставки за підтримки Міністерства культури та стратегічних комунікацій. Водночас важливими є інституційні партнерства – між галереями, арт-просторами, освітніми та дослідницькими інституціями, музеями. Розглянемо деякі такі успішні кейси.

Важливими в контексті репрезентації українського мистецтва у світових музеях є присутність різних форматів, зокрема історичного мистецтва. Серед них варто назвати співпрацю Музею Ханенків та Лувру у 2023 р. – одного з найбільших та найвідоміших музеїв світу. У майбутньому відділі мистецтв Візантії та східного християнства, який Лувр планує відкрити у 2027 р., представлено п'ять ікон VI–XIII ст. з колекції Музею Ханенків. Серед іншого важливо, що вперше у виставкових матеріалах Лувру тексти до експонатів запропоновано українською мовою (поруч із англійською та французькою) [1].

Важливими є виставки робіт українського авангарду початку XX ст. у світових музеях, адже окрім іншого вони допомагають процесу деколонізації існуючих наративів, протидіючи сприйняттю українського мистецтва крізь призму російськості чи радянськості. Прикладом може слугувати виставка «З'єднання: українські митці в пошуках сучасності та ідентичності» (The Juncture: Ukrainian Artists in Search of Modernity and Identity) у Mead Art Museum (Художній музей Міда у коледжі Амгерст, штат Массачусетс) у 2022 р. На виставці демонструвалися роботи трьох майстрів початку XX ст. – О. Архипенка, О. Богомазова та В. Єрмілова. Їхня творчість, що пов'язана з кубізмом, футуризмом, абстракціонізмом, конструктивізмом, відображає стилістичне розмаїття авангардного мистецтва того часу. Це була перша виставка сучасного українського мистецтва, організована в Північній Америці з початку повномасштабного вторгнення. На виставці акцентувалася увага на колоніальних наративах сприйняття мистецтва, створеного в регіонах, крізь російські культурні межі. Мистецтво цих трьох художників подавалося в українському контексті, торкаючись питання культурної ідентичності та взаємозв'язку між національним та глобальним у модерністському русі [3].

Зразки народного мистецтва, представлені творчістю М. Примаченко, експонувалися останніми роками в кількох музеях світу – її роботи (багато де вперше) були представлені в The Ukrainain Museum (Нью-Йорк, США) у жовтні 2023 р., у Музеї сучасного мистецтва у Варшаві (Польща) навесні 2024 р., у Художньому музеї Вітаутаса Касюліса (Вільнюс, Литва) у жовтні 2024 р. Ці виставки носили характер солідарності, а роботи художниці як метафори розповідали й про сучасну ситуацію в Україні [2].

І, безперечно, вкрай актуальним у контексті культурної дипломатії є представлення у світових музеях сучасного українського мистецтва з воєнною тематикою. У Берлінському музеї Боде (Німеччина) навесні 2023 р. на виставці Timeless: Contemporary Ukrainian Art in Times of War («Вічне: сучасне українське мистецтво часів війни») було представлено роботи десяти українських художників, створені від початку російсько-української війни 2014 р. [4]. На Венеційському бієнале 2024 р. Український павільйон був представлений проектом Net Making («Виготовлення сіток»). Художники та куратори запропонували відвідувачам мета-фору плетіння камуфляжних сіток під час війни як символ спротиву, самоорганізованості, взаємопідтримки, згуртованості українців [5].

Вказані приклади, безперечно, є далеко не повним переліком презентації українського мистецтва у світових музеях. Представлення цих та інших виставок виконують важливі функції деколонізації сприйняття української культури та мистецтва, демонстрації опору, незламності та виживання в умовах війни засобами художньої мови. Українське мистецтво – це потужний інструмент культурної дипломатії, який формує та зміцнює міжнародну підтримку, вкрай необхідну в умовах виживання нашої державності.

Література

1. У Луврі вперше експонуються українські ікони. URL: <https://surl.li/wltglv> (дата звернення: 20.10.2025).
2. Яценко В. «Тигр у саду. Мистецтво Марії Примаченко»: виставка легендарної художниці у Варшаві. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/tyhr-u-sadu-mystetstvo-mariyi-prymachenko-vystavka-lehen-darnoyi-khudozhnytsi-u-varshavi> (дата звернення: 20.10.2025).
3. The Juncture: Ukrainian Artists in Search of Modernity and Identity. URL: <https://www.amherst.edu/museums/mead/exhibitions/2024/the-juncture-ukrainian-artists-in-search-of-modernity-and-identity> (дата звернення: 20.10.2025).
4. Timeless: Contemporary Ukrainian Art in Times of War. URL: <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/timeless/> (дата звернення: 20.10.2025).
5. Ukraine. Net Making. URL: <https://www.labiennale.org/en/art/2024/ukraine> (дата звернення: 20.10.2025).

*Матушко Олександр Аркадійович,
старший викладач кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв*

КОНЦЕПЦІЯ ДОСТУПНОСТІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ІНКЛЮЗИВНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК

На сучасному етапі поняття «доступність» продовжує формувати свій зміст, оскільки сама концепція розвивається та змінюється. Протягом останніх років представниками наукового виміру було запропоновано кілька визначень доступності, що стосуються її численних та різноманітних сфер застосування.

На думку дослідників, які розглядають концепцію доступності в галузі інклюзивних культурних та мистецьких практик, доступність не можна обговорювати у вакуумі; вона вимагає контексту [6, с. 43], а контексти сьогодні стають дедалі різноманітнішими.

Термін «доступність» вперше було використано в 1920-ті рр. у теорії розташування та регіональному економічному плануванні – ставши актуальним у плануванні транспорту, насамперед у Північній Америці, він асоціювався з транспортними мережами та моделями розподілу подорожей [5]. Отже, концепція доступності як центральної сили в розвитку мегаполісів існує щонайменше століття, протягом якого ідея трансформувалася, набуваючи, а іноді й втрачаючи виміри та значення. У 1959 р. цей термін починає регулярно використовуватися для позначення відносної близькості місця чи особи до всіх інших місць та людей. Вважалося, що більша доступність місця порівняно з фіксованим місцем прямо залежить від розміру

можливості в іншому місці та обернено пропорційно відстані або часу, необхідного для доступу до можливостей між двома розглянутими місцями. Однак поняття доступності в часі, а також у просторі, починають викликати значний інтерес, пов'язуючи ранні ідеї про просторово-часові закономірності з новою інформацією та контекстами так, що це дозволяє науковця використовувати нові інструменти для розуміння актуальних проблем в різних галузях, зокрема в культурі. Тож концепція доступності набула численних значень, охоплюючи різні виміри протягом століття її еволюції [4]. З 2021 р. доступність визначає як «проекування, будівництво, розробка та обслуговування об'єктів, інформаційно-комунікаційних технологій, програм та послуг, щоб усі особи, включаючи осіб з інвалідністю, могли користуватися ними повноцінно та незалежно» [2]. Відповідно доступність включає надання послуг та трансформації, що необхідні для забезпечення рівного доступу до працевлаштування та участі в різноманітних видах діяльності для осіб з інвалідністю, зменшення або усунення фізичних перешкод та створення умов для рівних можливостей, а також зобов'язання забезпечити, щоб особи з інвалідністю могли отримувати доступ на справедливій основі. Отже, в широкому розумінні, поняття доступності передбачає зобов'язання забезпечити доступ до місць та послуг, які інакше були б недоступні для людей з інвалідністю, що означає перехід від негативного стану до стану часткової або (в ідеалі) повної нейтральності. Поняття доступності викликає, серед іншого, фізичні, сенсорні та когнітивні бар'єри, які необхідно усунути, а також підкреслює інвалідність та її обмеження.

Хоча інфраструктура є важливим фактором у цьому контексті, доступність, особливо у випадку закладів культури, також набуває форми інклюзивного контенту та програм. Доступність – це концепція, яка стала центральною у фізичному плануванні протягом останніх п'ятдесяти років: доступність змістилася від зосередження на бар'єрах до зосередження на людях, або, як стверджує Г. Греко, вона перейшла від партикуляристського розгляду доступу до універсалістського бачення [3, 207]. Доступність вважається широким поняттям, яке включає запобігання та усунення перешкод, що обмежують людей з інвалідністю у використанні продуктів, послуг та інфраструктури.

Важливість забезпечення доступності театру виходить за рамки визначення доступності та є невід'ємною частиною самого театру, який є культурною практикою, що повністю зосереджена на спільноті та емпатії, як на сцені, так і поза нею. Протягом історії театральне мистецтво розвивалося, охоплюючи різноманітні групи маргіналізованих людей, що робить театр давнім і постійним середовищем інклюзивності. Доступний театр, на думку дослідників, означає, що «ви уявляєте свою аудиторію якомога ширшою групою людей, очікуючи, що вони використовуватимуть комунікаційний апарат театру потенційно різними способами» [1, с. 49].

Театр має першим залучати людей з фізичними або інтелектуальними вадами, сприяючи нормалізації та навіть схваленню досвіду та роботи людей з інвалідністю, а також нормалізації просторів, які залучають або вітають їх. Тому доступність стає першочерговим питанням, враховуючи силу культури і мистецтва сприяти соціальній згуртованості та розвитку громади.

Література

1. Conroy C. How can the theatre be fully accessible? *Thinking through Theatre and Performance* / Edited by Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms. London and New York : Methuen Drama, 2019. Pp. 47–57.
2. Executive Order on Diversity, Equity, Inclusion, and Accessibility in the Federal Workforce. 2021. URL: <https://bidenwhitehouse.archives.gov/briefing-room/presidential-actions/2021/06/25/executive-order-on-diversity-equity-inclusion-and-accessibility-in-the-federal-workforce/> (дата звернення: 07.10.2025).
3. Greco G. M. The nature of accessibility studies. *Journal of Audiovisual Translation*. 2018. Vol. 1(1). Pp. 205–232.
4. Levine J. A century of evolution of the accessibility concept. *Transportation Research Part D: Transport and Environment*. 2020. Vol. 83. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1361920919316062> (дата звернення: 14.10.2025).

5. Mitchell R. B., Rapkin C. Urban traffic: A function of land use. Columbia University Press, 1954. 226 p.
6. Pressman H., Schulz D. The art of access: A practical guide for museum accessibility. Rowman & Littlefield Publishers, 2021. 232 p.

Reva Tetiana,

PhD in Political studies, Associate Professor,

Secretary of Academic Council of National Academy of Culture and Arts Management

THE REFLECTIONS OF «EPISTEME» IN FICTION (ON THE EXAMPLE OF FRANÇOIS RABELAIS'S «GARGANTUA AND PANTHAGRUEL»)

In the 16th century, François Rabelais, a well-known representative of the French Renaissance, created his famous work «Gargantua and Pantagruel», which is an example of an organic symbiosis of satire, especially in relation to clericalism and the social order of the time. The main characters' travels across the islands of Sausage, Papidulia, Popemania, Windy, Ringing, Messer Gaster's Island and others are the author's joke about the shortcomings of the system, while also presenting his utopian ideas about the social ideal. In XX-th century literature, these islands are transformed by another French writer, Antoine de Saint-Exupéry, in «The Little Prince» into planets (a king, a vain man, a geographer, a busy man), visited by the main character. The entire work is permeated by a philosophical category – knowledge as the fundamental principle of understanding the world and its relations with logos.

The category of logos is embodied in the triumph of the idea of knowledge that runs through the entire work. We first meet the idea of knowledge and its significance when Gargantua sends Pantagruel to study in Paris, because in his opinion, only knowledge will make his son a wise ruler, modelled on the sovereign in his mother's homeland of «Utopia» by Thomas. In Chapter XI, after one of Pantagruel's victories, he composes a poem to be posted on pillars, which highlights the idea of the dominance of reason over brute force [2, 106].

The key moment of the novel is a journey to the temple of the magical fountain, where Roman gods are presented as symbols of the ideals of Antiquity and a way out of 'dark' times, to get answers to Panurge's questions. After obtaining the magic word 'Trink!' together with the priestess Bacbuc, he receives the interpretation 'drink' two main sources – water and knowledge. The first connects humans with animals and plants. The second is the most important, because it makes a person human: 'The scales will fall from your eyes, you will climb out of the abyss of darkness, you will free yourself from prejudice and superstition, you will demand a new life – creative, not contemplative' [2, 236].

This allegory is taken from Aristotle's teaching on the soul, described in his work «Nicomachean Ethics», its three principles: vegetative, animal, and rational. The latter distinguishes humans from other living beings and plants, transforming them into 'political animals,' which means communicative and ethical ones. Variations of Rabelais' source can also be found in the philosophy of Hryhorii Skovoroda and his idea of God as the source of knowledge in «the Unequal Equality Principle» [3].

Thus, we can see on the example of the François Rabelais's novel that the fiction can be a great instrument of the ethic and philosophical categories presentation, which are easily studied due to the art images and emotional contents.

Література

1. Арістотель. Нікомахова етика. Київ : Аквілон-Плюс, 2002. 480 с.
2. Рабле Ф. Гаргантюа і Пантагрюель. Харків : Фоліо, 207. 253 с.
3. Сковорода Г. Розмова, названа алфавіт, або Буквар світу. URL: https://www.skovoroda.club/texts/treatise/bukvar_mugu (дата звернення: 28.09.2025).

ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ ЯК ПРОВІДНА КОМПОНЕНТА КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

Функціонування традицій ми розглядаємо як провідну компоненту культурної пам'яті, як особливий шлях до загальнолюдських пріоритетів. Традиції, забезпечуючи культурний прогрес, об'єднуючи національне життя на рівні духовної сфери історії, культури, філософії формують донині культурну пам'ять. Традиції українського народу формувалися упродовж епохального шляху, століть, розвивалися в контакт з культурами різних народів, кордони яких межували, відтак і взаємодіяли – робили внесок у скарбницю самобутньої, своєрідної, неповторної етнокультури. Віками успадковуючи традиційні цінності, українці, творчо осмислюючи минуле, трансливали здобутки культури в майбутнє.

Визначаючи сутність культури, український вчений В. Шинкарук конкретизував, що це «і мова, і історичні способи людської діяльності та засоби цієї діяльності, і міфологія та релігія, і мораль та право, наука та філософія, і, безперечно, найрізноманітніші форми мистецтва» [4].

Беручи до уваги актуальність традицій, як провідної компоненти й джерела культури і освіти, науковці активно проявляють інтерес до означеного питання. Від часу перших європейських та вітчизняних культурологів, філософів, мистецтвознавців, істориків, етнографів до третього десятиліття XXI століття дослідження проблеми примножилися у контексті традиційної основи в межах сучасних трансформаційних процесів. У контексті їх наукових пошукувань пояснення терміну «традиції» здебільшого тлумачать саме в перекладі з латини *traditio* – переказ.

Саме таке тлумачення розкривається як звичні, усталені, стереотипні знання людської культури, які транслиються наступним поколінням. Інакше пояснення терміну – форма передачі або сама передача, як трансляція. Форма передачі традиції в мистецтві характеризується успадкуванням художніх досягнень, переходом і передаванням їх наступним поколінням, збереження протягом тривалого часу, усталеністю та водночас збагаченням новими цінностями.

Здебільшого традиції дослідники розглядають у площині категорії «етно – культури, освіти, мистецтва», вказують на певні види діяльності, створені етносом протягом тривалого історико-культурного періоду. Традиції передавалися із покоління до покоління, збагачувалися, розвивалися й трансливалися, демонструючи власну картину етносу.

Так, у філософських енциклопедичних словниках дефініція «етнокультура» визначається як «культура, першоджерелом якої є колективна творчість даної спільноти, що включає спосіб життя, світогляд, мову, народне мистецтво».

Минуле XX століття в культурно-історичних конотаціях запам'яталося як період втрат (війни, геноцид, репресії, втрата державності і територій). Французький теоретик П'єр Нора розвивав вчення «місце пам'яті», що зовсім не стосувалося певної локації, головне, щоб це місце було наділене функцією творення ідентичності. Він зауважив, що «ми живемо в добу торжества пам'яті. Соціальні, етнічні, родинні групи за останні роки пережили глибинні зміни традиційного відношення до минулого. Хвиля спогадів захопила світ, потужно об'єднавши міць минулих подій – теперішньому чи метафоричному з почуттям певної приналежності, колективним чи індивідуальним рівнем самосвідомості, з пам'яттю та ідентичністю» [2, 202].

В «Етнокультурологічному словнику-довіднику» термін «традиція» розтлумачений як зорієнтовані на певний ідеал вірування, спосіб мислення, норми поведінки, а також прагнення, що в різних формах на ірраціональному та раціональному рівнях передаються з покоління в покоління; – механізм самозбереження і самовідтворення етнокультури та генетичного способу передачі інформації й стереотипних програм поведінки; – процес та результат сте-

реотипізації соціоісторичного досвіду спільноти; – соціальна і культурна спадщина, що передається від покоління до покоління та відтворюється у певних суспільствах і соціальних групах протягом тривалого часу [1].

В інтерв'ю на Житомирщині В. Скуратівський акцентував, що «традиції, якщо вони воістину народні, завжди були на часі. Їх образно можна порівняти з берегами річки, які спрямовують живе русло у відповідний напрям. Якщо ж ті береги руйнуються, розмиваються, то річище неодмінно втратить свій орієнтир – неконтрольована вода розіллється довкола. Спробуй тоді одшукати оту первісно природну старицю. Пошана вітчизняних традицій, розумне їх реставрування і осучаснення аж ніяк не веде до ізоляваності... Просто ми не маємо права обкрадати самих себе, не бачити у своїх традиціях кращого, вартого пошани» [3].

Внаслідок цього, науковці гуманітарної сфери опрацьовують матеріал щодо провідних складових культурної пам'яті: що ми набули і втратили, що пам'ятаємо і забули, у якому контексті моделюємо власні міркування? Адже пам'ять будь-якої форми (колективна, індивідуальна), однакові події і явища всотує неординарно і не однаково. Культурологи, філософи, літературознавці, педагоги, психологи звертаються до питань пам'яті, зокрема, культурної пам'яті на ґрунті традицій. Якісна реалізація зазначених питань залежить від молоді, чільна частина якої вважає пріоритетом власного життя свідому етносолідарність і спільне етнічне буття.

За висновками документів ООН і ЮНЕСКО, від минулого століття дотепер, провідною функцією сучасної культури і освіти є допомога молоді перетворити існуючу взаємозалежність держав і етносів у свідому солідарність, щоб подолати протиріччя між традиційним і сучасним, духовним і матеріальним, вічним і миттєвим. На таких засадах було визначено стратегії, аби перебороти проблеми в культурі та освіті. З огляду на це акцентовано на традиційних пріоритетах – необхідно допомагати молоді вступати у діалог з представниками різних культур (віри, поглядів, переконань); культивувати взаємну повагу, визнавати різноманіття загальних цілей для спільного майбутнього. Утім, необхідно педалювати пізнання окремих напрямків буття і галузей науки: в освіті – набувати базових компетенцій з метою задоволення основних фахових потреб та упровадження їх у професійну діяльність; в культурі – сприяти потенційним можливостям самоактуалізації та самореалізації особистості, через традиції вкорінювати духовні цінності етнокультури у творчу практику.

У Програмі ЮНЕСКО (Memory of the World Programme) чітко зазначено, що міжнародна ініціатива має на меті забезпечення визнання документальної спадщини, що має міжнародне, регіональне та національне значення з метою її ідентифікації. «Програма світу» являє собою значну частину світового культурного надбання. Мова йде про спадщину минулого для нинішнього та майбутнього світового співтовариства.

Керуючись зазначеними засадами слід зумовити методологію досліджень культурної пам'яті, де традиції відіграють роль ключових. Так, у філософії зазначені питання досліджували С. Гатальська, А. Гоцалюк, С. Черепанова, Б. Попов, В. Личковах, О. Смоліна, М. Степико, В. Ігнатов та ін.

Фундаментальні засади традицій у сфері освіти були предметом дослідження І. Бежа, В. Гончарова, І. Зязюна, О. Рудницької, К. Костилевої, С. Максименка, В. Ямницької та ін.

Провідну роль традицій, які формують культурну пам'ять народу, розглядали Я. Ассман, Ф. Єйтс, Л. Репіна, В. Солдатенко, С. Кисельов.

Вивчення результатів наукових досліджень у зазначеному форматі і власний досвід роботи автора свідчать, що стратегічними орієнтирами у визначенні змісту і методології наукового дослідження традицій є їх коренева природа, що підпорядковується сутності компонентів пам'яті – культурної пам'яті народу.

Результатом культурно-історичного розвою народу є її традиції, які слід розглядати як плід економічного, політичного, духовного, суспільного поступу. Включення традицій у повсякдення та творчу діяльність сприяє самотності й національного забарвлення, набуття особливого обличчя з певними, властивими лише їй мовою, фольклором, календарними звичаями, сімейною обрядовістю.

Керуючись концептуальними основами впливу традицій на культурну пам'ять народу, обумовлюючи задоволення потреб молоді у сфері етносу, культури, освіти, слід об'єднати проблематику на тлі органічної єдності креативного мислення, фахової мобільності й культурно-освітнього простору з метою репродуктивного відтворення традицій етнокультури. Стратегічними орієнтирами довкола цих питань звісно є традиція, з повним набором складових компонентів. Так, саме традиції мають важливе значення у становленні духовних принципів, переконань, любові до рідного краю та успадкованої мови, звичаїв і обрядів. Вони, як фундамент національного надбання володіють універсальною здатністю об'єднувати минуле з майбутнім, транслювати духовну мудрість попередніх поколінь з філософським, ідейно-моральним, психологічним і естетичним змістом в досвід молоді.

Уже триста років, від філософії Г. Сковороди XVIII століття, до сучасних трактатів культурологічного змісту, прочитуємо, що людина сильна своїми переконаннями громадянськості, почуттями любові до рідного, успадкованого, традиційного.

Отже, лише те, що виховує культуру, здатне зберегти наступність традицій, поколінь, продовжити шлях культурного розвитку, сприяти культурній пам'яті народу. Саме традиції уможливають збереження ментальності, увічнення їх як джерела національної духовності, генетичного коду та значущості щодо чільності відродження, популяризації і презентації на вітчизняному та міжнародному рівнях.

Література

1. Етнокультурологія : словник-довідник / автор-укладач Л. М. Маєвська. Житомир : ЖДУ, 2007. 392 с.
2. Нора П'єр. Теперішнє, нація, пам'ять / пер. з франц. А. Репа. Київ : Кліо, 2014. 272 с.
3. Сташук В. Василь Скуратівський: обереги життя. *Житомирщина, інтерв'ю Богдана Лісовського*. 2019. 1–4 червня (№ 41). С. 11.
4. Шинкарук В. І. Методологічні засади філософських вчень про людину. *Філософська антропология: екзистенціальні проблеми*. Київ, 2000.

Столярчук Наталія Миколаївна,

*кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології
Волинського національного університету імені Лесі Українки*

Засадко Андрій Віталійович,

здобувач Волинського національного університету імені Лесі Українки

ОСОБИСТІСНА ІДЕНТИЧНІСТЬ: МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПОГЛЯД НА ВИКЛИКИ СУЧАСНОСТІ

У сучасному світі питання ідентичності стало одним із ключових у філософському, психологічному, соціологічному та культурологічному контекстах. Зміни в суспільстві, прискорення комунікацій, глобалізаційні процеси, зростання ролі інформаційного середовища та соціальних мереж вносять нові думки в розуміння того, ким є людина і як вона ідентифікує себе у світі. Особистісна ідентичність – це не лише образ самого себе, а й система уявлень про себе, яка формується в результаті взаємодії індивіда із суспільством, історією, культурою та динамічним інформаційним полем, в якому він функціонує. Саме тому проблема сутності і формування особистісної ідентичності займає одне з центральних місць у сучасних міждисциплінарних дослідженнях. Це поняття охоплює сприйняття індивідом самого себе, усвідомлення своєї унікальності, сталості та цілісності в часі. Формування особистісної ідентичності є складним, багатофакторним процесом, який залежить від біологічних, психологічних, соціокультурних і технологічних умов. Аналіз цього явища вимагає різноманітних теоретичних підходів для кращого розуміння механізмів особистісної ідентифікації в мінливому світі.

У філософії ідентичність часто розглядається як категорія, що описує сталість індивіда

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

в часі та просторі. Ще в античні часи філософи намагалися визначити, що є сутністю людини, яка залишається незмінною попри всі зовнішні зміни. Сократ і Платон наголошували на внутрішній гармонії та самопізнанні як шляху до істинного розуміння себе [2]. Сучасна філософія, зокрема у працях Джона Локка, розглядає ідентичність як безперервність свідомості [1], а Жан-Поль Сартр трактує її як проєкт, який людина здійснює сама, створюючи себе через вибір і дії [3]. Отже, філософський підхід акцентує на самосвідомості, автономії та свободі індивіда в процесі формування особистісної ідентичності.

Психологічні підходи до особистісної ідентичності акцентують увагу на процесах індивідуального розвитку, соціалізації та самоусвідомлення. Зокрема, фундаментальною в психології стала концепція Е. Еріксона, який ввів поняття «его-ідентичність». Він розглядав ідентичність як результат інтеграції досвіду людини на різних етапах його життя [7]. Психологічний підхід також охоплює питання кризи ідентичності, яка виникла в підлітковому віці або в наслідок травматичних змін у житті або різних подій з непередбачуваним характером. Ідентичність, за Еріксоном, є важливим етапом дорослішання, коли людина повинна інтегрувати свої переконання, цінності, ідеї та прагнення в єдину структуру. Інші психологи, такі як Джеймс Марсія, доповнюють це бачення, виділяючи типи ідентичності (дифузна, передчасна, активна, досягнута), які визначають глибину особистісної інтеграції [8].

Соціологічна перспектива дає змогу аналізувати ідентичність через взаємодію індивіда з соціумом. Поняття «соціальна ідентичність», розроблене Генрі Тайфелом описує як людина ототожнює себе з певною соціальною групою, приймає її цінності та відрізняє себе від «інших» [11]. Отже, ідентичність є продуктом соціальних відносин, символічної взаємодії та соціального конструювання. П'єр Бурдьє підкреслював роль культурного капіталу в процесах ідентифікації, зазначаючи, що приналежність до певного соціального середовища формує специфічний стиль життя, мовні практики та звички, які згодом засвоюються як частина «Я»: «Це означає, що смаки не лише відображають культуру, до якої людина належить, але й самі стають елементом самоідентифікації, способом відрізнити себе від інших» [5].

Загалом ідентичність – це складний, багатогранний конструкт, який включає як внутрішній, так і зовнішній виміри. Вона формується через взаємодію людини з навколишнім середовищем, але водночас залишається динамічною системою, яка може змінюватися під впливом нового досвіду та соціокультурного контексту. У двадцять першому столітті особистісна ідентичність стикається з новими викликами, особливо в умовах дигіталізації та розмивання меж між реальним і віртуальним між грою та життям. Соціальні мережі, медіа та цифрові спільноти стають новими просторами, де індивіди реалізують себе, шукають підтримки, конструюють свій образ та взаємодіють з іншими створюючи форуми або групи зі схожими інтересами. Отже, теоретичні підходи до вивчення особистісної ідентичності дозволяють краще зрозуміти механізми, за допомогою яких формується самосвідомість людини. Їх всебічне осмислення є важливою передумовою для подальших емпіричних досліджень, особливо в контексті нових соціальних і технологічних реалій, які суттєво впливають на способи ідентифікації сучасної молоді.

Поворот до постмодерністського мислення докорінно змінило розуміння ідентичності. Зигмунт Бауман розглядає сучасну людину як «туриста» у світі ідентичностей, де «я» стає фрагментарним, тимчасовим і плинним [4]. Розробка цифрових технологій та медіакомунікацій забезпечила нові виміри теорії ідентичності. Маршалл МакЛюен у 1960-х роках зазначив, що ЗМІ є «продовженням людини», і тому вони змінюють не лише спосіб спілкування, але й структуру свідомості [9]. В інтернеті та соціальних мережах ці прогнози стали реальними: цифрове середовище стало простором «мережевої реклами», де молоді люди будують власну присутність через аватари, профілі, фотографії та коментарі. Така самопрезентація поєднує у собі прагнення до справжності з необхідністю дотримуватися соціальних стандартів інтернет-спільноти. Психологічний вимір формування ідентичності в цифровому просторі тісно пов'язаний з необхідністю соціального визнання.

Дослідники Бойд, Еллісон та інші встановили, що соціальні мережі можуть зміцнити або послабити самооцінку залежно від отриманої реакції читачів у соцмережах [6]. Ідентич-

ність в Інтернеті виявляється багаторазовою та ситуативною: вона розкривається через тексти, зображення, меми, музичні уподобання та методи самопрезентації. Молоді люди, експериментуючи зі своїм зображенням, створюють численні версії «Я», які співіснують на різних платформах – від Facebook до TikTok. На думку Шеррі Туркл, цифрова культура сприяє «побудові себе в дзеркалі технологій», де людина одночасно набуває свободи самовираження та ризикує втрачати автентичність [12].

У межах культурологічного підходу ідентичність розглядається як форма символічної участі в певній культурі. Соціальні мережі стали ключовим механізмом такої участі, коли молоді люди не тільки споживають, але й створюють культурні значення. У віртуальному просторі відбувається змішування місцевих та глобальних ідентичностей, що призводить до появи «гібриду я» - поєднання національних, глобальних та цифрових вимірів. Цей «я» може змінитися залежно від контексту, аудиторії та соціальних медіа.

У той же час, утворення особистої ідентичності в умовах цифрової культури є неоднозначним. З одного боку, соціальні мережі відкривають нові можливості для самовираження, творчості та спілкування, з іншого боку, спричиняють ризики стандартизації, емоційної залежності, фрагментації особистості.

Психологічні дослідження наголошують на тому, що самознання та рефлексія є ключовим елементом формування ідентичності. Людина, яка здатна знати про власні емоції, мотиви та цілі, легше інтегрує соціальні ролі та очікування, зберігаючи внутрішню цілісність. Кризи розвитку, життєві труднощі та досвід взаємодії з різними соціальними групами стимулюють переосмислення власного «Я», сприяючи переходу від адаптивної поведінки до більш свідомого вибору життєвих стратегій. Особиста ідентичність у цьому випадку відображається як процес безперервного дизайну, в якому внутрішнє відображення поєднується із зовнішніми впливами.

Культурологічні підходи підкреслюють роль символів, знаків та медіапростору в дизайні особистості. Людина активно взаємодіє з культурними кодами, перетворюючи їх на інструменти самовираження та спілкування. Знання культурних традицій, естетичних практик та соціальних моделей дозволяє сформувати унікальну ідентичність, яка в той же час відповідає соціальним очікуванням та підтримує внутрішню автентичність. Освіта, мистецтво та засоби масової інформації в цьому контексті - це не лише джерела інформації, але й платформи для розвитку критичного мислення, емоційної зрілості та здатності висловити самовираження.

Отже, особиста ідентичність - це складна багатовимірна конструкція, яка утворюється під впливом психологічних, соціальних та культурних факторів. Її формування передбачає активне самопізнання, роздуми, інтеграцію досвіду та взаємодії з різними соціокультурними контекстами. Лише поєднання внутрішньої роботи над собою із свідомою взаємодією з навколишнім середовищем дозволяє людині підтримувати власну унікальність і в той же час ефективно функціонувати в сучасному світі, адаптуючись до змін та збагачуючи життєвий досвід.

Література

1. Локк Джон. Розвідка про людське розуміння : у 4-х кн. / пер. Н. Бордукова. Харків : Акта, 2007.
2. Платон. Діалоги. 2-ге вид. / пер. з давньогр. Й. Кобів, У. Головач, Дз. Коваль, Т. Лучук, Ю. Мушак ; передм. В. Кондзьолки. Київ : Основи, 1999. 395 с.
3. Сартр Ж.-П. Шляхи свободи. Трилогія. Ч. 1: Зрілий вік. Київ : Юніверс, 2006. 384 с.
4. Bauman Z. The Individualized Society. Hoboken : John Wiley & Sons, 2000. 272 p.
5. Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste. Harvard University Press, 1984. 613 p.
6. Boyd D., Ellison N. Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 2007. P. 210–230.
7. Erikson E. H. Identity, youth and crisis. NY: WW Norton Company, 1968. P. 290
8. Marcia J. E. Identity in Adolescence / Handbook of Adolescent Psychology / Ed. by J. Adelson. New York : John Wiley & Sons, 1980. P. 159–187.

9. McLuhan M. Understanding Media : The Extensions of Man. New York : New American Library, 1964. 318 p.
10. Mead G. H. Mind, Self, and Society. University of Chicago Press, 1934, 437 p.
11. Tajfel H. Individuals and groups in social psychology. *British Journal of Social and Clinical Psychology*. 1979. №18. P. 183–190.
12. Turkle S. Alone Together : Why We Expect More from Technology and Less from Each Other. New York : Basic Books, 2011. 600 p.

Тюска Валентина Борисівна,

кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету

Павленко Катерина Олександрівна,

здобувачка Рівненського державного гуманітарного університету

ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ ПІД ЧАС ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ

Історико-культурна спадщина – це не просто пам'ять про минуле, це основа національної ідентичності, духовна опора суспільства та джерело формування самосвідомості нації. Вона охоплює архітектурні пам'ятки, музеї, архіви, твори мистецтва, історичні документи, археологічні знахідки, традиції та мову. Проблема збереження культурної спадщини набула критичного значення після повномасштабного вторгнення 24 лютого 2022 року в Україну. Збройна агресія росії принесла величезні втрати не лише в людських життях і економіці, а й у сфері культури – російські обстріли, окупація та навмисне знищення пам'яток культури стали формою культурного геноциду, спрямованого на руйнування української ідентичності.

У нашому дослідженні зосереджуємо увагу на масштабах руйнувань та збереженні культурної спадщини під час російської війни. Одним із перших кроків у збереженні українських пам'яток стало систематичне документування випадків руйнувань і пошкоджень об'єктів культури. За даними Міністерства культури та стратегічних комунікацій України (МКСК), станом на 31 грудня 2024 року зафіксовано 1 255 об'єктів культурної спадщини, які пошкоджені внаслідок російської агресії. Із них 125 мають національне значення, 1 055 – місцевого значення, а 75 – нововиявлені [2]. Станом на 25 травня 2025 року – вже 1 482 об'єкти культурної спадщини та 2 302 об'єкти культурної інфраструктури [3]. Найбільше постраждали регіони: Харківська область (324 об'єкти), Херсонська область (180 об'єктів), Донецька область (164) тощо [2].

Пошкоджена також культурна інфраструктура – клуби, бібліотеки, музеї, театри. Наприклад, в одному з оглядів зазначено, що з 2 302 пошкоджених об'єктів культурної інфраструктури 436 (≈18,6 %) були зруйновані повністю. Варто зазначити, що оцінка є неповною через тимчасову окупацію та неможливість доступу до частини територій [1].

З перших днів війни музейні установи України розпочали масштабну евакуацію фондів. Твори мистецтва, археологічні експонати, стародруки та унікальні документи перевозилися у безпечніші регіони або спеціальні сховища. Зокрема, три музеї Одеси в січні 2022 року розпочали підготовку до транспортування експонатів на захід України під виглядом відправки на виставки. Працівниками закладів були складені «спеціальні «червоні списки» експонатів українських музеїв для евакуації в разі нападу» [4].

Велика роль у захисті об'єктів культури належить і недержавним ініціативам. Так, івано-франківський колектив художників «Асортиментна кімната» облаштував кілька укриттів і за перші 10 днів війни евакуював туди понад 20 колекцій творів мистецтва [4]. Члени колективу пригадують, що «запити на евакуацію надходили від галерей Києва, Маріуполя, Одеси, Запоріжжя та інших міст» [4]. У багатьох музеях і храмах здійснюється тимчасове укриття експонатів, перевезення цінностей у сховища, заходи захисту від викрадення, знищення чи

пошкодження культурних цінностей тощо. Виокремлюємо ініціативу директорки львівського музею «Територія Терору» Ольги Гончар, яка заснувала кризовий фонд «Швидка музейна допомога». За сприяння Єврокомісії та асоціації MitOst фонд станом на березень 2022 року надав підтримку близько 20 музеям із чотирьох областей [4].

Ще одним із ефективних методів збереження є оцифрування фондів, створення 3D-моделей пам'яток, цифрових копій експонатів. Зокрема, фахівці латвійського технічного університету за допомогою технологій 3D-сканування та фотограмметрії допомагають українським волонтерам перенести культурні пам'ятки в соціальну мережу.

До процесу збереження української культурної спадщини приєдналися також міжнародні компанії Google та Netflix. Слід зазначити, що у результаті співпраці Міністерства культури та інформаційної політики і Google наприкінці 2022 року було створено онлайн-платформу «Україна – поруч» (Ukraine is here), яка має на меті популяризацію та дослідження українського мистецтва, культури, архітектури й історії. Україна активно співпрацює з міжнародними організаціями: UNESCO, International Council on Monuments and Sites (ICOMOS), Blue Shield International та інші. Вони надають матеріальну допомогу, обладнання, консультації, допомагають фіксувати воєнні злочини проти народу України та культурної спадщини. Крім того, по всьому світу проводилися численні заходи, спрямовані на підтримку українських військових, постраждалих і біженців. Такі ініціативи сприяють міжнародному визнанню культурних злочинів росії та формують історичну пам'ять.

Отже, збереження культурної спадщини під час війни стало одним із ключових завдань українського суспільства та світу загалом. Об'єднання зусиль державних установ, міжнародних організацій, науковців та волонтерів створює підґрунтя для майбутнього відновлення та розвитку культури країни. Оскільки, українська культурна спадщина – це не лише пам'ять про минуле, а й символ стійкості нації.

Література

1. «В Україні за час повномасштабної війни». *Укрінформ*. 02.10.2025. URL: <https://surl.li/nqpdsu> (дата звернення: 02.11.2025).
2. Знищення культурної спадщини. *Міністерство культури та стратегічних комунікацій України*. 03.01.2025. URL: <https://surl.li/enlsoq> (дата звернення: 02.11.2025).
3. Понад 400 об'єктів культурної спадщини знищили на Херсонщині й Одещині. *Район Культура*. 04.06.2025. URL: <https://surl.li/zytltjw> (дата звернення: 02.11.2025).
4. Українська культурна спадщина під час російського вторгнення (з 2022). *Вікіпедія*. URL: <https://surl.li/rqbamy> (дата звернення: 02.11.2025).

Щур Наталія Олегівна,

кандидат наук з державного управління, завідувач відділу
аспірантури та докторантури, доцент кафедри гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ТА СУЧАСНА ДЕРЖАВНА ПОЛІТИКА: ВИКЛИКИ І РІШЕННЯ

Культурна спадщина є невід'ємною складовою національної ідентичності, історичної пам'яті та духовної єдності народу. В умовах російської агресії проти України, а також глобалізаційних процесів, питання її збереження набуває особливої актуальності. Сучасна державна політика має реагувати на ці виклики, формуючи ефективні механізми охорони, популяризації та інтеграції культурної спадщини в суспільне життя.

Міністерство культури та стратегічних комунікацій продовжує фіксувати *пошкодження* пам'яток культурної спадщини й об'єктів культурної інфраструктури в Україні внаслідок повномасштабної російської агресії. З початку повномасштабного вторгнення Російської Федерації в Україну у 2022 році було пошкоджено або знищено 1390 об'єктів культурної спад-

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

щини. З них національного значення – 136, місцевого – 1164, щойно виявлених – 90. Найбільших втрат і збитків культурна інфраструктура зазнала у Донецькій, Харківській, Херсонській, Київській, Миколаївській, Запорізькій, Сумській областях [2].

Російська Федерація здійснює систематичне пограбування українських музеїв. Згідно з розслідуванням видання Le Monde [7], з 77 музеїв, розташованих на окупованих територіях, до Росії було вивезено значну кількість експонатів, включаючи унікальні артефакти з Мелітопольського краєзнавчого музею. На тимчасово окупованих територіях залишається 1,7 млн музейних предметів, які зберігаються у 90 музеях та заповідниках [6].

Незважаючи на важливість нематеріальної культурної спадщини, в Україні досі бракує чітких стратегій її збереження. ЮНЕСКО наголошує на підтримці носіїв живої спадщини, особливо в умовах кризи. Багато об'єктів не мають цифрових копій, що ускладнює їх ідентифікацію та відновлення, створюючи потребу в терміновій цифровізації музейних фондів, архівів, бібліотек та архітектурних пам'яток. Глобалізація сприяє поширенню універсальних культурних кодів, що загрожує унікальності локальних традицій, мови та мистецтва, і ставить завдання для державної політики балансувати між відкритістю та захистом національної самобутності.

Окрім прямих загроз, спричинених війною, культурна спадщина України стикається з низкою системних викликів. Одним із ключових є *нестача сталого фінансування*: у воєнний час пріоритети бюджету зміщуються, і культурна сфера часто залишається на периферії уваги. Це ускладнює реалізацію реставраційних проєктів, археологічних досліджень та підтримку культурних установ. Додатково, в країні спостерігається *дефіцит кваліфікованих кадрів* – реставраторів, етнологів, архівістів – що обмежує можливості збереження спадщини. *Урбанізація та незаконне будівництво* також становлять загрозу: історичні території часто забудовуються без належної експертизи, що призводить до втрати автентичності пам'яток [1].

Ще одним викликом є *низький рівень обізнаності населення* щодо цінності культурної спадщини, особливо нематеріальної. Відсутність системної культурної освіти та просвітницьких програм знижує мотивацію громад до її захисту. У цифровій сфері зростає ризик *кіберзагроз*: електронні реєстри та архіви потребують надійного захисту та резервного копіювання. Крім того, *політизація історичних наративів і пам'яток* може призводити до маніпуляцій, що спотворюють історичну правду та провокують суспільні конфлікти. Усі ці фактори вимагають комплексного підходу державної політики, яка має бути не лише реактивною, а й стратегічною [3].

Серед ключових напрямів сучасної державної політики у сфері охорони культурної спадщини України варто виокремити *законодавче забезпечення*. У 2025 році Кабінет Міністрів України затвердив Стратегію розвитку культури на період до 2030 року, яка передбачає посилення охорони культурної спадщини, особливо в умовах надзвичайних ситуацій та збройного конфлікту. Документ визначає культуру як базис національної ідентичності та складову національної безпеки Стратегія 2025–2030 [3].

Інституційна підтримка реалізується через діяльність Міністерства культури та стратегічних комунікацій, яке координує заходи з евакуації, захисту та реставрації культурних об'єктів. У відповідь на воєнні загрози створено кризові центри, що працюють на тимчасово окупованих територіях та в прифронтових зонах. Оновлений «Збірник нормативно-правових актів 2025» систематизує правові механізми охорони культурної спадщини.

Цифровізація культурної спадщини стала одним із найважливіших інструментів її захисту в умовах сучасних викликів. В Україні активно впроваджуються проєкти з 3D-моделювання пам'яток, створення електронних реєстрів, оцифрування музейних фондів, архівів і бібліотек. Такий підхід не лише забезпечує доступ до культурного надбання, а й дозволяє зберегти інформацію про об'єкти у випадку їх фізичного знищення. Особливу увагу приділено захисту цифрових даних від кіберзагроз, що є актуальним у контексті гібридної війни та інформаційної безпеки [4].

У цьому контексті важливу роль відіграє *міжнародна співпраця*. Україна активно взає-

модіє з ЮНЕСКО, ICOMOS, ICCROM та іншими організаціями, які надають технічну допомогу, сприяють евакуації експонатів і підтримують обмін досвідом. Зокрема, у 2025 році ЮНЕСКО об'єднало представників військових, культурних інституцій та правників для розробки спільних механізмів захисту спадщини в умовах війни [5].

Не менш важливою складовою є громадянська участь. Волонтери, науковці, митці та місцеві громади активно долучаються до моніторингу, охорони та популяризації культурної спадщини. Освітні кампанії, спрямовані на формування усвідомлення її цінності, сприяють залученню широких верств населення до процесу збереження національного надбання.

Отже, цифровізація, міжнародна підтримка та активна участь громадськості утворюють три ключові опори сучасної політики у сфері охорони культурної спадщини. Комплексна політика, яка поєднує законодавство, цифровізацію, міжнародну підтримку та громадянську участь, дозволяє не лише реагувати на загрози, а й формувати стійку модель збереження культурної ідентичності України в умовах війни та глобальних трансформацій.

Література

1. Верховна Рада України. Відкрите обговорення «Охорона культурної спадщини в Україні: виклики та пріоритети законодавчої роботи». *Комітет Верховної Ради України з питань гуманітарної та інформаційної політики*. 08.04.2025. URL: https://www.rada.gov.ua/preview/aponsy_podij/260777 (дата звернення: 17.10.2025).
2. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. За 3 роки повномасштабного вторгнення агресор зруйнував та пошкодив 1390 пам'яток культурної спадщини і 2205 об'єктів культурної інфраструктури. 2025. URL: <https://mcsc.gov.ua/news/za-3-roky-povnomasshtabnogo-vtorgnennya-agresor-zrujnuvav-ta-poshkodyv-1390-pamyatok-kulturnoyi-spadshhyny-i-2205-obyektiv-kulturnoyi-infrastruktury/> (дата звернення: 17.10.2025).
3. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. Стратегія розвитку культури України на 2025–2030 роки. Київ. *МКІПЄ*. 2025. URL: https://mcsc.gov.ua/wp-content/uploads/2025/01/strategiya_25.01.2025.pdf (дата звернення: 17.10.2025).
4. Цифровий захист культурної спадщини у воєнний час : на прикладі музейних та бібліотечних практик (оглядова довідка за матеріалами преси та інтернету за 2023–2025 рр. / Міністерство культури та стратегічних комунікацій України; Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого; Інформаційний центр з питань культури та мистецтва. *ДЗК*. 2025. Вип. 5/3.
5. Україна: ЮНЕСКО об'єднало військових, спеціалістів культури та фахівців правової системи для захисту культурних цінностей. URL: <https://www.unesco.org/uk/articles/ukrayina-yunesko-obyednalo-viyskovykh-spetsialistiv-kultury-ta-fakhivtsiv-pravovoyi-systemy-dlya> (дата звернення: 17.10.2025).
6. Від війни врятували понад 500 тисяч культурних цінностей із 55 музеїв України. *Укрінформ*. 14.11.2024. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3927135-vid-vijni-vratuvali-ponad-500-tisac-kulturnih-cinnostej-iz-55-muzeiv-ukraini.html> (дата звернення: 17.10.2025).
7. Le Monde. La Russie pille les musées ukrainiens dans les territoires occupés. URL: <https://www.lemonde.fr> (дата звернення: 17.10.2025).

Анапріюк Ліана Андріївна,

аспірантка Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

АРХІВ ЛАРИСИ ОСТАПЕНКО: ПРОБЛЕМА ДОСЛІДЖЕННЯ

Лариса Остапенко – це відома українська концертно-камерна співачка (мецо-сопрано), народна артистка України, професорка кафедри сольного співу НМАУ імені П. І. Чайковського, дружина видатного українського композитора, Героя України, народного артиста, лауреата Національної премії ім. Т. Г. Шевченка, автора понад 400 творів Олександра Білаша. Композитор написав вичерпну кількість творів для Лариси Остапенко, які вона виконувала на концертах та записувала на радіо. В 2025 році відзначаємо 90 років від дня народження Лариси Іванівни.

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

Тема архіву культури є надзвичайно важливою та актуальною в сучасній науці. До неї звертались і продовжують звертатись зарубіжні та українські дослідники. Серед них – Мішель Фуко, Жак Дерріда, Марина Палієнко, Валентина Бездрабко, Олена Левчук та інші. Нині – доба архівування. Інтерпретація архіву, оцінювання його змісту, узагальнення є надзвичайно важливим питанням. Дослідник Стаматіс Зографос у своїй книзі *Architecture and Fire: A Psychoanalytic Approach to Conservation* так пише про особливості роботи над архівами: «Тому архіви є місцями потенційних відкриттів, де робота дослідника нагадує роботу археолога. Обидва копають на незвіданих територіях, шукаючи історичні підказки та інтерпретуючи їх, щоб знайти достовірні проблески минулого» [2, 19].

Наша мета полягає у формуванні та конструюванні архіву Лариси Остапенко як цілісного, задля розкриття творчої біографії мисткині. Архів Лариси Остапенко – це спосіб збереження та інтерпретації культури. Проблематика дослідження полягає в тому, що відсутня дистанція між сьогодишнім часом і роками життя Лариси Іванівни (1935–2010). Внаслідок цього нам потрібно зібрати та накопичити матеріал, маркувати та структурувати його. На даний час музею де б можна було взяти архів Лариси Остапенко ще не створено, тому ми знаходимось в полі архівації відомостей про мисткиню, які можуть надати нам інформацію і розуміння її життєвого шляху, творчості і принципів.

Джерелами архіву відомої артистки, музикантки постають матеріали про життєтворчість співачки, а саме, статті та рецензії в періодиці, інтерв'ю, рукописи, документи, щоденник, автобіографія, виконавський репертуар, програмки концертів, творча характеристика з Київської філармонії, відгуки про творчу та педагогічну діяльність Лариси Остапенко відомих митців, сценарії окремих передач програми З. Коробової «Україно – пісне моя», листи, фотографії, афіші, диски та інші архівні джерела, які зберігаються в приватному архіві доньки співачки – Олеси Білаш, особова справа (документи, особовий листок, диплом, витяг про присвоєння вченого звання, витяги з протоколу засідання кафедри, подяки, атестат професора, звіти про роботу, трудова книжка) зберігається у архіві НМАУ імені П. І. Чайковського, 250 аудіозаписів включно з аріями з опер, романсами, українськими народними піснями – у фондах Національної радіокомпанії України.

Про неї писали статті у періодиці такі журналісти і митці: Я. Гордійчук, А. Мариненко, М. Кагарлицький, Л. Король, Л. Михайловська, С. Панкрат'єв, Г. Деревенко, О. Стельмашенко, М. Биков, В. Юхимович, Ю. Токарєв, С. Козак, А. Зиско, М. Парф'юнов, Т. Панасенко, Т. Юрченко, В. Миркотан, А. Мокренко, Ю. Мазур, Олеся Білаш та ін. Ці матеріали задіяні до наукового обігу та є важливими ресурсами для майбутніх культурологічних досліджень.

Опрацювання вищезазначених ресурсів дає нам змогу більш широко дослідити творчу біографію Лариси Остапенко. Вивчаючи архівні джерела, в яких розкриваються події, періоди її життя, ми акумулюємо, аналізуємо, формуємо в хронологічній послідовності. Дослідження життєтворчості артистки та векторів її діяльності дає змогу створити цілісне розуміння сторінок життя Лариси Остапенко.

Зауважимо, щоб архів став інституційно завершеним та збереженим потрібна музеєфікація. Нові виклики та зміни в науці мають вплив на музеї, оновлюючи їх.

Науковиця Руслана Маньковська в дисертації пише: «Розсуваючи затиснуті вузьким профілем збірок та традиційним полем діяльності межі музейного простору, музей у наш час постійно змінюється і урізноманітнюється. Як багатофункціональний соціокультурний організм, він активно реалізує свій широкий потенціал, розвиває новітні форми і методи роботи, успішно виконує суспільну місію з утвердження духовних засад громадянського суспільства та збереження національної історико-культурної спадщини» [1, 309]. Сучасний музей – це місце збереження культури, де кодифікують культурні феномени.

Підсумуємо: архів Лариси Остапенко ще збирається, він не усталений. Конструювання архіву Лариси Остапенко потребує подальшого вивчення та дослідження, що ми й будемо робити надалі.

Література

1. Маньковська Р. В. Музейна справа в Україні: теоретичні, практичні та антропологічні виміри історичного досвіду (1920-і рр. – початок ХХІ ст.) : дис. ... док. іст. наук: 07.00.01 Історія України / Інститут історії України НАН України. Київ, 2017. 518 с.
2. Zografos S. Architecture and Fire: A Psychoanalytic Approach to Conservation. London: UCL Press, 2019. p. 210.

Біла Валерія Ігорівна,

аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

НЕОСЮРРЕАЛІЗМ В АУДІОВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ: ФЕНОМЕН ДЕВІДА ЛІНЧА

Унікальним представником сучасної аудіовізуальної культури, творчість якого безпосередньо пов'язана зі становлення неосюрреалізму в США є художник, режисер та сценарист Д. Лінч, який дебютував у 1970-ті рр. Завдяки отриманій освіті в галузі образотворчого мистецтва, фотографії та музичного мистецтва, Д. Лінч сформував цілісний творчий підхід і привніс у власні кіно- та відеороботи дивовижну візіонерську естетику, що характеризується сновидівськими, тривожними та водночас надзвичайно потужними наративами. Лінч починав як художник, і його перехід до кіно означав не відмову від акту живопису, а радше його посилення. На думку дослідників, Д. Лінч – не режисер, який захоплюється живописом, а перш за все художник, «одержимий невловимою чутливістю, реальністю та її видимістю – його потреба в кіно виникає з образотворчої потреби бачити, бачити як відкриття світу, як спосіб постулювання світу» [1, 8].

Стиль аудіовізуальних творів Д. Лінча характеризується використанням сюрреалістичних образів, що зазвичай не підлягають раціональному трактуванню, але здатні здійснити сильний емоційний вплив на глядача. Традиційні елементи наративу (сюжет, лінійний розвиток ат розв'язка) у фільмах режисера зазвичай фрагментуються або викривлюються, натомість головний акцент він робить на психологічному та несвідомому досвіді – аудіовізуальний твір для Д. Лінча є засобом занурення глядача в осмислене сновидіння або кошмар, що розкриває приховані сторони розуму.

Типовим для Д. Лінча є звернення до тем двійників, насилля, таємниці та тривожної сексуальності, що приховані під поверхнею буденного життя. Його режисерська поетика заснована на потужному відчутті інтуїції, завдяки якій ідеї та бачення з власної підсвідомості проробляються і переносяться на екран. Творчий акт, на думку Д. Лінча є безперервним діалогом з підсвідомим, пристрасним дослідженням незвіданого, що саме тому відштовхує, бентежить, захоплює і притягує водночас.

Розуміючи відчуття як складну операцію, що залучає суб'єкта до його стосунків зі світом, з реальністю та з його власним способом його сприйняття – досвід, який завжди ґрунтувався кожен можливий дискурс на самій реальності, – кіно Д. Лінча можна вважати постійною пропозицією кінопочуття, як ворота до проблеми реальності, що розкриває та виявляє ілюзії сприйняття, думки та дискурсу. Одкровення, яке водночас є подорожжю новими (втраченими) шляхами, новими можливостями розуміння реальності через кіно, а точніше, через досвід бачення [1, 14].

Д. Лінч здійснив значний вплив на аудіовізуальну культуру кінця ХХ – початку ХХІ ст.: його стиль, що характеризується постійною присутністю тривожних елементів та несподіваних ситуацій, ознаменував собою поворотний момент кіноіндустрії. Великою мірою унікальне бачення та підхід Д. Лінча до авторського переосмислення сюрреалізму, що привніс в кіноіндустрію ряд інновацій, можна розглядати як неосюрреалізм. Етапними фільмами Д. Лінча, в багатьох з яких він є також і сценаристом (або співавтором сценарію) – «Голова-гумка» (1977), «Людина-слон» (1980), «Дюна» (1984), «Синій оксамит» (1986), «За-

гублена дорога» (1997), «Пряма історія» (1999), «Малхолланд Драйв» (2001), «Внутрішня імперія» (2006) [4, 28].

Дебютний повнометражний й фільм Д. Лінча «Голова-ластик» (автор сценарію Д. Лінч), на думку дослідників, можна позиціювати як своєрідний маніфест режисерської поетики. Заснований на авторському досвіді часів навчання на художньому факультеті фільм досить радикальний та експериментальний – в ньому домінує пригнічене індустріальне середовище, а наратив мінімалізовано. У центрі аудіовізуального твору – внутрішні страждання героя, який має турбуватися про дитину з вадами. Д. Лінч репрезентує їх як суто візуальне та аудіальне вираження людської невгамовності, а символи, що з'являються і зникають без необхідності логічного пояснення, ніби народжені його підсвідомістю. Історію фільму «Голова-ластик» можна простежити до його основних наративних матеріалів, навіть якщо вони зазвичай «тонуть у ванні загальної мрійливості чи «нерозбірливості» між об'єктивним та суб'єктивним» [3, 31].

У фільмі «Синій оксамит» (автор сценарію Д. Лінч) остаточно формується бачення режисера як послідовника естетики сюрреалізму [2, 19]. Дія фільму розгортається в невеличкому містечку, що живе здавалося б тихим буденним життям – режисер майстерно демонструє реальність, репрезентуючи світ насилля, збочення та безумства. Створення атмосфери, що поєднує чарівність і тривогу спирається на поєднання краси американської сільської місцевості, з зеленими луками й квітами з прихованим жахом. У кіно Лінча пейзаж, міста, вулиці, природа та світи, що їх складають, мають центральне значення; тобто вони не утворюють фон, контекст чи середовище, в якому відбувається оповідь. «Міське чи природне, технологічне чи архаїчне, органічне чи механічне, все є частиною картини однаково; воно, фактично, складається з однієї й тієї ж матерії» [3, 58].

Д. Лінч не прагне безпосередньо цитувати класиків авангарду, але він бере участь у деяких «ключових» фігурах сюрреалізму.

У творчості режисера опозиція нерухомості та динамізму, внутрішнього та зовнішнього розвивається на користь постійної напруги, в якій кіно характеризується як засіб для створення світів, у безперервній напрузі з тілами. Простори, тіла та механізми так утворюють тріаду, яка встановлює саму можливість кіно; вони є не просто складовими елементами зображення, а в істинному сенсі динамічними принципами погляду та думки.

Аргументом на користь того, що Д. Лінч глибоко поділився певними авангардними аспектами у своїй творчості, є майже повна непроникність американської системи для фільмів режисера, які найчіткіше пов'язані з сюрреалістичним виміром, наприклад, психологічний трилер «Вогонь, йди зі мною!» (1992) – приквел до серіалу «Твін Пікс». Водночас кіно Д. Лінча не обмежується використанням певних сюрреалістичних «фігур» – партії, мрії, *ars combinatoria*, спрямованої на саботаж, абстрактного жарту та ін.

Творчість Девіда Лінча глибоко вплинула на кіно та сучасну культуру. Він навчив покоління глядачів, що фільм може (а іноді й повинен) бути нелінійним досвідом, подорожжю в підсвідоме, яка дозволяє дослідити невідоме. Він допоміг популяризувати ідею про те, що експерименти, казкове та сюрреалістичне можуть співіснувати в аудіовізуальному продукті, який охоплює широку аудиторію, відкриваючи нові простори для творчості як у мейнстрімному, так і в незалежному кіно.

Окрім ігрового кіно Д. Лінч надихнув телесеріали (найбільш відомий «Твін Пікс», який революціонував мову малого екрана), музичні кліпи, візуальне мистецтво і навіть рекламу, демонструючи, як його стиль, що межує між мрією та реальністю, може знайти благодатний ґрунт у дуже різноманітних контекстах.

Інтерпретація сюрреалізму в аудіовізуальних творах Д. Лінча здійснила вплив на багатьох сучасних кінематографістів, підштовхнула їх до експериментів з новими наративами та візуальними прийомами. Створені режисером сюрреалістичні світи, що кидають виклик загальноприйнятій логіці та відходять від стандартних визначень, посприяли формуванню прямої до нової форми художньої виразності, відкривши можливість досліджувати теми та ідеї, які раніше вважалися занадто сміливими навіть для масової культури.

Самобутній неосюрреалістичний стиль Д. Лінча включає використання символіки для передачі внутрішніх тривог, бажань і страхів персонажів.

Література

1. Dottorini D. David Lynch. Il cinema del sentire. Le Mani, 2004. 181 p.
2. Layton L. Blue Velvet: a parable of Male Development. Screen. 1994. № 4. Pp. 18–20.
3. Menarini R. Il cinema di David Lynch. Edizioni Falsopiano, 2002. 43 p.
4. Rodley Ch. Lynch secondo Lynch / a cura di Chris Rodley. Milano : Baldini & Castoldi. 1998. 360 p.

Vysotskyi Oleksandr,

postgraduate of National Academy of Culture and Arts Management,

**THE CROSS POINTS OF NATIONAL IDENTITY AND CULTURAL PRACTICES
(ON EXAMPLE OF UKRAINE)**

Today the Ukrainian society faces to the difficult challenges for its political and economic development and cultural resistance, particularly. It is determined by the need to facilitate the national culture and show its historic evolution in the various periods of Ukraine. In this context the issue of the national identity is a key one.

Lately the state has done some important steps to the formation and presentation its vision of the national identity and its future evolution. It documented all positions in the following state normative acts as the law of Ukraine “On the fundamental principles of state policy in the sphere of affirming Ukrainian national and civic identity” 13 December 2022 No. 2834-IX, “The Strategy for the affirmation of Ukrainian national and civic identity for the period up to 2030 and the approval of the operational plan of measures for its implementation in 2023–2025”, approved by the Resolution of the Cabinet of Ministries of Ukraine No. 1322 of 15 December 2023.

The research «Formation of Ukrainian National Identity: Means and Value Orientations» of T. Sharova, H. Kolomoiets, T. Malechko is devoted to the main factor, which influence the identity formation. According to their conception, there are language policy, education, media, cultural events, political reforms, and various monuments and memorial sites [3, 331].

In our opinion, the culture events are one of the most important among them because they deal with our diary and public life. They are embodied in the various forms of the cultural practices. The latter as meaning makers reflect the axiological system of society in collective and individual identities, traditions and customs, collective and cultural memory, solidarity and socialisation.

Having undergone the profound transformation during the Russian invasion, cultural practices have taken on new forms and meanings. The process of rethinking took place under the influence of interdependent and interrelated factors. We should pay attention to the following of them:

- emphasis on the language issue and the use of symbols;
- the continuity of cultural practices rooted in historical experience;
- the actualisation of the culture of memory;
- the use of media and digital platforms as spaces for articulating cultural experience;
- the militarisation of cultural practices, which ensures the recognisability of symbolic forms.

Summing up we can state that the cultural practices are related to different fields of the society and public life by collobaration and manifestations different social and national tendencies in the cultural and art forms such as creative industries, performances, art projects, etc.

Література

1. Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності : Закон України від 13.12.2022 № 2834-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2834-20#Text> (дата звернення: 20.10.2025).
2. Про схвалення Стратегії утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2023–2025

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

роках : Постанова Кабінету Міністрів України від 15.12.2023 № 1322. URL: <https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-skhvalennia-strategii-utverdzhennia-ukrainskoi-na-a1322> (дата звернення: 20.10.2025).

3. Шарова Т., Коломоєць Г., Малечко Т. Формування української національної ідентичності: засоби та ціннісні орієнтири. *Проблеми освіти*. 2024. № 1(100). С. 328–347.

*Гаврилович Сергій Миколайович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ФУНКЦІЇ ТА СТРАТЕГІЇ В СУЧАСНИХ ВИСТАВКОВИХ ПРАКТИКАХ: ВАРШАВСЬКИЙ КЕЙС УКРАЇНСЬКОГО ДОСВІДУ

У сучасному гуманітарному дискурсі культура розглядається як багатовимірна система соціальної комунікації, у межах якої формуються символічні маркери, що сприяють взаєморозумінню між спільнотами. В умовах глибоких глобальних технологічних, політичних та ціннісних трансформацій культура виконує крім інтегративної функції – ідентифікаційну, стаючи простором осмислення колективного досвіду. Особливо виразно ця функція проявляється в контексті російсько-української війни, коли культурні практики вкотре набувають виразних ознак опору, пам'яті та солідарності. Візуальне мистецтво завдяки своїй семіотичній природі постає однією з найефективніших форм репрезентації таких процесів, адже здатне перетворювати індивідуальні емоційні переживання на універсальні візуальні маркери, зрозумілі поза межами національних і мовних систем.

В умовах російсько-української війни українське сучасне мистецтво характеризуємо явищем з особливою соціокультурним значенням, яке виконує функції колективної пам'яті, медіації травматичного досвіду та символічного відновлення національної суб'єктності [2]. У межах цього процесу візуальне мистецтво виступає не лише художнім феноменом, а й культурним механізмом комунікації, який трансформує досвід насильства у сферу діалогу. Відповідно, дослідження візуальних стратегій пам'яті та репрезентації війни набуває міждисциплінарного значення, охоплюючи проблематику культурної дипломатії, семіотики образу та соціальної антропології мистецтва.

Показовим кейсом для такого аналізу є виставковий проєкт «Україна. Під іншим небом», організований у 2023 році в Центрі сучасного мистецтва «Замок Уяздовський» у Варшаві [10]. Його кураторська концепція була спрямована на документування наслідків російської агресії, актуалізацію теми війни в європейському публічному просторі та підтримку українських митців як носіїв культурної пам'яті. Саме через такий підхід виставка виходить за межі естетичного виміру, перетворюючись на форму культурного свідчення та інструмент міжнародного гуманітарного діалогу.

До експозиції увійшли твори як відомих українських художників (Марії Куликовської, Олега Тістола, *Kinder Album*, Олексія Сая, Ігоря Чекачкова та ін.), так і молодшого покоління (Данила Мовчана, Юрія Сівіріна, Юлії Захарової та ін.), що репрезентують поліфонічну структуру сучасного українського візуального мистецтва [4]. Понад двісті експонатів, об'єднаних тематикою досвіду війни, формують візуальну наративну систему, у якій поєднуються документальні, метафоричні та експериментальні стратегії [11].

Як підкреслюють А. Argyriadis та А. Argyriadi, мистецтво може функціонувати як інтеркультурний медіатор, що долає мовні, політичні й культурні межі через універсальну семантику образу [3]. Саме ця властивість дозволяє візуальним практикам не лише ретранслювати зміст, а й продукувати нові форми спільного переживання. У випадку українського мистецтва війни візуальні твори виступають носіями колективної афективності – страху, втрати, спротиву та надії – формуючи те, що П. Нора визначав як *місця пам'яті*, але у візуальній, просторовій та медіальній формі.

Мета цього дослідження полягає у виявленні специфіки репрезентації культури пам'яті та спротиву в межах проєкту «Україна. Під іншим небом». Для досягнення мети застосовано міждисциплінарну методологію, що поєднує принципи візуального аналізу, герменевтики, постколоніальної критики та досліджень культурної пам'яті. Використано компаративний і системний методи, які дозволяють розглядати виставкову практику як компонент політики культурної репрезентації в глобальному гуманітарному контексті.

Структурно виставку можна інтерпретувати крізь три типи художніх стратегій:

- 1) документальні практики (фотографія, відео, графіка) – спрямовані на архівацію фактів війни, створення візуального свідчення та історичного документа;
- 2) метафоричні форми (інсталяції, живопис, змішані техніки) – апелюють до архетипів національної культури, формуючи символічні образи колективної пам'яті;
- 3) експериментальні підходи (медіаоб'єкти, перформанси, інтерактивні простори) – створюють поліфонічну модель комунікації, де глядач стає співучасником процесу осмислення травми.

Таке структурування дає змогу простежити багаторівневість репрезентації війни: від емпіричної фіксації подій до їх етичного та метафізичного осмислення.

Як зауважують О. Пушонкова та С. П'янзін, у візуальному мистецтві війни відбувається злиття індивідуального досвіду та колективної пам'яті, що породжує особливий тип комунікації – терапевтичної й критичної водночас [1]. Митець виступає не лише як свідок, а і як посередник між травмою та її соціальним осмисленням, перетворюючи зображення на засіб подолання афективного шоку.

Кураторська стратегія виставки ґрунтується на принципі емоційної динаміки – переходу від шоку до рефлексії. Простір експозиції побудований як «топос пам'яті»: він не лише демонструє артефакти війни, а й створює умови для спільного проживання досвіду. Ця стратегія відповідає сучасним теоріям культурної дипломатії, згідно з якими мистецтво є формою «м'якої сили» (soft power), що формує етичну комунікацію між культурами без інструменталізації художнього висловлення.

У порівняльному контексті проєкт «Україна. Під іншим небом» можна зіставити з іншими міжнародними виставками – *This is Ukraine: Defending Freedom* (Венеція), *Timeless* (Берлін), *In the Eye of the Storm* (Мадрид), *Ukraine, vision(s)* (Париж), *At the Heart of War* (Лондон) [5–9]. На відміну від більшості з них, варшавська виставка акцентує не на естетизації конфлікту, а на свідченні як етичному акті. У цьому сенсі вона реалізує концепт «мистецтва свідка», у якому художній жест поєднує документальність і моральну позицію.

Висновки. Виставка «Україна. Під іншим небом» постає як складний культурний феномен, у якому візуальне мистецтво виконує функцію репрезентації пам'яті, політичного свідчення й інтеркультурного посередництва. Її образна мова, просторові рішення та кураторські стратегії створюють модель гуманітарної комунікації, що інтегрує естетичний, етичний і політичний виміри сучасного мистецтва. Виставковий формат набуває значення культурної практики, спрямованої на конструювання спільного європейського простору пам'яті, у якому український досвід війни осмислюється як частина глобальної гуманітарної історії.

Отже, сучасне українське мистецтво виступає не лише рефлексією на події війни, а й активним учасником формування нової символічної екології культури – простору, де мистецтво стає мовою політичної суб'єктності, інструментом комунікації та каталізатором міжкультурної солідарності.

Література

1. Пушонкова О., П'янзін С. Культура пам'яті у мистецьких рефлексіях війни (на прикладі проєкту «Війна в Україні: візуальні виміри пам'яті»). *Культурологічний альманах*. 2023. № 3. С. 304–311. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.3.43>.
2. Шершова Т., Чайка В. Культурна пам'ять і культура пам'яті. *Гуманітарні студії: педагогіка, психологія, філософія*. 2024. Т. 12, № 1. С. 188–195. DOI: [https://doi.org/10.31548/hspedagog15\(1\).2024.188-195](https://doi.org/10.31548/hspedagog15(1).2024.188-195).

3. Argyriadis A., Argyriadi A. Talking to the Different Other: Intercultural Communication through Art. *International Journal of Progressive Sciences and Technologies*. 2024. № 36 (2). P. 277–282.
4. Grochal A. „Ukraina. Pod innym niebem”. Wystawa, która powinna stanowić przestrożę. *Portal i.pl*. URL: <https://i.pl/ukraina-pod-innym-niebem-wystawa-ktora-powinna-stanowic-przestroze/ar/c1-17018235> (дата звернення: 29.10.2025).
5. La Biennale di Venezia. This is Ukraine: Defending Freedom. *La Biennale di Venezia*. URL: <https://www.labiennale.org/en/art/2022/ukraine-defending-freedom-venice-2022> (дата звернення: 29.10.2025).
6. La Gaîté Lyrique. Ukraine, vision(s). Photographie documentaire et littérature en résistance. *La Gaîté Lyrique*. URL: <https://gaite-lyrique.net/evenement/ukraine-visions> (дата звернення: 29.10.2025).
7. London School of Economics and Political Science. At the Heart of War: Ukrainian resilience and resistance through art. *London School of Economics and Political Science*. URL: <https://www.lse.ac.uk/Events/LSE-Festival/2023/events/ukraine> (дата звернення: 29.10.2025).
8. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900 - 1930s. *Museo Nacional Thyssen-Bornemisza*. URL: <https://www.museothyssen.org/en/exhibitions/eye-storm-modernism-ukraine-1900-1930s> (дата звернення: 29.10.2025).
9. Staatliche Museen zu Berlin. Timeless. Contemporary Ukrainian Art in Times of War. *Staatliche Museen zu Berlin*. URL: <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/timeless/> (дата звернення: 29.10.2025).
10. Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art. Ukraine. Under a Different Sky. *Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art*. URL: <https://u-jazdowski.pl/en/programme/exhibitions/ukraina-pod-innym-niebem> (дата звернення: 29.10.2025).
11. Vogue UA. «Україна. Під іншим небом»: у Варшаві відкрили виставку українських митців. *Vogue UA*. URL: <https://vogue.ua/article/culture/art/ukrajina-pid-inshim-nebom-u-varshavi-vidkrilas-vistavka-ukrajinskih-mitciv-50430.html> (дата звернення: 29.10.2025).

Галюк Святослав Вікторович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРА КВІЗІВ У СУЧАСНІЙ ІНДУСТРІЇ ДОЗВІЛЛЯ

У сучасну глобалізаційну добу (завдяки розмаїттю стримінгових платформ, застосуванню цифрових технологій, використанню інтернету, швидкому розповсюдженню в соціальних мережах) стрімко розвивається доступна широкому загалу індустрія розваг, форми котрої переважно комерціалізовані, чи не миттєво поширювані, а, отже, спрямовані на відповідний попит, продаж, споживання й разом з тим скеровані на гедоністичні цілі. Нині можемо констатувати, що незважаючи на «виклики та труднощі війни, як сфера культури, так і українське суспільство здебільшого адаптувалися та відновили діяльність» [1]. Прикметно, що, маючи можливість формування особистісної, індивідуальної траєкторії в споживчій культурі «українське суспільство продовжує повноцінне життя в умовах війни, незважаючи на всі складнощі, з якими доводиться стикатися громадянам» [3]. В. Берковський в статті «Як війна вплинула на культурне дозвілля молодих українців?» відзначає, що «саме молодь переважно більше споживає різні культурні продукти і швидше адаптується до нових умов. Тому одним з важливих завдань на сьогодні є залучення молоді до культурного життя і до процесу відновлення української культури та принесення в неї нових сенсів» [1].

Попри той факт, що в Україні «агресія РФ призвела до зміни звичних форм розваг» і більш популярними стали такі онлайн-розваги, «як стримінг, інтернет-концерти та онлайн-кінотеатри» [3], в межах розважальної культури (шляхом активного залучення полістилістичності й поліжанровості музичного, екранного, сценічного мистецтва, різноманіття форматів, численних ігрових елементів, соціальних медіа, інформаційних ресурсів) все більшої затребуваності набувають квізи, вікторини, інтерактивні ігри, що не в останню чергу сприяє налагодженню міжкультурної комунікації, часом сягаючи як глибин історичного минулого, так і майбуття. Тоді як Н. Діденко в статті «Сучасні індустрії дозвілля як феномен масової культури» вказує, що «комунікативне культурне поле, породжене технічним прогресом, є систе-

мою загального користування, воно спільне для всіх індивідів соціуму, незалежно від їх культурних потреб» [2, 89].

Зважаючи на те, що нині переважно молодь стала споживачем розважального культурного продукту (потрапляючи в сферу «інтелектуального й естетичного дозвілля» [2, 89]), саме квіз як динамічна мисленнєва гра-розвага, учасники котрої найчастіше з інтересом намагаються відповісти на запитання з різноманітних знаннєвих галузей, (включаючи інтерактивно скеровані завдання, компоненти аудіовізуального, музичного, перформативного мистецтва) носить не лише змагальний характер, що визначає рівень знання певних фактів, подій, обставин, життєдіяльності відомих персоналій, а й поступово перетворюється на значущу подію, що потужно об'єднує її учасників, попри вік і професійну зайнятість, що особливо важливо в часи війни. При цьому дозвілля молоді в Україні сьогодні поступово долає свій пасивний характер і, зосібна, завдячуючи розмаїттю тематики й різним форматам квізів, набуває активних форм у здобутті безцінного комунікативного досвіду, творенні міжлюдських соціальних стосунків, підтримці командного духу, жвавої демонстрації особистісної культури, широкого арсеналу знань, ерудиції – всупереч загальній втомі, браку коштів та часу [1].

Попри війну, в індустрії дозвілля Україні зберігається активний попит на різні форми й формати інтелектуальних ігор: від традиційно-поширених вікторин (що передбачають запитання і відповіді з різних галузей знань й в однаковій мірі успішно проводяться як в офлайн-, так і в онлайн форматі); реально й віртуально скерованих на певну ціль інтерактивних квестів (з розгадуванням ребусів, шарад тощо); інтелектуальних ігор, базованих на технологіях розширеної реальності чи то віртуального світу; численних ігрових розваг у розмаїтих мішаних фортах (музично-екранних вікторин, квізів з квестовими компонентами) – до надзвичайно популярних зараз корпоративних квізів, спрямованих на об'єднавчу колективістську мету чи виявлення лідерських якостей серед співпрацівників певних підприємств, компаній, установ, успіх проведення котрих напряму залежить від вибору цільової аудиторії, тематики, визначення платформ і обладнання, а, головнo, вдалого добору ключової харизматичної особистості ведучого, котрий, власне, й створює атмосферу гри, модерує її. У контексті сказаного потверджується слушна думка Н. Діденко про те, що «комунікативне культурне поле, породжене технічним прогресом, є системою загального користування, воно спільне для всіх індивідів соціуму незалежно від їх культурних потреб» [2, 90].

Резонно виникає запитання, чому саме в часи війни в Україні культура квізів, щонайперше запрограмованих на виконання розважальної функції, стала так активно розвиватись? Звісно, відповідь не буде однозначною. Оскільки, як виявилось, багатофункціональність квізів значно розширила аудиторію та зміцнила попит на інтелектуальні ігри, котрі нині покликані виконувати важливі функції (соціально-психологічну, відновлювальну, релаксаційну, компенсаторну, виховну, економічну) певним чином відволікаючи їх учасників від стресів, тривоги, депресій; насичуючи позитивними емоціями і тим самим підтримуючи психічне здоров'я; хоча би тимчасово створюючи видимість звичного некризового буття; нехай нетривало формуючи відчуття суспільного єднання, захищеності; зміцнюючи соціальні, ба навіть родинні зв'язки; сприяючи поглибленню знань з вітчизняної історії та культури; укріплюючи історичну пам'ять; слугуючи загартуванню національно-патріотичного духу, передовсім молоді, а крім того даючи можливість благодійницької діяльності на підтримку української армії.

Отже, квізи, будучи важливим інструментом у сучасній індустрії дозвілля сьогодні, в часи війни продовжують користуватись великим попитом у споживачів культурних продуктів, проте вони зазнали суттєвих позитивних змін. Ми ж, своєю чергою, погоджуємося з думкою В. Берковського про те, що «попри зниження відвідуваності культурних подій внаслідок війни, попит на культурне дозвілля серед молоді є досить високим і воно сприяє адаптації до труднощів війни» [1].

Література

1. Берковський В. Як війна вплинула на культурне дозвілля молодих українців? URL:

<https://surl.li/iwtqya> (дата звернення: 06.10.2025).

2. Діденко Н. В. Сучасні індустрії дозволяють як феномен масової культури. *Культура і сучасність* : альманах. 2022. №1. С. 87–93.

3. Концерти, театри і кіно: як змінилася індустрія культури і розваг під час війни в Україні. URL: <https://surl.li/qtdzli> (дата звернення: 07.10.2025).

*Драч Володимир Володимирович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

УКРАЇНСЬКІ ХОРЕОГРАФІЧНІ АРТПРОЄКТИ ЯК ФОРМА МІЖНАРОДНОГО КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

У контексті сучасних міжнародних відносин хореографічні проєкти виконують функції культурної дипломатії: презентують національну культуру, формують образ країни та створюють майданчики для міжкультурного діалогу. На прикладі України останніх років видно посилення цієї ролі: від масових гастролей ансамблів народної хореографії - до експериментальних колаборацій сучасних хореографів на європейських майданчиках.

Після повномасштабного вторгнення в 2022 р. платформи для сучасного танцю ініціювали проєкти, спрямовані на збереження професійного поля танцю, документування творчості та презентацію української хореографії за кордоном. Так, зокрема, проєкт «Let the Body Speak» створив онлайн-архів і серію відеопроєктів, а також освітню програму в партнерстві з європейськими організаціями, що сприяло відновленню професійних контактів та представництву українських митців у Європі [1]. Європейські культурні ініціативи (зокрема проєкти, що мають на меті підсилити український контекст сучасного танцю) сприяли професійному обміну, резиденціям та створенню спільних постановок. Такі програми посилюють довгострокову міжінституційну співпрацю й відкривають доступ українських хореографів до міжнародних майданчиків [2]. Мультифестивалі в Україні створюють майданчики для зустрічей національних та іноземних митців, презентації колаборацій і запрошення іноземних кураторів. Так, відомий і популярний фестиваль Gogolfest традиційно поєднує перформанс, театр та хореографію, що сприяє взаємоперепетенню практик і міжнародних резиденцій; Kyiv Dance Festival виконує роль як професійного, так і масового майданчика для міжнародних обмінів [3].

Національні фольклорно-хореографічні колективи (як-от Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського) відігравали і відіграють роль офіційної культурної дипломатії через закордонні гастролі. Історія турів ансамблю демонструє, як сценічна репрезентація народного естетичного коду формує образ України за кордоном і зміцнює культурні зв'язки. У 2020–2025 роках колективи продовжили активні гастролі й участь у міжнародних подіях. Поза межами сцени українські теми та українські автори/тематики почали з'являтися у міжнародних постановках (приклад «Wartime Elegy» / «Wartime» роботи хореографа О. Ратманського, яка була виконана на американських майданчиках і стала мистецькою реакцією на війну в Україні). Такі приклади ілюструють зворотну динаміку: не лише українські митці презентують себе за кордоном, але й міжнародні творці звертаються до України як тематичного, етичного та естетичного простору діалогу [4].

Отже, українські хореографічні артпроєкти виконують важливу роль у міжнародному культурному діалозі як через класичні форми (грантові програми, гастролі ансамблів), так і через сучасні рішення (онлайн-платформи, відео/перформативні відповіді війні). Інституційні партнерства з європейськими організаціями посилюють стійкість танцювальної спільноти й відкривають шляхи для тривалої культурної співпраці. Відповідно хореографія як засіб культурної дипломатії стає дедалі ефективнішою, формуючи емоційні, візуальні та дипломатичні зв'язки для міжнародного культурного діалогу.

Література

1. ZMINA: Rebuilding. Як танець розповідає про війну та травму: досвід проєкту «Нехай тіло говорить: відновлення спільноти». URL: <https://izolyatsia.org/ua/project/zmina-rebuilding/let-the-body-speak/> (дата звернення: листопад 2025).
2. «Сучасна стійкість: переосмислення танцю в Україні» (dancEUA). URL: <https://www.danceua.eu/about> (дата звернення: листопад 2025).
3. Kyiv Dance Festival. URL: <https://kyivdancefestival.com/#about> (дата звернення: листопад 2025).
4. Alexei Ratmanskys Dance for the War in Ukraine. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2022/10/24/alexei-ratmanskys-dance-for-the-war-in-ukraine> (дата звернення: листопад 2025).

*Забродська Мирослава Анатоліївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ УКРАЇНЦІВ У МУЗЕЙНО-ВИСТАВКОВИХ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯХ

Національно-культурна ідентичність є ключовим елементом формування духовної суб'єктності народу та чинником збереження його історичної тяглості. Вона інтегрує систему традиційних цінностей, мову, символіку, релігійні уявлення, художні образи, культурні архетипи та колективну пам'ять, що забезпечують цілісність національного світобачення. У сучасному глобалізаційному середовищі питання репрезентації національно-культурної ідентичності набуває особливого значення, оскільки культура стає не лише формою самоусвідомлення, а й інструментом міжнародної комунікації та соціальної консолідації.

Для українського контексту ця проблематика є особливо актуальною. Історичні процеси колоніальної залежності, боротьби за державність та самовизначення сформували складну, але стійку систему культурних орієнтирів – волелюбність, духовність, шанування землі та праці, родинність і гідність. Саме вони зберігають ціннісний фундамент української ідентичності, відображаючись у фольклорі, декоративно-ужитковому мистецтві, ритуалістиці, іконописі, традиціях одягу та усній творчості [1].

Музейно-виставкові проєкти відіграють визначальну роль у процесі збереження та актуалізації цих цінностей. Музей виступає не лише місцем зберігання артефактів, а й простором комунікації, де відвідувач отримує можливість взаємодіяти з культурними смислами, занурюючись у символічний світ нації. Репрезентаційна функція музею сьогодні трансформується в інтерактивну, діалогову, що сприяє глибшому розумінню культурної ідентичності як живого, динамічного явища [5].

Зокрема, експозиційна діяльність українських музеїв етнічних спільнот сприяє формуванню толерантності, міжкультурного діалогу та розумінню багатонаціональної природи сучасної України. Прикладом є діяльність Закарпатського музею народної архітектури та побуту, де представлено елементи традиційного одягу, побуту та декоративного мистецтва угорців, румунів, словаків, німців і українців. Такі експозиції демонструють різноманіття локальних культурних практик, водночас підкреслюючи їхню взаємодоповнюваність у межах єдиного культурного простору [11].

Не менш показовими є музеї народної архітектури та побуту Чернівців і Бердичева. У першому репрезентовано обрядові та житлові комплекси різних етнічних груп Буковини, що відтворюють багатокультурний характер регіону [7]; у другому – створено музей єврейства, який не лише зберігає історичну пам'ять про єврейську громаду, а й виступає інструментом міжнародного діалогу [9]. Подібні приклади доводять, що музей є середовищем конструювання культурної пам'яті, де відбувається ідентифікація спільнот через матеріальні й символічні форми спадщини.

Вагомий внесок у формування національно-культурної ідентичності здійснюють українські музеї за кордоном. Вони не лише популяризують українську культуру серед іноземної аудиторії, а й підтримують самоідентифікацію діаспори. Український музей у Нью-Йорку, Український національний музей у Чикаго та Український інститут у США забезпечують збереження історичної пам'яті, демонструючи фольклорні, мистецькі, документальні матеріали, що відображають боротьбу українців за свободу, їхній внесок у світову культуру [6]. Водночас вони функціонують як платформи для сучасних культурних діалогів, інтегруючи українське мистецтво у глобальний культурний контекст.

Отже, музейно-виставковий простір є дієвим засобом формування національно-культурної ідентичності. Через репрезентацію традиційних і сучасних форм мистецтва він забезпечує спадкоємність цінностей, підтримує культурну єдність у поліетнічному суспільстві, сприяє консолідації української нації. У контексті сучасних викликів – війни, міграції, інформаційних трансформацій – саме культура стає терапевтичним і консолідаційним механізмом, що відновлює духовну рівновагу суспільства. Музеї як простори пам'яті та символічного спілкування посідають у цьому процесі центральне місце, виконуючи місію збереження ідентичності, надії та культурної суб'єктності українців у світі.

Література

1. Борисенко В. Динаміка розвитку національних меншин та етнічних груп в Україні на початку ХХІ століття. *Народна творчість та етнологія*. 2019. № 6 (382). С. 29–47.
2. Кускова С. С., Отземко О. В. Сучасний український музей: новітні практики. *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*. 2019. № 2 (11). С. 33–38.
3. Москалець В. Україна за склом: як виглядають українські музеї в Америці. *Україна модерна*. 14.06.2019. URL: <https://uamoderna.com/blogy/rank-moskalec/ukraine-behind-the-glass> (дата звернення: 01.11.2025).
4. Музей народної архітектури та побуту у Чернівцях. *Funtime*. 02.07.2025. URL: <https://funtime.com.ua/art-and-culture/narodnoyi-arkhitektury-ta-pobutu-v-chernivtsyakh> (дата звернення: 01.11.2025).
5. Петрухіна В. Музей історії єврейства міста Бердичів. *Форум націй*. Січень 2016. URL: <http://www.forumn.kiev.ua/newspaper/archive/149/muzei-istorii-yevreistva-mista-berdycheva.html> (дата звернення: 01.11.2025).
6. Яцко Р., Стільник Т. Василь Коцан – про культуру етнічних спільнот Закарпаття, збережену в ужгородському скансені. *Media Vista*. 27.11.2022. URL: <https://mediavista.com.ua/archives/4799> (дата звернення: 01.11.2025).

*Іорічан Ксенія Олександрівна,
аспірантка Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

ФРАГМЕНТАЦІЯ ОБРАЗУ ЯК МЕТАФОРА КОЛЕКТИВНОЇ ТРАВМИ В ЯПОНСЬКІЙ АНІМАЦІЇ КІНЦЯ 1980 – ПОЧАТКУ 1990-Х РОКІВ

У дослідженнях травм фрагментація виражає неможливість інтеграції травматичної пам'яті в цілісний наратив. Як зазначає японський культуролог Йошікуні Ігараші, післявоєнна японська культура через популярні медіа транслувала досвід втрати та руйнування, відображаючи колективну травму, що залишалася невисловленою протягом десятиліть, в тому числі через японську кінематографічну анімацію, тобто аніме [3, 25]. Особливо цікавим для аналізу є період кінця 1980-х – початку 1990-х років, адже саме в цей час японська анімація звертається до складних тем колективної та індивідуальної травми, переосмислення історичної провини, атомної спадщини та соціальної депресії, що супроводжувала економічну кризу після «бульбашки» економічного дива.

Згідно з підходом Кеті Керут, американської дослідниці trauma studies, травма охоплює досвід, який не був усвідомлений у моменті події і повертається, щоб переслідувати пережившого, підкреслюючи, що джерелом страждання є сам розрив, а не первісна подія [1, 77].

«Могила світлячків» (1988) Ісао Такахати є одним із найзворушливіших кінематографічних зображень воєнної травми в японській анімації.

Режисер здійснює постійне коливання між епізодами спокійної дитячої невинності та суворими реаліями голоду, хвороби та смерті, створюючи візуальний і часовий розрив, який відображає дискретність колективної пам'яті про Другу світову війну. Ранні сцени, наприклад гра головних героїв, Сейти та Сецуко серед полів світлячків, формують ефемерне відчуття безпеки та дива. Ці ідилічні моменти різко контрастують із руйнівними наслідками бомбардувань – обгорілими будівлями, покинутими вулицями та виснаженими цивільними. Така раптова зміна масштабу та просторової перспективи змушує глядача одночасно відчувати радість і жах – феномен, який, за словами нідерландського психіатра Бесселя ван дер Колка, відповідає порушенню нормальної часової та емоційної послідовності, типовому для переживання травматичних подій [7, 411–412]. Повторюваний мотив світлячків є прикладом символічної фрагментації, яка підкреслює непередбачуваність життя і раптовість смерті, що створює ефект дискретності, демонструючи, що пам'ять і втрата не можуть бути представлені у лінійній, цілісній формі. У сцені, де Сейта краде їжу для Сецуко, камера фіксує налякані обличчя продавців, що створює контраст між необхідністю виживання та моральним компромісом, демонструючи напруження між виживанням, провинною та соціальним розпадом. Наративна структура фільму додатково посилює ефект фрагментації: початок з моменту смерті Сейти з подальшим ретроспективним висвітленням його останніх місяців порушує хронологічну послідовність і створює дискретний часовий режим, що відповідає психологічним механізмам травми, коли спогади постають у вигляді фрагментів, підкреслюючи моменти страждання, короткочасної радості та безпорадності.

Анімаційний фільм «Ghost in Shell» (1995) режисера Мамору Ошії переносить тему дезінтеграції в цифрову епоху, де людське тіло та свідомість більше не є стабільними сутностями, а пливучими даними, що циркулюють через глобальні мережі. Ця репрезентація функціонує в площині позбавлення тіла та контролю, сформованій подвійним шоком атомних бомбардувань Хіросіми та Нагасакі (1945) та подальшої американської окупації (1945–1952).

У вступній сцені фільму тіло майора Мотоко Кусанагі виготовляється по частинах, підвішується в рідині та збирається механічними руками – тривожне відлуння як промислового відродження, так і дегуманізації, що настала після швидкої економічної реконструкції Японії в 1960-х роках. Ця сцена нагадує про травму епохи «економічного дива», коли національна ідентичність була реконструйована за допомогою технологій ціною емоційного та соціального відчуження. Пізніше, у сцені з човном, Кусанагі дивиться на своє відображення та ставить під сумнів свою людяність: «Я відчуваюся обмеженою, вільною розширювати себе лише в межах кордонів». Ця екзистенційна невизначеність аналогічна повоєнному стану Японії – нації, яка відновила матеріальну могутність, але втратила цілісне відчуття себе під впливом західного політичного та технологічного панування [4, 110]. Фільм Ошії успадковує цю історію та перекладає її кібернетичною мовою: світ, де технології обіцяють спасіння, але також загрожують знищенням.

Антологічний анімаційний фільм «Memories» (1995), режисерами якого є Кацухіро Отомо, Кодзі Морімото та Тенсай Окамура, пропонує складну медитацію про пам'ять, втрату та фрагментацію сприйняття – ключові концепції в дослідженнях травм. «Спогади» візуалізують це через розрізнені темпоральності, різкі візуальні контрасти та рекурсивні мотиви, що чинять опір закриттю. Фрагментована структура самого фільму – три стилістично та тематично різні епізоди – відображає роздроблену природу травматичної пам'яті: часткову, переривчасту та нав'язливо повторювану.

У I частині, «Магнітна троянда» (реж. Кодзі Морімото), взаємодія між реальністю та галюцинаціями візуалізує те, що Домінік Лакапра називає «відіграванням», компульсивне повторення травматичних сцен. Покинутий космічний корабель, наповнений голографічними проекціями втраченого минулого оперного співака, втілює пам'ять, яка відмовляється помирати. Зображення техніки, що розкладається на елементи, поєднуються з вигадливими ілюзіями європейських оперних театрів, створюють візуальну фрагментацію, яка розмиває часові

та просторові межі – естетичний прояв невирішеної напруги Японії між вестернізацією та ностальгією за втраченим «я». Розпад корабля паралельний руйнуванню психологічної когерентності під впливом травми, нагадуючи повоєнну культурну дезорієнтацію Японії після атомних бомбардувань та швидкої модернізації. В епізоді II, «Брудна бомба» (реж. Тенсай Окамура), фрагментація є частиною метафори неконтрольованої катастрофи. Випадкове перетворення головного героя на живу біологічну зброю викликає колективний страх та перегукується з постхіросізмськими тривогами щодо невидимого, самозавданого руйнування. Фрагментовані послідовності – миготливі аварійні вогні та повторювані сцени смерті без видимого насильства – створюють тривожний ритм стримування та вивільнення. III частина, «Гарматне м'ясо» (реж. Кацухіро Отомо) являє собою найчистішу форму фрагментації – як формально, так і ідеологічно. Весь світ фільму побудований як єдиний, безперервний кадр, проте його зміст викриває монотонність та механічне повторення мілітаризованого життя. Це «механізований спогад» Японії – перетворення колективної пам'яті на ритуалізований, знеособлений виступ як реакція кола пам'ятного насильства та інституціоналізованої травми [4, 199].

Отже, дослідження травми в аніме розкриває здатність цього медіуму візуалізувати фрагментацію пам'яті, сприйняття та ідентичності, властивих травматичному досвіду. За допомогою формальних прийомів, таких як повторення, диз'юнкція та часовий колапс, аніме перетворює психічний розрив в естетичну форму. Як медіум, глибоко переплетений з повоєнною культурною пам'яттю Японії, аніме функціонує як місце, де колективні травми обговорюються та переосмислюються, перетворюючи психологічні порушення на візуальне та афективне вираження.

Література

1. Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. 168 p.
2. Felman S., Laub D. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York; London: Routledge, 1992. 310 p.
3. Hashimoto A. *The Long Defeat: Cultural Trauma, Memory, and Identity in Japan*. Oxford: Oxford University Press, 2015. 192 p.
4. Igarashi Y. *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945–1970*. Princeton: Princeton University Press, 2000. 284 p.
5. LaCapra D. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. 251 p.
6. Stahl D. C. *Social Trauma, Narrative Memory, and Recovery in Japanese Literature and Film*. London; New York: Routledge, 2020. 274 p.
7. van der Kolk B. A., McFarlane A. C., Weisth L. (eds.) *Traumatic Stress: The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society*. New York: Guilford Press, 1996. 596 p.

*Іллюша Вероніка Геннадіївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ІМЕРСИВНІСТЬ ТА ІНТЕРАКТИВНІСТЬ: ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК І МЕЖІ ПОНЯТЬ

Поняття «імерсивність» та «інтерактивність» все частіше супроводжують виставкову практику. Н. Бурріо визначає сучасне мистецтво як «діяльність, що полягає у встановленні стосунків зі світом за допомогою знаків, форм, жестів або предметів» [1, 111]. На відміну від попередньої епохи статичного споглядання, сучасність диктує потребу у взаємодії. Це породжує нові форми комунікації між авторами (мистцями, кураторами, видавниками тощо) та глядачами. І в цій системі взаємовідносин імерсивність (занурення) та інтерактивність – дві ключові категорії, що визначають сучасний медіадосвід, від відеоігор і віртуальної реальності до інтерактивного кіно та мистецтва. Часто вони йдуть пліч-о-пліч, створюючи ілюзію єдності. Однак їхній взаємозв'язок набагато складніший і не завжди очевидний. О. Губернатор

у своєму дослідженні наголошує на відмінності цих двох понять [2, 71]. Це не синоніми, а дві сили, що знаходяться в постійному діалозі: іноді вони посилюють одна одну, а іноді вступають у протиріччя. Метою даного дослідження є виявлення взаємозв'язків та меж поняттями імерсивності та інтерактивності.

О. Губернатор сформулювала визначення *імерсивності* як «набір прийомів естетичного впливу на глядача, що дає змогу залучати його в мультимедійне або трансмедійне середовище» [2, 156]. У дослідженнях VR розрізняють імерсію як властивість системи (технічне навантаження каналів відчуттів) і присутність як суб'єктивне відчуття індивіда в середовищі. М. Слейтер пропонує пояснювати присутність через поєднання ілюзії місця та ілюзії правдоподібності. Коли обидві ілюзії працюють, люди почуваються по-справжньому всередині VR [3].

У класичному визначенні Ш. Рафаселі *інтерактивність* – це ступінь того, наскільки пізніші повідомлення (або дії системи) пов'язані зі змістом попередніх і наскільки обмін є взаємним і контингентним. Тобто важлива референтність і відгук системи на користувацькі дії [4].

Щодо взаємозв'язку понять, то в своїй найпотужнішій формі інтерактивність стає головним двигуном імерсивності. Коли наші дії безпосередньо впливають на середовище, кордон між спостерігачем і учасником розмивається.

Віртуальні імерсивні практики багато в чому подібні до ігрового процесу. У нелінійних комп'ютерних рольових відеоіграх (action role-playing game) інтерактивність не обмежується основною сюжетною лінією. Можливість створити свій аватар, відхилитися від шляху, полювати, взаємодіяти з другорядними персонажами, змінювати ландшафт – все це підсилює імерсію створеного розробниками середовища, «оживлюючи» його. Цікавість реципієнтів, рішення та дії стають основним джерелом їх власної історії в середині гри, що в свою чергу поглиблює занурення через відчуття впливу – агентність. А це, як наслідок, стимулює збільшення віри в середовище.

Іншим вагомим аспектом взаємодії понять є тактильні відчуття та зір. Технології віртуальної та доповненої реальності виводять цей зв'язок на новий рівень. Можливість віртуальною рукою взяти предмет, відчутти його вагу через вібрацію контролера, нахилити голову, щоб краще роздивитись предмет з боків, відчутти падіння з висоти або політ, які є результатом обману зору – це інтерактивність на рівні тіла. Вона обходить інтелект і діє безпосередньо на органи чуття, створюючи фізіологічну основу для імерсивності.

Отже, з наведеного вище видно, що інтерактивність виступає як інструмент занурення. Вона перетворює пасивне сприйняття на активний діалог, де користувач не просто споглядає запропонований авторами вигаданий світ, а й будує свої унікальні стосунки з ним.

Однак зв'язок між цими поняттями не лінійний. Більше інтерактивності не завжди означає глибше занурення. Іноді вона може стати його головним ворогом. Межі та протиріччя виникають, коли взаємодія руйнує ілюзію.

Так взаємозв'язки можуть перетворитись на конфлікт і зруйнувати імерсивний ефект. Надто складна, неінтуїтивна або просто погано реалізована система управління може повністю вивести користувача з стану занурення. Реципієнт занурюється не в у віртуальний світ, а в інтерфейс. Інтерфейс, меню, додаткові посилання – все це нагадує про штучність досвіду. Виникає ефект на кшталт парадокса контролю.

Якщо захоплива гра пропонує чотири варіанти діалогу, жоден з яких не відповідає тому, що хотів би сказати гравець, синергія руйнується. Користувач усвідомлює, що він не співавтор, а лише вибирає з запропонованих сценаристом варіантів. Інтерактивність тут виступає в ролі стримуючого для занурення елемента. Такий же ефект створюють віртуальні тури, в яких деталі недостатньо продумані, пропрацьовані технічно і видають незавершений результат. Відбувається розрив наративної ілюзії.

Імерсія та інтерактивність на думку М. Л. Райан – це дві складові досвіду, які можуть підтримувати одна одну, але інколи змагатися за увагу. Перевага одного з цих компонентів над іншим здатен руйнувати ілюзію безперервного світу, натомість добре організована агентність підсилює занурення [5, 111].

Імерсивність процес занурення, тоді як інтерактивність – це комунікація. Імерсивність може існувати без інтерактивності і навпаки. Існують потужні приклади імерсивності, досягнутої мінімальною інтерактивністю. Наприклад, візуальні новели або віртуальне мистецтво, де основним способом взаємодії є простий клік, інтелектуальне та зорове сприйняття, занурюють завдяки атмосфері, звуку, нарізці кадрів, анімації, деталюванню образів та емоційній силі історії. Інтерактивність тут проявлена мінімально, але занурення відбувається на емоційному, інтелектуальному та психологічному рівнях.

Отже, імерсивність та інтерактивність – це не дві сторони однієї медалі, а скоріше дві стихії, взаємодія яких визначає ландшафт сучасних медіа. Їхній взаємозв'язок є діалектичним: вони і потребують одна одної, і обмежують одна одну. Ідеальний імерсивний досвід виникає тоді, коли інтерактивність стає невидимою, органічно вплетеною в тканину вигаданого всесвіту. Коли користувач не фокусується на своїх рухах, а зосереджений на тому, що і навщо він робить, приймаючи активну участь в процесі пізнання твору. Межею між інтерактивністю та імерсивністю є момент, коли технічні, інтерфейсні чи наративні обмеження виходять на перший план, нагадуючи користувачеві (глядачеві) про те, що він не в іншому світі, а лише взаємодіє з його симуляцією. Майбутнє розвитку медіа полягає не в сліпому збільшенні ступеня інтерактивності, а в пошуку витонченого балансу, де кожен елемент взаємодії служить одній меті – поглибити наше відчуття присутності в іншій реальності.

Література

1. Bourriaud N. *Esthetique Relationnelle*. Dijon : Les Presses du reel, 1998. 123 p.
2. Губернатор, О. І. Імерсивні культурні практики як феномен метамодернізму : дис. ... д-ра філос. з культурології / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2023. 194 с.
3. Slater M. Place illusion and plausibility can lead to realistic behaviour in immersive virtual environments. *Philos Trans R Soc Lond B Biol Sci*, 2009. № 364 (1535). P. 3549–3557. DOI: 10.1098/rstb.2009.0138. PMID: 19884149; PMCID: PMC2781884.
4. Rafaeli Sh. Interactivity: From New Media to Communication. *Sage Annual Review of Communication Research: Advancing Communication Science*. 1988. Vol. 16(1). P. 110–134.
5. Ryan M. *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2015. 304 p. DOI: <https://dx.doi.org/10.1353/book.72246>.

Озорович Василь Васильович,

аспірант Карпатського національного університету імені Василя Стефаника

ПОСТАТЬ БРОНІСЛАВА КОБИЛЯНСЬКОГО В ГУЦУЛЬСЬКІЙ ДІАЛЕКТОЛОГІЇ

Культурологія та діалектологія є суміжними науковими дисциплінами, що вивчають різні, однак взаємопов'язані аспекти людської діяльності. Якщо культурологія розглядає культуру як систему духовних, матеріальних і комунікативних цінностей певного народу, то діалектологія фіксує й аналізує мовну специфіку, через яку ця культура виявляється. У межах гуцульського ареалу ці дві галузі науки тісно переплітаються. Гуцульський говір виступає не лише мовним феноменом, а й культурним кодом, у якому відбито світогляд, побут, звичаї, релігійні уявлення та естетичні принципи гуцулів. Безперечно, через мову простежується структура традиційного життя – обрядовість, народна термінологія, назви предметів побуту, орієнтація у просторі Карпат, що виявляють специфічну картину світу цього етноregionу.

З культурологічного погляду гуцульська діалектна система є проявом локальної ідентичності, засобом самоусвідомлення та маркером етнокультурної спільності. Саме тому дослідження гуцульських говірок, започатковані Броніславом Кобилянським, виходять за межі суто лінгвістичної проблематики. Вони дозволяють відтворити ментальні та культурні особливості гуцулів, простежити історію формування регіональної культури. Для культурології такі дослідження є надзвичайно важливими, оскільки мова виступає носієм культурної

пам'яті.

Саме дослідження мовних рис гуцульських говорів відкриває можливість для інтерпретації культурного досвіду народу, його системи цінностей і способу мислення. Вивчення діалектів не лише фіксує мовні особливості, а й простежує історичні, культурні та соціальні процеси, які відображаються в мові.

Вагомий внесок у вивчення українських говірок зробив мовознавець, професор Броніслав Володимирович Кобилянський, який одним із перших системно дослідив гуцульський діалект та його зв'язок з іншими карпатськими говорами.

Броніслав Володимирович Кобилянський народився 18 грудня 1896 р. у селі Хотимир (нині Івано-Франківська область), у родині інтелігентів. Освіту здобував у Віденському університеті. За висловом докторки філософії, професорки з Польщі Ярослави Закревської інформацію для своєї наукової праці на ступінь доктора філософії під назвою «Гуцульський говір і його відношення до говору Покуття» Б. Кобилянський почав збирати ще писарем в австрійській армії під час I світової війни. «<...>Однак основні польові записи було зроблено під ас спеціальних діалектологічних екскурсій (1922–1924) у селах Коломийщини, Печеніжинщини, Яблунівщини, у Криворівні, Жаб'юму та їх присілках. Паралельно проводив порівняльне вивчення гуцульського і покутського діалектів. Увесь цей матеріал став основою дисертації, яку дослідник захистив 1925 р. у віденському університеті» [1, 14].

Після повернення в Україну працював викладачем, науковцем і діалектологом, досліджуючи історію та розвиток української мови. Помер учений 1 липня 1986 р. у Львові. Наукову діяльність дослідник присвятив широкому спектру проблем – від історії мови та етимології до діалектології. Його праці вирізняються глибоким аналізом живої народної мови, зокрема карпатських говорів, які він уважав ключем до розуміння генези української мови.

Б. Кобилянський зазначав, що діалекти – це не відхилення від норми, а повноцінні системи, що зберігають давні риси спільнослов'янської основи. Одним із головних напрямів його досліджень були східнокарпатські говори, зокрема гуцульський і покутський діалекти. Його праця «Гуцульський говір і його відношення до говору Покуття» (1928) стала однією з перших спроб системно описати фонетичні, граматичні та лексичні особливості гуцульського говору у порівнянні з покутським. Учений доводив, що гуцульський говір – не ізольований, а перебуває у безперервному контакті з покутським та бойківським ареалами, утворюючи перехідну зону східнокарпатських говірок. Зокрема, у його ґрунтовній другій монографії під назвою «Діалект і літературна мова (східнокарпатський і покутський діалекти, їх походження і відношення до української мови)» (1960) висвітлено питання взаємовпливу діалектів і літературної мови, наголошено, що українська літературна мова виросла з народних говорів, серед яких важливу роль відіграли саме карпатські говірки. У праці подав також детальний огляд літератури, запропонував гіпотезу про походження гуцульського діалекту, використавши для цього інформацію з історії, археології, етнографії та фольклору. Критично оцінюючи різноманітні гіпотези про назву *гуцули*, запропонував свою, «<...>пов'язавши назву гуцули з назвою давньоруського племені уличів, зокрема з варіантом назви *улучи*, засвідченого у писемних пам'ятках. Ця вихідна форма *улучи*, на думку Б. Кобилянського, походить від тюрського слова *улус*, що означає «плем'я» [1, 16]. Однак, таку гіпотезу підтримували не всі дослідники. Тому до сьогодні переконливого пояснення етноніма *гуцули* немає.

Б. Кобилянський детально описав фонетичні явища, характерні для гуцульського говору, а також архаїчні риси в морфології. Учений підкреслював, що гуцульський говір зберіг багато рис, притаманних староукраїнській мові, а тому має особливу цінність для історичної фонетики та граматики. Він дослідив межі поширення гуцульських рис, їхні контакти з покутським, бойківським і закарпатським ареалами, що сприяло формуванню карпатського діалектного ареалу. Дослідник Б. Кобилянський у своєму доробку наголошував, що діалектолог має враховувати не лише лінгвістичні, а й етнографічні, історичні, соціальні чинники розвитку говірки, зазначав, що гуцульський діалект зберігає чимало давніх форм, утрачених у загальнонародній мові.

Ідеї митця діалектолога Б. Кобилянського продовжили такі українські мовознавці, як

І. Матвіяс, М. Наконечний, Я. Закревська, О. Курило та ін. Праці Броніслава Кобилянського мають не лише історичне, а й методологічне значення. Вони стали основою для розробки сучасної класифікації східнокарпатських говірок. Його погляди на єдність літературної та народної мови визначили напрям української діалектології другої половини ХХ ст.

Підсумовуючи, слід наголосити, що взаємозв'язок культурології та регіональної діалектології полягає у збереженні та інтерпретації нематеріальної культурної спадщини. Через призму мови культурологія отримує емпіричну інформацію про регіональну самотність, а діалектологія, у свою чергу, розширює свій об'єкт, долучаючи культурний контекст мовних явищ. Саме на прикладі наукового доробку Б. Кобилянського яскраво видно, як мовний аналіз може стати ключем до пізнання духовної культури Гуцульщини. Броніслав Кобилянський – одна з провідних постатей української лінгвістики ХХ століття. Його внесок у дослідження гуцульського діалекту полягає у систематичному описі мовних рис, аналізі зв'язків гуцульського говору з іншими ареалами та формуванні методологічної бази для подальших досліджень. Його праці залишаються важливим джерелом для сучасної гуцульської діалектології.

Література

1. Гуцульські говірки. Лінгвістичні та етнолінгвістичні дослідження / відпов. ред. Я. Закревська. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. 364 с.
2. Кобилянський Б. Гуцульський говір і його відношення до говору Покуття. Львів, 1928. 56 с.
3. Кобилянський Б. Діалект і літературна мова. Київ : АН УРСР, 1960. 87 с.
4. Матвіяс І. Українська діалектологія. Київ : Либідь, 1990. 272 с.
5. Наконечний М. І. Карпатські говори української мови. Івано-Франківськ : Прикарпатський ун-т, 2001. 214 с.
6. Курило О. Уваги до сучасної української літературної мови. Київ, 1923. 48 с.
7. Закревська Я. Гуцульські говірки у системі українських діалектів. *Мовознавство*. 2003. № 2. С. 45–52.
8. Кобилянський Броніслав Володимирович. *Енциклопедія сучасної України* URL: <https://esu.com.ua/> (дата звернення: 12.10.2025).
9. Історія українського мовознавства / ред. С. П. Бевзенко. Київ, 2008. URL: <https://movahistory.org.ua/> (дата звернення: 12.10.2025).

Прадєдович Дмитро Володимирович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФІЛОСОФІЯ АВАНГАРДУ У ВИМІРАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ РЕКЛАМИ

У сучасному культурному полі реклама перестала бути лише комерційним інструментом, а виконує потужну форму візуальної комунікації, яка формує уявлення про цінності, ідентичність та естетику. В Україні, в умовах глибоких політичних, соціальних, культурних трансформацій, реклама стає полем, де стикаються вимоги сучасності й звернення до генетичного коду, включаючи коди українського авангарду – мінімалізм, геометрію, радикальну типографіку та метафори простору.

Український авангард з його раціоналістичними, експериментальними, та визнано утопічними ідеями, водночас з радикалізмом форми та естетичними новаціями сьогодні здобуває новий життєвий простір у візуальній культурі, у тому числі в рекламі.

Основним завданням авангарду було відкинути традиційні норми, зруйнувати існуючі практики та усталений світ. Водночас реклама прагне зобразити та продати новий спосіб життя. Незважаючи на відмінність цілей, обидва підходи мають спільну рису: прагнення створити щось принципово нове те, чого ще не існувало.

Філософія авангарду – з її радикалізмом, естетичною сміливістю, запереченням канону та пошуком нового способу бачення стає актуальною для сучасної рекламної творчості, яка прагне бути культурно значущою – носієм візуальних смислів і колективних цінностей. **Роль** Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

бить рух від інструменту продажу до форми культурного висловлювання. Вона стає простором, де формується візуальна мова сучасної України, і водночас ареною для експериментів, які перегукуються з ідеями авангарду початку ХХ століття.

В українській рекламі після 2014 року сміливо використовуються риси української ідентичності. Поширилася ідея, що бути “українським” – це не тягар, а суперсила.

З культурологічної точки зору, філософія авангарду в українській рекламі – це не лише формальний стиль, а спосіб мислення, спрямований на творення нової реальності, яка поєднує естетику експерименту (візуальна сміливість, деструкція звичних форм, інтелектуальна провокація) з культурною ідентичністю (переосмислення української спадщини, символів, архетипів).

У культурологічному вимірі реклама – це форма сучасного міфу, де переплітаються традиція, масова культура й символічна мова бренду.

Сучасні українські бренди (наприклад, Rozetka, Ukron, «Нова пошта», «Сільпо», Goodwine) використовують мистецькі коди, які апелюють до української візуальної спадщини, зокрема авангардної.

Українські креативні агенції дедалі частіше звертаються до прийомів, властивих авангардному мистецтву:

- колаж, монтаж, фрагментація – типові техніки авангардистів (як у Єрмілова чи Богомазова) візуальні рішення у стилі конструктивізму та футуризму сьогодні відтворюються в рекламі через динамічні відеокліпи, нестандартні композиції, контрастні шрифти;
- типографічні експерименти – реклама активно використовує українські літери як елемент візуального дизайну, продовжуючи лінію Малевича й конструктивістів;
- нестандартне мислення – креативна стратегія «зламу очікувань», коли продукт подається в неочікуваному контексті (наприклад, кампанії «Ukron – Свобода руху» або «Сільпо – Космічний дизайн супермаркетів»);
- перформативність – рекламні кампанії часто набувають форм перформансу або артоб’єкту (як, наприклад, кампанія United24 чи креативи banda.agency для Eurovision).

Звернувшись до історико-естетичного порівняння можна зіставити принципи українського авангарду початку ХХ століття (К. Малевич, О. Богомазов, О. Екстер) із сучасними візуальними практиками рекламних агенцій (banda.agency, HAVAS, Postman та ін.). Завдяки цьому виявляються сталі естетичні закономірності, наприклад, прагнення до формальної чистоти, архітектонічності композиції, функціональний мінімалізм.

Це є продовження естетики експерименту – однієї з головних рис авангардного мислення.

Під час війни візуальна реклама вимушено балансує між двома крайнощами – корпоративною естетикою та екзистенцією війни. Гумор стикається зі страхом, а краса – з травмою. І в цьому теж є засади авангарду – у здатності естетизувати хаос, знайти в безладі сенс, а у відчаї – стиль.

Реклама, отже, стає сучасним простором культурної комунікації, де ідеї авангарду отримують нове життя, проте вже не на полотнах і сцені, а у візуальних наративах брендів, що творять образ сучасної України.

Література

1. Андресюк Б. П., Царенко С. О., Журавель-Змєєва Л. С. Авангардне мистецтво як засіб образотворення в дизайні ХХІ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 141–147.
2. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховхун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.
3. Денисюк Ж. 3. Проекції творів українського авангарду в дизайні брендів патріотичних аксесуарів. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 47–52.
4. Banda Agency. *Case studies: Ukrainian branding and advertising projects*. URL: <https://banda.agency/> (дата звернення: 25.10.2025).

CONTEMPORARY THEATRICAL PRACTICES IN INTERNATIONAL CULTURAL COMMUNICATION: THE UKRAINIAN–POLISH EXPERIENCE OF INTERACTION

In the contemporary context of armed conflicts, diplomatic crises, and social polarization, culture remains one of the few domains capable of preserving dialogue between nations when political mechanisms lose their effectiveness. Theatre, as a form of live communication and shared presence, serves as a powerful tool of cultural influence, connecting memory, emotion, and identity. The Ukrainian – Polish dialogue of recent years demonstrates that theatrical projects can serve as a means of cultural diplomacy, foster humanitarian solidarity, and create spaces of shared experience—even amid the ongoing Russian – Ukrainian war. These developments make the study of theatrical practices both relevant and necessary.

This research aims to determine the role of theatrical practices as instruments of international cultural communication and to define their significance in shaping the Ukrainian-Polish humanitarian space.

The study pursues the following objectives:

- to explore theatre as a form of intercultural communication and an instrument of “soft power” [8];
- to analyze examples of Ukrainian – Polish theatrical collaboration;
- to identify the role of theatre as a space of memory and solidarity during wartime;
- to examine the contribution of cultural institutions in supporting this dialogue.

The research focuses on theatrical practices as a phenomenon of international communication, with particular attention to their implementation within the Ukrainian–Polish cultural sphere.

The methodology relies on cultural analysis, hermeneutics of the stage text, and comparative and historical approaches. The theoretical foundation is grounded in the concepts of cultural diplomacy [7], “soft power” [8], international cultural dialogue [10], performativity [9], and audience co-presence [5].

Theatre is unique among the arts in that it creates a situation of live dialogue between actor and spectator. It conveys meaning not only through language but also through bodily expression, movement, rhythm, sound, and stage space, enabling understanding even without verbal translation. This property – being a “language without a translator” [9] turns theatre into a universal medium of intercultural communication. According to Claire Bishop, theatre establishes “a situation of participation,” in which the spectator becomes a co-creator of meaning rather than a passive observer [5].

Ukrainian – Polish theatrical cooperation intensified after 2014 and gained institutional support. Ukrainian directors, actors, and playwrights participated in productions staged in Warsaw, Kraków, Lublin, and Gdańsk. The Adam Mickiewicz Institute and the *Culture.pl* platform plays an important role in implementing cultural diplomacy programs such as *I, Culture, Ukrainian Artists in Residence*, joint festivals, and creative laboratories [2; 6]. These initiatives extend beyond the artistic sphere, building horizontal cultural connections, dismantling stereotypes, and laying the foundations for long-term collaboration.

Paradoxically, Russia’s full-scale invasion of Ukraine in 2022 temporarily intensified communicative ties between the theatrical communities of Ukraine and Poland. Polish theatres became spaces of refuge and creative continuity for Ukrainian artists. New productions addressed themes of war, loss, displacement, and trauma, yet they avoided political didacticism, presenting instead a shared experience of empathy and human solidarity. During this time, theatre assumed not only an aesthetic but also a therapeutic role, functioning as a space of collective memory and moral support [4].

In this context, theatrical practices embody the principles of cultural diplomacy, helping to shape a positive image of Ukraine in Poland and of Poland in Ukraine, promoting mutual

understanding between societies, and deepening humanitarian interaction. Through symbolic forms, historical allusions, documentary drama, and performative action, theatre becomes a potent instrument of “soft power,” capable of influencing international relations not through coercion but through empathy, participation, and ethics [8].

Conclusions. Theatrical practices in the Ukrainian–Polish context demonstrate that stage art can serve as a medium of cultural mediation, particularly when traditional diplomatic efforts face limitations. Theatre integrates aesthetic, emotional, and ethical dimensions, creating conditions for shared presence, memory, and understanding across different social groups. Supported by institutional collaboration, creative partnerships, and the collective experience of war, theatre becomes not only a reflection of reality but also a tool for its transformation, laying the foundation for a sustainable cultural dialogue between Ukraine and Poland.

References

1. Аналітична доповідь «Стан та перспективи стратегічного партнерства Польщі та України. Погляд з Польщі та України» / ed. by М. Петрась, В. Балюк, Г. Перепелиця. Люблін; Київ : Instytut Europy Środkowej, 2021. 175 p.
2. Канарська А. Театр PL–UA: ми всі потребуємо співпраці, а не порятунку. *Culture.pl*. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/teatr-pl-ua-my-vsi-potrebujemo-spivpratsi-a-ne-poryatunku> (дата звернення: 28.10.2025).
3. Процюк М. Роль публічної дипломатії у сучасних українсько-польських відносинах : дис. ... канд. політ. наук: 23.00.04. Чернівці, 2017. 225 p.
4. Сендецький А. Культурно-мистецький діалог українських театрів на сторінках польської періодики початку ХХІ століття. *Вісник Маріупольського державного університету. Філософія, культурологія, соціологія*. 2022. № 23. Р. 131–143. DOI: <https://doi.org/10.34079/2226-2849-2022-12-23-131-143>.
5. Bishop C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso, 2012. 390 p.
6. Culture.pl. Польська культура підтримує Україну. *Culture.pl*. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/polska-kultura-pidtrymuje-ukrainu> (дата звернення: 28.10.2025).
7. Cummings M. *Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey*. Cultural Diplomacy Research Series. Washington DC : Americans for the Arts (formerly Center for Arts and Culture), 2009. 15 p.
8. Nye J. *Soft power: The Means to Success in World Politics*. New York : Public Affairs, 2004. 208 p.
9. Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. Taylor & Francis Group, 2013. 364 p.
10. UNESCO : Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions of 20.10.2005. URL: <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-protection-and-promotion-diversity-cultural-expressions> (дата звернення: 28.10.2025).

Стаценко Микита Олегович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВІЗУАЛЬНО-ПЕРФОРМАТИВНІ ПРАКТИКИ В КУЛЬТУРІ МАСОВИХ ВИДОВИЩ

Культура масових видовищ (від державних парадів до міжнародних музичних конкурсів і спортивних церемоній) спирається на сукупність візуальних і перформативних елементів, які створюють спільний сенс для великої аудиторії. Ці практики не лише розважають, але й формують колективні уявлення, символічні наративи та ін.

Концепція Гі Дебора описує сучасне суспільство, в якому образи й репрезентації витісняють реальні соціальні відносини, відтак видовище виступає як домінуючий тип соціальної взаємодії в індустріальній і постіндустріальній культурі. Ця ідея доволі дієво дає розуміння того, як масові події перетворюють, наприклад, політичні та культурні меседжі у візуальні образи [1]. Широкий підхід до сучасних перформативних практик дозволяє аналізувати масові видовища як комплекс перформативних актів, що поєднують ритуал, театральність та

певну церемоніальну репетицію суспільних ролей [3].

Сучасні дослідження візуальної культури підкреслюють, що образи не просто ілюструють, а «вчать» бачити світ певним чином: зокрема у масових заходах візуальні наративи мають освітню й ідеологічну силу [2, 301].

Останнім часом ми можемо спостерігати також трансформації перформативних практик у контексті цифровізації, комерціалізації та змін культурного споживання, а також, як наслідок, певні зміни у візуальних стратегіях репрезентації великих подій. Відповідно дослідники розглядають масові видовища як форму перформативного мистецтва зі своїми специфічними візуальними кодами й менеджментом, що виступають інструментами формування суспільних наративів.

В цілому візуально-перформативні практики у масових видовищах можливо виокремити на певні групи.

Церемоніально-ритуальні перформанси – до таких належать військові та державні паради, де наголос робиться на театралізованому відтворенні історії, символіці та протоколі (напр., парад до Дня Незалежності), ці дійства поєднують виступи-перформанси, інсталяції, хореографічні репрезентації та ін.

Масові святкові шоу й фестивалі – це насамперед великі міські фестивалі та святкові програми, що використовують візуальні інсталяції, парадну ходу й інші інтерактивні перформанси для створення загального святкового наративу.

Глобалізовані медійно-візуальні події – до таких належать телевізійні конкурси, спортивні церемонії, музичні шоу (наприклад, Євробачення чи відкриття/закриття спортивних змагань, олімпіад тощо), що поєднують складну сценографію, проєкційні технології та художню постановку, що в підсумку формують унікальний візуальний мікс.

Політичні масові акції як перформативні платформи – це мітинги, демонстрації та різні акції, які використовують театралізацію, арт-інсталяції й символічні дії для політичної комунікації (наприклад, Майдан як соціально-перформативне явище) [4].

У масових видовищах застосовуються комплексні візуальні прийоми, що забезпечують емоційний і когнітивний вплив на широку аудиторію. До таких належать:

масштаб і мобільність композиції – великі конструкції, масова хореографія, що створюють відчуття монументальності й колективності;

синтез образу, музики й технологій – проєкційні мапінги, LED-екрани, світлові інсталяції, що інтегруються з музичним рядом і хореографією, створюючи мультимодальні синтези;

сценографічна нарація – у державних парадах та святкових програмах театральні постановки використовуються для наративного відтворення історії й ідентичності;

використання масової аудиторії як активного символічного ресурсу – глядачі та учасники «вбудовуються» в сцену, починаючи від синхронізованих візуально-музичних дій до інтерактивних технологій, що перетворюють пасивне спостереження на спільну перформативну дію.

Візуально-перформативні практики закріплюють певні історичні наративи, впливають на уявлення про минуле й формують символічні коди, що може бути як об'єднуючим, так і конфліктогенним чинником. Видовища здатні передавати політичні меседжі більш емоційно і переконливо, ніж тексти; водночас вони можуть маскувати складні соціальні проблеми під завуальованою візуальною оболонкою. Сучасні масові шоу дедалі більше орієнтуються на медіа-вимоги й маркетинг, що змінює художні пріоритети та стратегії включення аудиторії.

Підсумовуючи, можемо зазначити, що візуально-перформативні практики є ключовим механізмом створення сенсів у культурі масових видовищ, що поєднують ритуальні, театральні та медійні елементи, формуючи сильні емоційні й когнітивні ефекти. Формати та сценарії різноманітних видовищ (державні паради, міжнародні шоу) показують, що сучасні технології й медіа значно розширили інструментарій візуально-перформативних практик, водночас підвищивши роль управління сенсами і цілями зі сторони організаторів.

Література

1. Bunyard T. An introduction to guy debord's the society of the spectacle. URL: <https://www.historicalmaterialism.org/article/an-introduction-to-guy-debords-the-society-of-the-spectacle/> (дата звернення: листопад 2025).
2. Garoian C., Gaudelius Y. The spectacle of visual culture. *Studies in Art Education*. 2004. Vol. 45. No. 4. Pp. 298–312.
3. Schechner R. Performance Theory / Between Theater and Anthropology. Philadelphia. University of Pennsylvania Press, 1985. Pp. 171–210. URL: <https://blog.zhdk.ch/performancestudygroup/files/2018/03/Schechner-Performance-Theory-Chapter-5.pdf> (дата звернення: листопад 2025).
4. Shevchuk D., Karpovets M. The performative practices in politics: the Ukrainian Maidan and its carnivalization. *Symposion*. 2020. Vol. 7. № 1. Pp. 85–97.

Шмандровський Андрій Степанович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЦИФРОВІ КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА В РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА ТРАНСЛЯЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Цифровізація радикально змінила способи виробництва, обміну й збереження культурних сенсів. Громадянське суспільство сьогодні також активно використовує цифрові інструменти - від хештег-кампаній і візуального активізму в соцмережах - до волонтерських проєктів для конструювання та ретрансляції уявлень про національну ідентичність. Україна, опинившись у кризовому стані останніх років, пов'язаних насамперед з війною і воєнним станом суспільства, стала полігоном інтенсивних цифрових практик, спрямованих на збереження культурної спадщини та мобілізацію міжнародної уваги. На сьогодні національна ідентичність розглядається значною більшістю теоретиків як динамічний набір символів, наративів та практик, що конструюються в публічній комунікації й колективній пам'яті (як-от В.Андерсон і його «уявлені спільноти», пам'ять як ресурс ідентичності тощо).

Цифрові культурні практики постають як певна сукупність дій і технологій (цифрове збереження, віртуальні експозиції, мем-культура, мережевий активізм та ін.), які творять та транслиують культурні сенси у мережі.

До громадянського суспільства належать неприбуткові організації, волонтерські ініціативи та мистецькі колективи, що діють поза державними інституціями й відіграють роль соціальних акторів у процесі конструювання наративів, цінностей та ін. [1]

Серед основних форм цифрових культурних практик громадянського суспільства можемо виокремити наступні:

- *збереження цифрової спадщини* (або вебархівування та «data rescue»): сюди відносяться ініціативи на кшталт Saving Ukrainian Cultural Heritage Online (SUCHO), які координують волонтерів і фахівців для швидкого збирання й збереження цифрових копій музеїв, бібліотек та громадських інституцій, з метою запобігання втрати документів і матеріалів у разі фізичного руйнування або кібератак. Ця практика має безпосереднє значення для збереження елементів національної пам'яті й доступності матеріалів для майбутніх поколінь; [7] SUCHO є прикладом масштабної волонтерської координації, що зберегла тисячі веб-ресурсів та даних культурної спадщини. Організація демонструє, як мережеві спільноти можуть швидко реагувати на загрози культурній пам'яті й забезпечувати її доступність. Водночас проєкт виявив виклики: потреба у довгостроковому збереженні, стандартизації метаданих і фінансуванні для постійного зберігання;

- *віртуальні виставки та цифрові експозиції*: створюються музеями, громадськими спільнотами та дозволяють презентувати історію й культуру країни міжнародній аудиторії (віртуальні експозиції української діаспори в Канаді, ініціативи українських музеїв у цифровому просторі), транслиуючи наративи про націю у глобальному контексті, водночас формуючи архівні матеріали [8];

- *цифрові меморіали і QR-маркери* (digital memorials): до таких належать проєкти на кшталт «Digital Memorial» / Memories of UA, що створюють інтерактивні меморіали з біографічними картками, QR-кодами й мультимедійним супроводом, що забезпечує персоналізовану меморіалізацію й доступність історій видатних особистостей у мережі, що перетворює локальну пам'ять у відкритий цифровий ресурс з можливістю транснаціонального доступу [2; 6]; ініціативи Memory Savers працюють із локальними музеями й молоддю задля навчання цифровим практикам збереження та створення відкритих платформ, що підсилює локальні спроможності і сприяє децентралізації архівних знань [5];

• *медійні кампанії та платформений активізм* (TikTok/Instagram): громадські організації та активісти використовують хештеги, візуальні кампанії, короткі відео-рілси та ін. для мобілізації уваги, донорства та міжнародної підтримки. Дослідження показують, що платформи типу TikTok перетворилися на простір громадянського супротиву, солідарності та розповідей про національну ситуацію. Ці практики прискорюють поширення наративів і формують імідж України в глобальній мережі [4];

• *хакатони, інкубатори та інноваційні проєкти пам'яті*: сюди відносяться конкурси і хакатони (наприклад, Hatathon / House of Europe та ін.), що стимулюють створення цифрових рішень для збереження й репрезентації культурних артефактів (проєкти цифрових меморіалів, реконструкцій міст, платформи збору свідчень тощо), поєднуючи технічні інновації з громадянською ініціативою в інтересах збереження національної пам'яті [3].

Отже, цифрові культурні практики громадянського суспільства є ефективним інструментом репрезентації та трансляції національної ідентичності. Український досвід показує, що волонтерські суспільно-культурні ініціативи здатні швидко реагувати на загрози культурній спадщині й формувати міжнародні наративи. Проте для гарантування довготривалого збереження, достовірності й етичності цих практик необхідна системна співпраця між громадянським, державним і міжнародним секторами та інвестиції у стандарти й розвиток інфраструктури.

Література

1. Beyond the Hashtags: The democratic impact of Ukrainian NGOs' digital activism. 2024. URL: <https://ccl.org.ua/en/positions/beyond-the-hashtags-the-democratic-impact-of-ukrainian-ngos-digital-activism> (дата звернення: листопад 2025).
2. Digital Memorial. URL: <https://memoriesofua.com/en/memorials>. (accessed November 2025)
3. Hatathon 4.0: Ukraine Heritage Edition. URL: <https://hatathon.houseofeurope.org.ua/2023> (дата звернення: листопад 2025).
4. Khardikova A. Ukrainian Digital Media Activism on Instagram Stories During the War Against Russia in 2022: An analysis of Kharkiv-related users' digital activity during March 2022: Master's Programme in Social Sciences, Digital Media and Society specialization; Two-year Master's Thesis / Uppsala universitet, 2023. 130 p. URL: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1786280/FULLTEXT01.pdf> (дата звернення: листопад 2025).
5. Memory Savers. URL: <https://memoriesavers.sucho.org/> (дата звернення: листопад 2025).
6. Popova V. Memorials and Memory Management: Civic Participation and the Urban Politics of Memorialization in Post-2022 Irpin. 2025. URL: https://kse.ua/wp-content/uploads/2025/08/Memorials-and-Memory-Management_Popova-Vitalina.pdf (дата звернення: листопад 2025).
7. Saving Ukrainian Cultural Heritage Online (SUCHO). URL: <https://www.sucho.org> (дата звернення: листопад 2025).
8. Wirtz G. T. Saving Ukrainian Cultural Heritage Online and the Mission to Preserve Digital Cultural Heritage. *De Gruyter*. 2025. Vol. 54(3). Pp. 251–253. URL: https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/pdtc-2025-0049/html?srltid=AfmBOormXyLkVNc8gSWwajDsMPQ9Kdp3Yjwow7NtlWpssE7Oi_uXYH95&utm (accessed November 2025).

*Герасименко Олександр Костянтинович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОЛЬ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ У ПОВОЄННІЙ ВІДБУДОВІ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Повоєнна відбудова України – це не лише відновлення матеріальних об'єктів, а насамперед переосмислення культурних сенсів, на яких будується суспільство. Після травматичного досвіду війни країна потребує не тільки відновлених міст, а й відновленої ідентичності. Саме тому, на мою думку, креативні індустрії стають одним із ключових чинників гуманітарної реконструкції України, адже вони здатні перетворювати творчість на ресурс відновлення і розвитку.

Креативний сектор сьогодні формує нову логіку культурного виробництва: від споживання продукту – до участі в спільному творенні. Мистецькі ініціативи, дизайнерські студії, **Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)**

креативні хаби, музичні й театральні проєкти перетворюються на простори взаємодії, де громадяни вчаться співпраці, довірі й відповідальності. Цей процес не лише оживляє культурне життя, але й відновлює соціальний капітал, що є передумовою для стійкого миру [1, 10].

Науковці підкреслюють, що інвестиції у культуру після конфліктів мають стратегічне значення. Девід Тросбі розглядає культурну спадщину як актив розвитку, що здатен об'єднати громади навколо відновлення власної історичної пам'яті [2, 14]. Водночас українські дослідники (Г. Чміль, О. Олійник, І. Мойсеєнко) наголошують, що креативні індустрії в Україні вже довели свою ефективність у кризових умовах – через підтримку місцевих ініціатив, розвиток креативної економіки й формування міжнародного культурного іміджу [3; 4].

На мій погляд, у післявоєнному контексті роль креативних індустрій має розглядатися у трьох взаємопов'язаних площинах.

По-перше, вони забезпечують культурну реабілітацію – допомагають суспільству осмислити травму через мистецтво, документальні практики, дизайн пам'яті, музичні події.

По-друге, вони сприяють економічній стабілізації, адже створюють робочі місця у сфері культури, медіа, туризму, ремесел.

По-третє, вони мають ціннісно-виховний вплив – через креативні освітні формати формують нове покоління громадян, здатних мислити творчо й відповідально.

Показово, що в українських громадах, навіть під час війни, активно діють культурні хаби та артініціативи: Respublica Fest, Urban Space 100, Port Culture, House of Europe. Їхня діяльність демонструє, що культура може бути не додатком до відбудови, а її ядром, де відновлення соціальних зв'язків і самоусвідомлення спільноти є не менш важливими, ніж будівництво інфраструктури.

Отже, креативні індустрії у повоєнній Україні повинні розглядатися як інструмент стійкого культурного відродження, що поєднує соціальну емпатію, економічну доцільність і національну самосвідомість. Вони не лише відновлюють втрачений культурний потенціал, а й формують нову гуманітарну модель – Україну як державу, здатну відбудовувати себе не лише цеглою, а й сенсами.

Література

1. Чміль Г. Культурцентризм – гуманітарний і економічний – у повоєнній розбудові. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2023. С. 17–20.
2. Мойсеєнко І. Креативні індустрії в умовах війни та післявоєнного відновлення України. Київ : Інститут культурології НАН України, 2022. 204 с.
3. Олійник О. Дослідження економіки української культури: виклики для креаторів та споживачів. *Креативний потенціал економіки культури у повоєнній відбудові України* : зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 15.06.2023). Київ : ІК НАМ України, 2023. С. 125–128.
4. Florida R. The Rise of the Creative Class: Revisited. New York : Basic Books, 2012. 480 p.
5. Throsby D. Heritage-led investment in urban renewal in a post-conflict environment. *Креативний потенціал економіки культури у повоєнній відбудові України*. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2023. С. 8–17.

*Гвоздик Олександра Олегівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ІНСТИТУЦІЙНІ ВИМІРИ ВЗАЄМОДІЇ КОМУНІКАТИВНОЇ ТА КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПРАКТИКАХ

Феномен пам'яті є одним із ключових для розуміння сучасної української культури. В умовах війни, соціальних трансформацій і глобальних викликів пам'ять стає не лише способом осмислення минулого, а й механізмом збереження національної ідентичності, засобом комунікації між поколіннями та джерелом стійкості.

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

У своїй концепції німецький історик релігії та культури, один з авторів концепції колективної пам'яті Ян Ассман розмежовує комунікативну та культурну пам'ять. Комунікативна пам'ять є побутовою, живою, неформальною – вона зберігає події через міжпоколіннєве спілкування, усні історії, емоційні свідчення. Її часовий горизонт обмежений трьома поколіннями. Натомість культурна пам'ять закріплюється у стійких матеріальних і символічних формах – музеях, архівах, текстах, монументах, забезпечуючи тяглість пам'яті протягом століть. Культурна пам'ять, за Ассманом, потребує інституцій збереження та відновлення [1, 109–118].

Сьогодні в українському культурному просторі ці два виміри пам'яті перестають бути відокремленими: комунікативна пам'ять наповнює культурну живим змістом, а культурна – надає комунікативній стійкої форми. У цьому поєднанні формується нова, громадянська культура пам'яті, де минуле осмислюється не лише інституційно, а й особистісно, через участь і співпереживання.

Музеї та державні інституції є ключовими осередками збереження національної культурної пам'яті. У сучасній Україні вони не є лише сховищами минулого, а просторами спілкування та співтворення пам'яті, у яких офіційна історія поєднується з особистим досвідом і громадянською участю.

Показовим прикладом є Національний музей Голодомору-геноциду, діяльність якого виходить далеко за межі архівної функції. Музей не лише представляє документи та експонати, а й активно залучає усні історії свідків, проводить цифрові проекти та освітні програми. Зокрема, створений музейний онлайн-ресурс «Свідчення» містить аудіо- та відеоінтерв'ю очевидців Голодомору, записані під час експедицій різними регіонами України. Цей архів демонструє, як комунікативна пам'ять – особисті розповіді про пережите – трансформується в культурну пам'ять, набуваючи форми збереженого історичного джерела [2].

Іншим прикладом є Музей Революції Гідності, який демонструє перехід живої пам'яті сучасників у культурну форму. Особисті речі протестувальників, каски, щити, фотографії, плакати, а також історії очевидців перетворюються на спільний наратив про гідність і свободу. Важливим складником діяльності музею є проєкт «Maidan: Oral History», у межах якого здійснюється збір, систематизація та публікація спогадів учасників подій Євромайдану 2013–2014 років. Ці свідчення зберігаються у цифровому форматі та використовуються у виставкових і науково-освітніх проєктах музею [3].

Отже, сучасні українські інституції пам'яті виступають медіаторами між індивідуальним і колективним, між спогадом і символом. Їхня діяльність ілюструє, як інституційна пам'ять набуває комунікативного виміру, перетворюючись на живий простір взаємодії громадян із власною історією.

Мистецтво є однією з найдинамічніших сфер, де комунікативна пам'ять переходить у культурну. Кінематографічні й фото-практики перетворюють індивідуальні емоції на національну культурну пам'ять.

Фотографії Дмитра Козацького, зроблені під час оборони «Азовсталі», – приклад цього переходу. Вони містять у собі живе свідчення очевидця, але водночас перетворюються на візуальні символи національної гідності та національної культурної пам'яті. Кадри Козацького – це і документ, і метафора: вони закарбовують особистий досвід війни в національній культурній пам'яті, не втрачаючи емоційної сили.

Подібну роль виконує документальне кіно – зокрема фільм Мстислава Чернова «20 днів у Маріуполі», який фіксує події, але водночас створює спільний етичний простір пам'ятання. Глядач не є спостерігачем – він стає співучасником колективного досвіду.

Мистецтво, отже, поєднує емоційну правдивість комунікативної пам'яті з тяглістю культурної, створюючи нову мову осмислення війни, травми та людяності.

У сучасній Україні процес пам'ятання дедалі більше виходить у публічний і цифровий простір. Цей рівень є найяскравішим прикладом синтезу двох типів пам'яті.

Онлайн-платформа «Меморіал» фіксує історії загиблих військових і цивільних. Вона одночасно є цифровим архівом, що є прикладом культурної пам'яті і спільнотою пам'ятання

– комунікативна пам'ять, де кожен користувач може залишити історію, коментар чи слово вдячності [4].

Фізичні меморіали – зокрема Стіна пам'яті загиблих біля Михайлівського монастиря або прапори на Майдані Незалежності – також мають комунікативний характер: вони створюються людьми, підтримуються спільнотою, доповнюються новими іменами та історіями. Пам'ять у таких просторах не застигла, а жива, постійно відтворювана через дію, присутність і участь.

Ці форми пам'яті засвідчують демократизацію комемораційних практик: монументальне співіснує з особистим, а держава – з громадою.

В українському культурному контексті спостерігається інтенсивна взаємодія комунікативної та культурної пам'яті: Інституції забезпечують стійкість і форму, мистецтво трансформує особистий досвід у спільний символ, публічні та цифрові простори створюють горизонтальні мережі пам'яті. У результаті формується нова громадянська культура пам'яті, заснована на участі, етичній відповідальності та спільному проживанні.

Література

1. Assmann J. Communicative and Cultural Memory. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2008. P.109–118. URL: https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/1774/1/Assmann_Communicative_and_cultural_memory_2008.pdf (дата звернення: 20.10.2025).
2. Музей Голодомору : офіційний сайт. URL: <https://holodomormuseum.org.ua/> (дата звернення: 20.10.2025).
3. Національний музей Революції Гідності: Офіційний сайт. URL: <https://maidanmuseum.org/> (дата звернення: 20.10.2025).
4. Онлайн-платформа «Меморіал» : офіційний сайт. URL: <https://memorial.ua/> (дата звернення: 26.10.2025).

Голян Марія Іванівна,
здобувачка Волинського національного університету імені Лесі Українки

СУЧАСНА ЕКОЛОГІЧНА КУЛЬТУРА ПІВДЕННОЇ КОРЕЇ ТА ЇЇ РЕАЛІЗАЦІЯ В АРХІТЕКТУРІ

Нині Південна Корея є країною з не тільки високим показником цивільного технологічного розвитку, але й країною стратегічні рішення якої направлені на задоволення екологічних та ековідповідальних запитів суспільства. Дискусія про «екологічну культуру» виходить вже за межі побутового сортування сміття – ідеться також про ідею, сталого розвитку і якості ресурсів, що використовують громадяни. Стійкість довкілля (sustainability) стає частиною державної політики, міського планування і, що найголовніше, повсякденної етики громадян і «архітектурної мови» міст. У 2020 році уряд Республіки Корея оголосив «Корейський зелений новий курс» (Korean Green New Deal), а в 2022 році підтвердив ціль досягти вуглецевої нейтральності до 2050 року.

В архітектурі можна виділити три етапи підходу для забезпечення еко та енергоефективності в рамках цього проєкту:

1. Використання CLT замість «залізобетону» в нових спорудах.
2. Використання переробних матеріалів як шлакоблоків чи мінеральних композитів для реновації вже збудованих споруд.
3. Створення більшої кількості парків в нових урбаністичних зонах та озеленення фасадів та дахів будинків у вже існуючих.

Ці політичні межі прямо пов'язані з розвитком «зеленого будівництва» як інструменту зменшення енергоспоживання, викидів і водночас підвищення якості життя містян.

Південнокорейські корпорації розуміють значення включення сталого розвитку у свою

бізнес-практику. Від енергоефективних виробничих процесів до впровадження *екологічно чистої політики* та інвестування в *зелені ініціативи*.

У Кореї управління міськими зеленими просторами йде зверху вниз, існують загальнонаціональні норми, де такі міста як Сеул, Пусан, Інчхон розробляють свої локальні плани дій. Це робиться для того, щоби стандартизувати відповідальність за кліматичну адаптацію і не залишати її лише активістам на місцях.

Приблизно з 1990-х до сьогодні ландшафтні архітектори Сеула просувають практику екологічного парку, який вчить мешканця співіснуванню з міською природою. Цей підхід включає створення середовищ для дикої фауни, використання колишніх індустриальних територій як парків, програм екопросвіти і навіть метафоричні жести в дизайні, які нагадують про вразливість екосистем.

Отже, сучасна екологічна культура Південної Кореї – це не тільки набір політик, а ціла етична рамка: місто має бути ресурсом відновлення, а не тільки місцем споживання. Цього року бієнале досліджуватиме, як архітектура може дарувати радість і налагоджувати зв'язки в міському середовищі, запрошуючи учасників з усього світу зробити свій внесок у бачення більш сталих та емоційно насичених міст.

Розглянемо як ця екокультура втілюється в архітектурі. Тут Південна Корея працює у кількох стратегічних напрямках. *«Зелене будівництво» як стандарт.*

Починаючи з 2000-х, у Кореї стрімко росте сектор так званих «зелених будівель», спроектованих для зниження енергоспоживання, зменшення викидів CO₂ і мінімізації впливу на довкілля протягом життєвого циклу будівлі. Це включає в себе будівництво енергоефективних фасадів, повторне використання дощової води, створення локальних відновлюваних джерел енергії, залучення інтелектуальних систем моніторингу споживання ресурсів для зменшення вуглецевого сліду. У Кореї ці принципи стали обов'язковою мовою корпоративної та адміністративної архітектури (офісні центри, державні будівлі, університетські кампуси). У нових районах і технологічних кластерах будівлі проєктуються так, щоб відповідати не лише корейським еко-стандартам, але й міжнародним сертифікаціям на кшталт LEED.

Сонгдо, збудоване на території біля Інчона, часто описують як «місто з нуля», спроектоване як модель екологічного, високотехнологічного й пішохідного урбанізму. Екоархітектура цього міста подається як цілісний міський організм, де екологічна норма вшита у щоденний побут. Сонгдо, звісно, має і критику (наприклад, недозаселеність деяких публічних просторів), але сам факт, що Південна Корея будує демонстраційне місто сталого типу, говорить про те, що екологія стає елементом національного бренду.

З наведених вище тез можна зробити висновок про те, що екологічна культура Південної Кореї це політичний проєкт. Вона реалізовується через державні програми (Green New Deal 2020), офіційну мету кліматичної нейтральності до 2050 року і національні стандарти «зеленого будівництва», які діють із 2002 року. Це не просто екоактивізм «знизу», це вертикаль, що формує норму. Ця культура водночас про ідентичність. Корея артикулює екологічність як повернення до власної традиції гармонії людини й ландшафту, що особливо добре видно в дискурсі біофільних міст (кейс Пусана 2024 року). Архітектура стає матеріальним тілом цієї культури через зелені сертифіковані будівлі з низьким енергоспоживанням, перетворення колишніх промислових територій на екопарки, міста-лабораторії типу Сонгдо як «експортоване майбутнє Кореї».

Станом на осінь 2025 року можна стверджувати те, що політика екоактивізму Північної Кореї робить акцент на емоційному впливі архітектури, що означає певну перебудову простору. Отже, сучасна південнокорейська архітектура не втілює екологічну культуру а формує її. Будівлі або квартали стають прикладом нової етики, в якій поєднується не лише ідея зменшення споживання, а й створення міста, яке було би більш людським, що в підсумку зробить його також більш життєздатним.

Література

1. Біофільні міста як тренд сучасного урбанізму: досвід Південної Кореї. *Архітектурний вісник КНУБА*. 2024. № 1. С. 55–62.

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

2. Корея і кліматична нейтральність: як технології служать довкіллю. *Зелений курс України*. 2023. URL: <https://hromadske.ua/> (дата звернення: 02.11.2025).
3. Корейський «зелений новий курс» і політика сталого розвитку. *Економічна правда*. 2021. URL: <https://www.epravda.com.ua/> (дата звернення: 02.11.2025).
4. Сталий розвиток у Південній Кореї: урбаністичні рішення та архітектура майбутнього. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. Київ : КНУБА. 2023. № 64. С. 120–128.
5. Як Південна Корея будує «зелене майбутнє». *Громадське міжнародне бюро*. 2022. URL: <https://hromadske.ua/> (дата звернення: 02.11.2025).

Іваненко Федір Володимирович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МІЖНАРОДНА ПІДТРИМКА КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ ПІД ЧАС ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ (2022–2025)

Повномасштабна війна Російської Федерації проти України стала каталізатором серйозних втрат культурної спадщини, що загрожує не лише фізичному знищенню історичних пам'яток, але й підризу національної ідентичності українського народу. Відповідно до даних ЮНЕСКО, станом на листопад 2025 року зафіксовано 512 пошкоджених об'єктів культурної спадщини, включаючи важливі історичні будівлі, релігійні споруди, музеї та бібліотеки, що вказує на масштаб руйнувань. Міністерство культури України кваліфікує ці дії як прояви «культурного геноциду», що підкреслює серйозність ситуації. Пограбування та вивезення музейних фондів з окупованих територій, разом із масовими втратами нерухомих пам'яток, викликали невідкладну потребу в міжнародній мобілізації ресурсів для збереження культурної спадщини. У цьому контексті виникає необхідність системного підходу до документування втрат, забезпечення правового захисту культурних об'єктів та активізації міжнародної співпраці для їхнього відновлення і збереження.

Огляд публікацій свідчить про активізацію досліджень у сфері збереження культурної спадщини України після 2022 року, що стало відповіддю на виклики, спричинені війною. Однак, незважаючи на значний інтерес, спостерігається переважання фрагментарних студій, які зосереджуються на окремих аспектах, таких як фіксація руйнувань, огляди правових режимів та опис інституційних практик. Водночас, виявляється брак синтетичних робіт, які могли б поєднати оцінку дієвості міжнародно-правових механізмів у реальних умовах війни з порівняльним аналізом ролей міжурядових організацій та неурядових/волонтерських мереж. Також недостатньо уваги приділено інтеграції нематеріальної та цифрової спадщини, а також індикаторам результативності та участі громад у процесах збереження культурної спадщини.

У відповідь на російське вторгнення в Україну світова спільнота активізувала багаторівневі механізми допомоги, які включають документування збитків, експертну оцінку стану пам'яток, матеріально-технічне забезпечення та правовий супровід. ЮНЕСКО координує фіксацію руйнувань і впроваджує норми Гаазької конвенції 1954 р.; ЄС через програми UCPM та PROCULTHER-NET забезпечує міжвідомчу взаємодію фахівців цивільного захисту та пам'яткоохоронців; ICCROM, ICOMOS та ALIPH проводять технічні місії, тренінги та розробляють методики оцінювання збитків. США підтримують Україну фінансово й організаційно, зокрема через ініціативи Смітсонівського інституту. Значну роль відіграють неприбуткові організації, серед яких Всесвітній фонд пам'яток (WMF) із програмою «Ukraine Heritage Response Fund». Держави-партнери, зокрема Велика Британія, акцентують на необхідності протидії «культурному етноциду» та посилюють цільові програми підтримки.

Окрему увагу заслуговує діяльність недержавних європейських організацій і професійних мереж, які продемонстрували високу оперативність реагування. Через меншу зарегульованість та відсутність складних бюрократичних процедур такі ініціативи часто діяли швидше, ніж міждержавні структури. Вони першими забезпечували українські музеї пакувальни-

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

ми матеріалами, дерев'яними ящиками, захисними системами, організовували термінову евакуацію фондів, проводили цифрову фіксацію ризикованих об'єктів, надавали фахові консультації та здійснювали гуманітарні доставлення для культурних установ. Досвід волонтерських об'єднань і незалежних пам'яткоохоронців засвідчив рештеву важливість гнучких позаінституційних механізмів для ефективної реакції в умовах війни.

Поряд із міжнародними структурами вагомий внесок зробили українські волонтери й музейні фахівці, які організували масову евакуацію музейних фондів (465 134 одиниці), здійснювали документування та цифрове збереження об'єктів спадщини. У співпраці з Blue Shield Denmark розроблено інноваційний застосунок Backup Ukraine, що забезпечує оперативну фото- й відеофіксацію пам'яток, а національні комітети Blue Shield передали Україні критично важливі матеріали для захисту архівів і музеїв.

Проведене дослідження підтверджує, що міжнародна підтримка збереження культурної спадщини України є комплексним процесом, який поєднує інституційну сталість державних структур та оперативність волонтерських і фахових ініціатив. Український досвід демонструє важливість цифрової фіксації втрат, розвитку кризових компетенцій, формування міжінституційних партнерств і модернізації глобальних підходів до охорони культури у воєнний час. Цей досвід можна розглядати як релевантний орієнтир для оновлення міжнародної системи захисту культурної спадщини та формування ефективних моделей міжнародної взаємодії в умовах сучасних конфліктів.

На основі проведеного аналізу пропонується низка рекомендацій: необхідно посилити міжнародні юридичні механізми притягнення держави-агресора до відповідальності за знищення культурних об'єктів, включно з ухваленням спеціальних процедур із нарахування репарацій за завдану шкоду та створенням окремого фонду компенсацій під егідою ООН або Ради Європи. Питання повернення викрадених музейних предметів потребує розроблення єдиного міжнародного реєстру незаконно вивезених артефактів та залучення Інтерполу й ІКОМ для системного відстеження їхнього переміщення. Важливим є й офіційне міжнародне визнання дій РФ як культурного геноциду шляхом ухвалення відповідних резолюцій Генеральної Асамблеї ООН та рекомендацій ЮНЕСКО, що дозволить посилити правові підстави для подальших позовів. Крім того, міжнародним інституціям варто перейти від декларативних висловлювань стурбованості до практичних кроків: запровадження санкційних механізмів щодо причетних до руйнування культурних об'єктів осіб, розширення експертної допомоги на місцях, створення мобільних груп швидкого реагування та збільшення фінансування програм збереження й реставрації. Ці заходи дадуть змогу сформувати більш рішучу, дієву та довгострокову систему міжнародного захисту культурної спадщини України.

Література

1. «Громади самі мають дбати про евакуацію власної культурної спадщини, не чекаючи на державу»: інтерв'ю Леоніда Марущака. *Децентралізація*. 08.08.2024. URL: <https://decentralization.gov.ua/news/18446#:~:text=цінностей,закінчиться%20війна,%20все%20це%20має> (дата звернення: 01.11.2025).
2. Salvaging Ukraine's culture: Country's history & language under threat. *Euronews*. 13.09.2022. URL: <https://www.euronews.com/culture/2022/09/13/its-cultural-genocide-ukraines-culture-minister-trying-to-salvage-the-countrys-artifacts> (дата звернення: 01.11.2025).

Кожура Вікторія Ігорівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВПЛИВ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ НА КУЛЬТУРУ: РИЗИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Глобалізація – це процес, що змінив правила гри на міжнародній арені і незважаючи на уявлення багатьох, впливає на усі аспекти нашого життя і є її невідомленою частиною [1, 280]. Глобалізація є об'єктивним всеохоплюючим трансформаційним процесом планетарного масштабу, оскільки за своїм сутнісним значенням являє собою інтеграцію та уніфікацію по-

літики, релігії, технологій, інформації, економіки, торгівлі, культури, соціальних та трудових аспектів тощо у всесвітній простір. Як і будь-яке явище такого масштабу, глобалізація має як позитивні, так і негативні наслідки [3, 103].

Глобалізація культури – це процес, що полягає в поширенні та обміні культурними елементами (такими як мова, звичаї, мистецтво, стиль життя, ідеї) між різними частинами світу. Термін «глобалізація культури» з'явився наприкінці 80-х років XX ст. у зв'язку із зближенням націй і розширенням культурних зв'язків народів [6, 94].

Процес глобалізації включає кілька взаємозалежних аспектів: культурно-психологічний, соціально-політичний, економічний, інформаційно-технологічний, етнічний та ін. Глобалізація характеризується складною взаємодією, власне, культурного чинника і цивілізаційного розвитку, його суперечливим впливом на прогрес суспільства [7, 1].

Глобалізація сприяє стиранню географічних і культурних меж. Завдяки інтернету та цифровим платформам, серед яких YouTube, TikTok, Instagram, Facebook та ін., активно відбувається транснаціональний обмін культурою. Люди з різних куточків світу отримують доступ до спільного контенту, беруть участь у глобальних трендах, творчих ініціативах, флеш-мобах і челенджах. Це створює єдиний інформаційний простір, де відбувається взаємодія між культурами. Водночас зростає загроза уніфікації культури, що може призвести до витіснення локальної культурної самобутності [4, 535].

Втрата культурної автентичності – одне з основних питань, яке найчастіше викликає стурбованість у зв'язку з глобалізацією. Глобальне поширення уніфікованих культурних форм, зумовлене діяльністю транснаціональних корпорацій, засобами масової інформації та орієнтацією на споживання, поступово витісняє місцеві традиції, мови та звичаї, які визначають культурну унікальність спільнот. Це явище часто описують як «культурний імперіалізм», коли панівні культурні стандарти економічно потужних країн нівелюють і маргіналізують культурні особливості менш впливових суспільств. Традиційні форми музики, мистецтва та кухні можуть бути замінені або витіснені глобальними тенденціями, що призводить до уявної втрати автентичності. Це порушує важливі питання про те, що означає зберігати культурну ідентичність в епоху стрімкої глобалізації, і чи може сама автентичність залишатися сталою концепцією.

Водночас процес глобалізації сприяє збагаченню культур через обмін ідеями, технологіями та практиками між країнами. Культурні взаємодії, що стали можливими завдяки розвитку комунікацій та транспорту, новітніх технологій, дозволяють суспільствам запозичувати, адаптувати та впроваджувати інновації в спосіб, який раніше здавався малоімовірним. Наприклад, глобальний доступ до мистецьких традицій, філософської думки та кулінарних технік може стимулювати творчість і сприяти появі нових форм самовираження, що виходять за межі географічних кордонів. Таке збагачення відображає динамічну та еволюційну сутність культури, ставлячи під сумнів статичне поняття автентичності. Хоча деякі дослідники розглядають цей процес як загрозу, а інші стверджують, що він є прикладом стійкості та адаптивності культурної ідентичності [5, 10–11].

З іншого боку, на перший план виходить проблема національно-культурної спадщини, необхідності її, головне, можливості зберегти все те унікальне, що становить культуру етносу. Тому, в умовах глобалізації, що охопила сучасне суспільство й супроводжується вестернізацією й стандартизацією життя, зусиллям масової культури, намітилася тенденція до прагнення зберегти етнічну самобутність, мову й культуру. Важливим детермінантом цього процесу можна вважати сплеск національної самосвідомості або ідентичності, основу якої становить національний характер.

Звернення до свого коріння в окремих людей і народів здобуває найрізноманітніші форми – від спроб реанімації стародавніх звичаїв й обрядів, фольклоризації побутової й професійної сфери до прагнення створити або відродити національну державність. Це пояснюється повсюдним бажанням народів зберегти свою самобутність, акцентувати унікальність звичаїв і психологічного укладу, вписати нову главу в етнічну історію й історію людства [7, 2–3].

Відповіддю на такі глобальні процеси і виклики стає глокалізація – адаптація зовнішніх

впливів відповідно до місцевих культурних традицій і цінностей. Глокалізація (поєднання слів «глобалізація» і «локалізація») – це адаптація глобальних продуктів, ідей або бізнес-моделей до місцевих культурних, економічних і соціальних особливостей.

Глокалізація дає можливість зберігати національну ідентичність, пристосовуючи глобальні моделі до місцевих реалій. В Україні цей процес виражається у: популяризації української мови та культури – зростанні уваги до національної літератури, кіноіндустрії, музики; розвитку локальних ініціатив – створенні локальних брендів, які поєднують міжнародні тренди з українською автентичністю; впливі європейських практик на місцеві традиції – збереженні національних свят, ремесел та гастрономічних традицій поряд із запозиченими звичаями [2, 140].

Отже, перспективним напрямом збереження культурних особливостей є пошук балансу – збереження місцевих культур у глобальному контексті, наприклад шляхом підтримки національних мов і творчості, використання цифрових технологій для культурного зворотного зв'язку. Суспільству важливо визнавати ці ризики та активно розвивати механізми збереження й промоції культурної унікальності на тлі глобальних процесів, щоб глобалізація сприяла не зникненню, а навпаки – оновленню культурних традицій і формуванню більш стійких міжнаціональних зв'язків.

Література

1. Шатило Д. М. Мова і культура в умовах глобалізації. *Сучасні тренди в науці: міждисциплінарний підхід* : матеріали II Міжнародної студентсько-аспірантської науково-практичної конференції (Львів, 02 травня 2025 р.). Київ, 2025. С. 280–283.
2. Швець М. Глобалізація та глокалізація: адаптація європейських культурних моделей в Україні. *Collection of scientific papers «SCIENTIA»* (Лісабон, Португалія, 04 липня 2025 р.). Лісабон, 2025. С. 139–141.
3. Корольов Д. С. Сучасні глобалізаційні процеси: особливості та вплив на діяльність та стабільність корпорацій. *Інвестиційна практика та досвід*. 2025. № 2. С. 102–107.
4. Осипова Є., Пахота Н., Семенчук Т. Цифрова культура в контексті глобалізації: зміна ідентичності та культурних практик в українському суспільстві. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2025. № 50. С. 533–539.
5. Мороз О. В., Саволайнен І. П., Козловець М. А. Філософські аспекти глобалізації та їхній вплив на культурну ідентичність. *Вісник гуманітарних наук*. 2025. № 3–4. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/43656/1/1.pdf> (дата звернення: 15.10.2025).
6. Янчук Т. П. Мистецтво і проблеми глобалізації культури. *Particularities of art's influence on personality development* : International scientific conference (Riga, the Republic of Latvia, February 7–8, 2024). Riga, 2024. Р. 94–97. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/430/11466/24027-1> (дата звернення: 15.10.2025).
7. Устинов С. Д. Виклики глобалізації та проблема збереження етнокультурних традицій у сучасному світі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. № 19 (2). С. 138–143.

Куликова Вікторія Олексіївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПОШКОДЖЕННЯ КОЛЕКЦІЙ ХЕРСОНСЬКОГО ОБЛАСНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ ІМЕНІ О. О. ШОВКУНЕНКА ВНАСЛІДОК РОСІЙСЬКОЇ ОКУПАЦІЇ

Повномасштабне військове вторгнення Російської Федерації на територію України, що розпочалося у лютому 2022 року, призвело до безпрецедентної загрози для національної культурної спадщини. Зафіксовані воєнні злочини включають цілеспрямоване руйнування культурної інфраструктури та об'єктів культурної спадщини, систематичне викрадення музейних фондів та незаконне вивезення артефактів на територію агресора.

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України здійснює безперервний моніторинг та фіксацію пошкоджень об'єктів культурної спадщини а також інфраструктури, спричинених повномасштабною російською агресією. За інформацією, наданою обласними

та Київською міською військовими адміністраціями, станом на 25 березня 2025 року загальна чисельність пошкоджених пам'яток культурної спадщини в Україні становила 1419 об'єктів, серед яких – 122 музеї та галереї [5].

Окрім того, Міністерство закордонних справ України інформує, що російська окупаційна влада здійснила масштабне розграбування музейних фондів, що призвело до викрадення понад 1,7 мільйона артефактів. Ці предмети, які репрезентують багатовікову історію та культурну ідентичність України, вивозяться агресором з країни, а їхня подальша доля, стан та умови зберігання залишаються невідомими [3].

Особливого руйнівного впливу переживають регіони, які зазнали окупацію та активні бойові дії. Так, розкрадання культурних цінностей в Херсонській області набуло катастрофічних масштабів, коли російські війська, готуючись до відступу, здійснювали системне незаконне вилучення об'єктів спадщини. У цьому контексті, Херсонський обласний художній музей імені О. О. Шовкуненка, як одна з найважливіших культурних скарбниць Півдня України, став репрезентативним прецедентом злочину. Аналіз цього випадку є критично важливим для наукового обґрунтування потенційних пошкоджень колекцій, зокрема для такої дисципліни, як превентивна консервація.

Історія формування художніх колекцій у Херсоні сягає 1890 року, коли археолог і громадський діяч Віктор Гошкевич заснував Археологічний музей. Його колекції включали старовинні ікони та твори живопису, згодом вони стали основою майбутнього художнього музею. У 1911 році меценат князь Микола Гедройц ініціював створення Музею витончених мистецтв, фонди якого, завдяки його зв'язкам з Імператорською академією мистецтв у Петербурзі, швидко поповнювались різноманітними творами живопису, графіки, скульптури, також була закладена бібліотека. У травні 1912 року музей було офіційно відкрито, та заклад став важливим культурним осередком міста.

З 1917 року, після Жовтневого перевороту, почалося нове формування колекції: було створено секцію охорони пам'яток мистецтва, яка займалася пошуком і збереженням приватних колекцій. З 1923 року художнє зібрання увійшло до складу міського музею, збірки поповнили націоналізованими фондами. До 1935 року колекція складалась з 675 експонатів, серед яких були твори І. Айвазовського, К. Костанді, М. Пимоненка, Д. Бурлюка та інших майстрів [4].

Друга світова війна стала справжнім викликом для музею, оскільки більша частина цінностей була вивезена до Німеччини та Румунії, а облікова документація – знищена. Попри це, у післявоєнний період відбувалося поступове відновлення збірок, на основі яких було закладено у 1970-х роках художній музей. На жаль, трагічна історія розкрадання колекцій повторилася у 2022 році, коли під час російської окупації відбулося масштабне розграбування фондів. Незважаючи на ризик для власного життя, співробітники музею, зробили все можливе щоб сховати 14,5 тисяч експонатів у приміщеннях музею, довгий час переконуючи окупаційні сили в тому, що колекції були вивезені у евакуацію на підконтрольні Україні території. Однак після захоплення музею 19 липня 2022 року співробітниками ФСБ та озброєними поліцейськими, за сприяння колаборантів приховані колекції вдалося знайти. До того ж дві колишні працівниці музею, які вступили у співпрацю з окупаційними силами допомогли відновити всю інформацію щодо каталогізації колекцій, яка була попередньо знищена з музейних комп'ютерів проукраїнськими фахівцями [7].

З наступом українських військ, перед визволенням Херсону, у період з 31 жовтня по 4 листопада 2022 року російська окупаційна влада здійснила так звану «евакуацію» фондів Херсонського обласного художнього музею ім. О. О. Шовкуненка, що фактично було актом культурного мародерства. Під керівництвом Андрія Мальгіна, директора Центрального музею Тавриди, до Сімферополя було незаконно вивезено близько 80% колекції – понад 10 000 експонатів [1].

Очевидці повідомляють, що до вилучення було залучено близько 70 осіб без фахової підготовки, а згодом з'явилися фото, які засвідчили порушення усіх можливих протоколів транспортування музейних артефактів та подальше неналежне зберігання колекцій. За наяв-

ними даними, наразі експонати розміщені у непридатному для цього концертному залі, складені хаотично, без пакування та дотримання кліматичних стандартів зберігання, що створює загрозу різноманітних пошкоджень, контамінацій та втрат артефактів [2].

За наявною фотодокументацією з місць так званої «евакуації» та «збереження», ідентифіковано твори видатних митців – Івана Похитонова, Михайла Андрієнка-Нечитайла, Гаврила Глюка, Олексія Шовкуненка, Георгія Курнакова, Леоніда Чичкана та інших. Втрата цих робіт Херсонським обласним художнім музеєм означає втрату значної частини мистецької історії Півдня України [6].

Така «евакуація» стала черговим прецедентом варварського поводження з культурними цінностями, що призвело до ризику незворотних пошкоджень. Ці дії мають бути кваліфіковані як воєнний злочин і порушення міжнародних конвенцій про захист культурної спадщини та етики. Попри це, досвід повоєнного відновлення демонструє можливість реституції та відродження колекцій. Перед українським суспільством і міжнародною спільнотою стоїть завдання – документування злочинів, повернення викрадених артефактів, та в подальшому, проведення реставраційно-консерваційних заходів для збереження культурної спадщини України.

Росія донині представлена у численних міжнародних пам'яткоохоронних організаціях, грубе порушення етичних принципів та міжнародного законодавства є підставою для її виключення з них. Наразі однією з важливих задач є винесення на загальне обговорення цієї проблеми у фаховій та публічній площині, на національному та міжнародному рівнях для привернення максимальної уваги до теми розкрадання та пошкодження українською надбаня представниками країни агресора.

Література

1. Андрієвець К., Мамонова Г. Росіяни викрали 80% картин з музею Херсону. Окупантам допомагали спеціалісти з Криму. *Бабель*. 2022. URL: <https://babel.ua/news/87308-rosiyani-vikrali-80-kartin-z-muzeju-hersonu-okupantam-dopomagali-specialisti-z-krimu> (дата звернення: 29.10.2025).
2. Борисенко М. Превентивна консервація як інструмент збереження культурного надбання. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. № 35. С. 26–31. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-1-4>.
3. Від археологічних знахідок до музейних колекцій: Точицький розповів, скільки цінностей вкрали росіяни на ТОТ. *Укрінформ*. 2025. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3980694-vid-arheologicnih-znahidok-do-muzejnih-kolekcij-tocickij-rozpoviv-skilki-cinnostej-vkrali-rosiani-na-tot.html>
4. Музей після 1917 року // *Херсонський обласний художній музей ім. О. О. Шовкуненка*. URL: <https://artmuseum.ks.ua/nachalo> (дата звернення: 29.10.2025).
5. 1419 пам'яток культурної спадщини та 2233 об'єкти культурної інфраструктури постраждали в Україні через російську агресію / Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. 2025. URL: <https://mcsc.gov.ua/news/1419-pamyatok-kulturnoyi-spadshhyny-ta-2233-obyekty-kulturnoyi-infrastruktury-postrazhdaly-v-ukrayini-cherez-rosijsku-agresiyu/> (дата звернення: 29.10.2025).
6. Херсонські музейники ідентифікували картини, які викрали російські окупанти. *Район. Історія*. 2022. URL: <https://history.rayon.in.ua/news/556670-khersonski-muzeyniki-identifikuvali-kartini-yaki-vikrali-rosiyski-okupanti> (дата звернення: 29.10.2025).
7. Якущенко М. Пограбування Херсонського художнього музею: війна Росії проти української ідентичності. *Мост*. 2023. URL: <https://most.ks.ua/news/url/pograbuvannja-hersonskogo-hudozhnogo-muzeju-vijna-rosiji-proti-ukrajinskoji-identichnosti> (дата звернення: 29.10.2025).

Магей Іван Васильович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОПТИМІЗАЦІЯ ЕКСПОЗИЦІЙНОГО ПРОСТОРУ: ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА ДИЗАЙНЕРСЬКІ РІШЕННЯ

Сучасна музейна справа перебуває у процесі активної трансформації, що зумовлено впровадженням цифрових технологій, зміною культурних запитів суспільства та розвитком

просторового дизайну. Оптимізація експозиційного простору сьогодні розглядається не лише як завдання ефективного розміщення експонатів, але й як засіб створення нової моделі комунікації між музеєм і глядачем. У цьому контексті дослідження інноваційних технологій та дизайнерських рішень набуває практичного значення як для планування нових виставкових проєктів, так і для модернізації існуючих музейних просторів.

Як зазначає Т. Бегаль (2022), експозиційне середовище музею є не лише матеріальним простором, де розташовані об'єкти, а й системою смислів і комунікацій, які відтворюють певний культурний досвід [3, 106]. Це середовище формується історично – від класичної «вітринної» моделі показу предметів до інтерактивного, гнучкого простору ХХІ століття. Така еволюція визначає зміну принципів побудови експозиції: від статичності до мобільності, від однобічного показу до діалогу між твором і глядачем.

Зміна концепції експозиції привела до появи нових принципів проєктування: гнучкості, модульності, відкритості й адаптивності. Сьогодні експозиція розглядається як динамічна комунікативна система, здатна трансформуватися залежно від теми, часу, технологічних можливостей і потреб аудиторії. Раціональне використання площі поєднується з естетично продуманою організацією світла, кольору, маршруту відвідувача, що створює гармонійне середовище для сприйняття.

Ефективна оптимізація передбачає інтеграцію художнього й технологічного підходів. Виставковий простір сучасного музею стає синтетичним середовищем, у якому взаємодіють архітектура, дизайн, цифрові технології та педагогіка сприйняття.

У ХХІ столітті впровадження інноваційних технологій стало однією з провідних тенденцій музейної діяльності. Цифрові засоби візуалізації дозволяють переосмислити межі фізичного простору, розширивши експозицію за рахунок віртуального виміру. Такі технології, як доповнена реальність (AR), віртуальна реальність (VR), 3D-моделювання, інтерактивні проєкції й мультимедійні екрани, дають змогу створити глибоке занурення глядача у зміст експонату.

Інноваційні методи експозиційного дизайну базуються на інтегрованому проєктуванні, де взаємодіють три складові:

- естетична (візуальна привабливість і гармонія композиції);
- функціональна (зручність пересування, доступність інформації);
- технологічна (впровадження цифрових інструментів, мультимедіа, AR/VR-технологій).

Як зазначають С. Щербаков і Н. Ревенко (2023), технології доповненої реальності докорінно змінюють характер сприйняття експозиції, перетворюючи її на інтерактивне середовище, у якому глядач стає активним учасником процесу пізнання [6, 202]. Такі рішення не лише економлять фізичний простір, а й забезпечують більш глибоке занурення в контекст твору, дозволяючи поєднати освітню й емоційну складові музейного досвіду.

Такий підхід забезпечує цілісність музейного простору, де кожен елемент – від світла до матеріалу вітрини – підпорядкований єдиній концепції. Дизайн виставкового простору формує цілісне сприйняття експозиції, а інноваційні технології та методи економії простору створюють мобільну, інтерактивну модель, орієнтовану на емоційне залучення глядача.

Базовими принципами сучасного музейного дизайну є мінімалізм і «візуальна пауза», які створюють вільний простір навколо експоната, підкреслюють його значущість та спрямовують увагу відвідувача. Мобільні вітрини, розбірні п'єдестали та підвісні конструкції дозволяють легко трансформувати зал відповідно до тематики виставок, як у PinchukArtCentre та Мистецькому арсеналі.

Світлові та колористичні рішення підкреслюють головне, формують глибину та структуру залу, створюють емоційний фон і допомагають орієнтуватися у просторі [1, 153]. Мультимодальні технології – аудіо, сенсорні інтерфейси, відеоінсталяції – дозволяють скоротити кількість фізичних експонатів, не зменшуючи пізнавальної насиченості, як показано у Музеї науки НЦ «Мала академія наук» (Київ).

Сучасні тенденції включають інтеграцію природних матеріалів і екологічних технологій, що створюють атмосферу та роблять експозиції більш стійкими. Важливою є й інклюзи-

вність: просторові рішення повинні бути доступними для всіх категорій відвідувачів – передбачати безбар'єрність маршрутів, можливість аудіоопису чи візуального дублювання інформації. Прикладом є використання тактильних макетів та 3D-друкованих моделей у Національному музеї історії України, які дозволяють незрячим відвідувачам ознайомлюватися з формою і структурою експонатів без шкоди для оригіналів.

Багато провідних музеїв світу активно впроваджують сучасні технології для підвищення взаємодії відвідувачів з експонатами та розширення освітнього досвіду:

- The British Museum (Велика Британія): використовує інтерактивні екрани та мобільні додатки для надання додаткової інформації про експонати, демонстрації віртуальних реконструкцій та вивчення етнографічних колекцій.

- The Louvre (Франція): застосовує AR-додатки, що дозволяють відвідувачам переглядати 3D-моделі артефактів на смартфонах і планшетах, а також інтерактивні панелі з детальною інформацією про експонати.

- The Museum of Modern Art – MoMA (США): використовує VR та AR для створення іммерсивних експозицій, де відвідувачі можуть надягати VR-шоломи та досліджувати віртуальні виставки й інтерактивні інсталяції.

- The National Museum of Natural History (США): впроваджує інтерактивні дисплеї та додатки для вивчення природних екосистем, скам'янілостей і взаємодії з живими зразками.

- The ArtScience Museum (Сінгапур): поєднує мистецтво і науку з використанням AR, дозволяючи через мобільні додатки бачити віртуальні об'єкти та інтерактивні візуалізації, що доповнюють реальний світ.

Ці приклади ілюструють, як музеї застосовують цифрові технології для посилення взаємодії з експонатами та створення захопливого та освітнього досвіду для відвідувачів.

Отже, інноваційні технології й методи економії простору виступають не лише інструментом оновлення експозицій, а й показником загальної трансформації музейного мислення. Вони спрямовані на створення інтерактивного, гнучкого середовища, яке поєднує традиційні форми з цифровими, а матеріальне – із віртуальним; забезпечують можливість оновлення музейних моделей без масштабної реконструкції інтер'єру, покращують досвід відвідувачів і підвищують ефективність використання наявних площ. Тож процес оптимізації стає частиною більш широкої культурної стратегії – переходу від демонстрації предметів до побудови комунікативного, дослідницького та емоційно залучаючого простору.

Література

1. Абизов В., Сідорова А. Дизайн внутрішнього виставкового простору: композиційні прийоми і засоби. Актуальні проблеми сучасного дизайну : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 23 квітня 2020 р.). Київ : КНУТД, 2020. Т. 2. С. 152–155.

2. Антоненко А., Хуткий В. Музеї як туристичний ресурс в умовах пандемії COVID-19: виклики та нові можливості. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2021. Т. 4. № 1. С. 54–73.

3. Бегаль Т. О. Генеза експозиційного середовища музею: від витоків до сучасності : монографія. Київ : КНУКіМ, 2022. 200 с.

4. Гірний О. Експозиційний простір у художніх музеях як місце комунікативних та дискурсивних контактів. *Укр. акад. мистецтва* : зб. наук. пр. Київ, 2024. Вип. 35. С. 17–26.

5. Сидорчук Т., Жовква О. Іноваційні методи організації музейного комплексу. *Теорія та практика дизайну*. 2023. Вип. 28. С. 63–70. URL: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.28.7> (дата звернення: 29.10.2025).

6. Щербakov С., Ревенок Н. Вплив технологій доповненої реальності на сприйняття творів скульптури у виставковому просторі. *Українська академія мистецтва*. 2023. № 34. С. 200–206. URL: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-26> (дата звернення: 29.10.2025).

МОРАЛЬНО-ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ВИМІР ДУХОВНОСТІ У ВОКАЛЬНОМУ ОБРАЗІ АННИ (ЗА ОПЕРОЮ Ю. МЕЙТУСА «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ»)

У другій половині ХХ століття поняття духовності у музичному мистецтві набуло нових, позаконфесійних вимірів. Духовність перестала ототожнюватися виключно з релігійним змістом і стала осмислюватися як універсальна естетична категорія, пов'язана з моральними, психологічними та екзистенційними аспектами людського буття. Вокальне мистецтво, завдяки своїй природній здатності відтворювати інтонаційний світ людини, стало особливо придатним простором для розкриття позасакральної духовності. У цьому контексті опера Юлія Мейтуса «Украдене щастя» є показовим прикладом художнього втілення внутрішнього шляху людини до самопізнання й очищення, а образ Анни постає як символ морального катарсису, що реалізується не через релігійний досвід, а через правду почуття, совість і любов.

Композитор, зберігаючи ідейно-драматичний каркас п'єси Івана Франка, трансформує духовну сутність героїні в музичну площину. Її образ розгортається у контрасті між зовнішнім і внутрішнім світом – між роллю покірної дружини і глибоким емоційним зрушенням після зустрічі з коханим [2]. Юлій Мейтус не романтизує Анну, а показує її духовну еволюцію та драму совісті. Вона не свята і не грішниця, а людина, котра прагне щастя й усвідомлює ціну свого вибору. У цьому полягає позасакральна духовність – у вмінні пройти через помилку й прийти до внутрішнього очищення.

У партії Анни панує лірично-драматичний тип виразності, в якому мелодика відображає найтонші зміни психологічного стану. В арії-молитві звучить не прохання до Бога, а розмова з власним сумлінням – тихий монолог жінки, яка намагається виправдати себе перед самим життям. Її шлях можна трактувати як «секулярний аналог покаяння»: через сумнів, сором і внутрішню боротьбу вона доходить до прозріння. У фіналі духовність Анни полягає у прийнятті страждання як невід'ємної частини людського буття [1].

Гармонічна мова Мейтуса насичена, проте фактура часом парадоксально прозора: мінорні тональності, а також оркестрове музичне полотно з домінуванням струнних і дерев'яних духових підкреслює інтимність її переживань. Музика відходить від декларативності соціалістичного реалізму, притаманної тогочасному музичному мистецтву, намагаючись знайти простір для щирої, «людської» правди. Анна не є носієм абстрактних моральних принципів – цей персонаж зображено як «звичайна» людина, що вагається, страждає, любить і шукає прощення. У цьому полягає її духовна універсальність: переживання героїні зрозумілі слухачеві незалежно від віри чи світогляду [3].

У контексті вокального мистецтва ХХ століття образ Анни можна вважати одним із перших втілень жіночої духовності нового типу – не сакральної, а морально-екзистенційної. Вона не шукає спасіння у вірі, а в собі. Її голос – це звучання людської гідності, здатної зберегти тепло і любов навіть після особистої драми. Такий тип духовності резонує з модерністським розумінням мистецтва як простору самопізнання.

Підсумовуючи, вартує зазначити, що опера Юлія Мейтуса «Украдене щастя» демонструє, як у межах української музичної традиції формується позасакральна модель духовності, де головним джерелом одухотворення є не релігійна віра, а людська совість і любов. Духовність тут стає внутрішнім станом, якому не притаманна зовнішня позірність, а образ Анни стає символом нової гуманістичної парадигми у вокальному мистецтві ХХ століття – духовності, що народжується зі співчуття, моральної чесності й глибини емоційного переживання.

Література

1. Муравська О. В. Духовно-етичні настанови оперної спадщини Ю. Мейтуса (на прикладі опери «Украдене щастя»). *Музичне мистецтво і культура*. 2024. Вип. 39. С. 5–21.

2. Троцька Н. Виконавська інтерпретація образу Анни з опери «Украдене щастя» Юлія Мейтуса (на прикладі постановок Львівської національної опери та Хмельницької обласної філармонії) : магістерська робота. Львів, 2024. 113 с.

3. Садовенко С. М. Особливості вокально-виконавської діяльності здобувачів мистецьких закладів вищої освіти. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: розмаїття, взаємодія, єдність* : зб. наук. пр. / упор. наук. ред., відп. за вип. С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2021. С. 233–240.

Філатова Ельвіра Вікторівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ДЛЯ МУЗЕЙНОГО КОНТЕНТУ: УКРАЇНСЬКИЙ ТА МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД КОМУНІКАЦІЇ З АВДИТОРІЄЮ

У XXI столітті цифровізація культурної сфери докорінно трансформувала способи взаємодії музеїв із аудиторією. Соціальні мережі стали ключовим каналом комунікації, що дозволяє не лише розширити охоплення, а й формувати нові моделі участі, співтворення та діалогу. Для українських музеїв, особливо в умовах війни, цифрові технології виконують не тільки інформаційну, але й культурно-охоронну, репутаційну та міжнародно-комунікативну функції. Попри це, рівень інтеграції соціальних мереж у діяльність українських музеїв залишається нерівномірним, що зумовлено браком ресурсів, фахової підготовки, стратегічного планування та цифрової інфраструктури. Потребує комплексного аналізу як міжнародний досвід застосування соціальних медіа у музейній справі, так і можливості його адаптації в Україні.

У зарубіжній науковій літературі питання цифровізації музейного контенту активно досліджується з 2010-х років. Значний масив робіт присвячено використанню платформ Web 2.0, механізмам залучення аудиторії, аналізу поведінкових патернів користувачів та цифровим стратегіям комунікації. Дослідження міжнародних музеїв (Лувр, Метрополітен-музей, Rijksmuseum, МоМА, Орсе) демонструють ефективність UGC-практик, TikTok-кампаній, інтерактивних форматів, співпраці з інфлюенсерами, цифрових архівів та персоналізованих моделей комунікації. В Україні наукові праці щодо використання соціальних мереж музеями представлені фрагментарно, переважно у вигляді оглядових статей або кейсових досліджень окремих інституцій [1, 12].

У межах дослідження було розглянуто теоретичні засади цифрової комунікації, визначено поняття діджиталізації музейної діяльності, охарактеризовано вплив соціальних мереж на перехід від традиційної лінійної комунікації до моделі «розподіленого музею», у якій користувач перетворюється на співтворця контенту. Аналіз міжнародного досвіду охопив найуспішніші практики провідних музеїв світу, що активно використовують TikTok, Instagram Reels, партнерства з блогерами, відеосторителінг, VR та AR-інструменти, цифрові архіви та інтерактивні онлайн-платформи [2, 16–18; 3, 5]. Було виявлено, що ефективність їхньої стратегії ґрунтується не лише на якості контенту, а й на системності, чітко визначеному позиціонуванні, орієнтації на багатошарову аудиторію та використанні алгоритмічних можливостей платформ. Українські музеї, чия діяльність значною мірою зазнала впливу військових подій, демонструють помітну активізацію цифрової присутності. Аналіз сторінок у Facebook, Instagram та YouTube засвідчує поступове розширення форм роботи з аудиторією, серед яких онлайн-екскурсії, цифрові виставкові проєкти, освітні відео та благодійні інформаційні кампанії. Окремі інституції, як-от Національний музей Голодомору, Національний художній музей України, Музей Ханенків та «Мистецький арсенал», використовують сучасні комунікаційні підходи та демонструють потенціал для формування сталих digital-стратегій [1]. Разом із тим більшість музеїв усе ще зосереджується на інформуванні rather than engagement, рідко застосовуючи інтерактиви, UGC-практики, мем-формати, мікровідео та

співпрацю з інфлюенсерами – елементи, що є ключовими у міжнародних моделях успіху.

Порівняльний аналіз українських і світових практик дав змогу дійти висновку, що головною проблемою є не відсутність технологічних можливостей, а брак стратегічного та системного підходу. Для успішнішої інтеграції у соціальні мережі українським музеям необхідно формувати довгострокові digital-стратегії з урахуванням особливостей кожної платформи, забезпечувати регулярність та візуальну привабливість контенту, активніше впроваджувати інтерактивні формати та заохочувати користувачів до співтворення. Важливим чинником є підвищення цифрової компетентності музейних працівників, розширення співпраці з медіахудожниками, інфлюенсерами та освітніми ініціативами, а також поступове створення мультимедійних цифрових архівів та відкритих баз даних, здатних посилити видимість української культурної спадщини у світовому цифровому просторі.

Узагальнюючи результати дослідження, наголосимо, що соціальні мережі сьогодні формують нові горизонти музейної комунікації, забезпечуючи не лише ширше охоплення, але й інклюзивність, діалогічність та інтерактивність. Міжнародний досвід демонструє, що ефективні цифрові стратегії базуються на поєднанні технологічних інструментів, глибокого розуміння аудиторії та творчого підходу до інтерпретації культурної спадщини. Українські музеї вже зробили суттєві кроки у цьому напрямі, однак подальша розбудова цифрової екосистеми потребує стратегічності, інституційної підтримки та адаптації найкращих світових практик. Лише за таких умов музейні інституції зможуть повноцінно реалізувати свій потенціал у соціальних мережах і посилити свою роль у глобальній культурній комунікації.

Література

1. Малиш Н. Діджитал-комунікації українських музеїв для збереження доступності до культурних ресурсів під час війни. *Особливості трансформації комунікацій в умовах новітніх суспільних викликів* : матеріали III науково-практичної конференції (Київ, 24 травня 2024 р.). Київ : НаУКМА, 2024. С. 34–36.
2. Parry R. *Museums in a Digital Age*. London: Routledge, 2010.
3. Russo A., Watkins J., Kelly L., Chan S. Participatory communication with social media. *Curator: The Museum Journal*, 2008.

Цигульова Катерина Вікторівна,

здобувачка Волинського національного університету імені Лесі Українки

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ФЕМІНІСТИЧНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ У ТВОРЧОСТІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО ТА ГАБРІЄЛІ ЗАПОЛЬСЬКОЇ: УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

У сучасному гуманітарному дискурсі поняття жіночого досвіду постає не лише як тема літературного чи мистецького висловлювання, а як форма осмислення культурної ідентичності, тілесності та емансипації. Українська та польська культурні традиції мають спільні історичні травми – колоніальні, патріархальні, воєнні – що сформували особливу чутливість до теми жіночого голосу. Саме тому порівняльний аналіз репрезентації жіночого досвіду у творчості Оксани Забужко та Габрієлі Запольської дозволяє простежити трансформації феміністичного мислення у двох близьких, але самобутніх культурних контекстах.

Методологічною основою дослідження є феміністична критика, культурологічний та порівняльно-історичний аналіз. Центральною темою дослідження є проведення паралелі між досвідом жінки як мисткині у польському та українському суспільстві. У своїй роботі я досліджуватиму синтез особистого та колективного, тілесного й інтелектуального виміру буття жінки. Під «репрезентацією» розуміється процес створення художнього образу жінки як суб'єкта, а не об'єкта споглядання, що є ключовим для переосмислення традиційної патріархальної моделі культури. В українському контексті я розгляну це на прикладі письменниці Оксани Забужко, а конкретніше на її книзі під назвою «Польові дослідження з українського

сексу».

Творчість Оксани Забужко є одним із найяскравіших проявів пострадянського феміністичного письма. Забужко висвітлює жіночий голос у просторі культурної пам'яті, де тіло та мова стають актами спротиву [1]. Вона порушує питання колоніальної травми, самоідентифікації, внутрішньої свободи жінки. Її тексти поєднують інтелектуальну рефлексію та емоційну сповідальність, формуючи нову модель жіночої суб'єктності в українській культурі. У «Польових дослідженнях» письменниця одразу показує нам героїню, яка є творчицею, а не об'єктом мистецтва[1]. Вона поетка, відвідує фестивалі (на одному з яких знайомиться з другим головним героєм – її чоловіком) читає свої вірші і активно репрезентує себе в мистецькій спільноті. Важливо також те, що Забужко у цьому романі піднімає тему жіночої сексуальності, показуючи жінку як активну(а не пасивну, як у більшості творів еротичного змісту) учасницю процесу, що є доволі сміливим кроком у сучасній українській літературі, незважаючи навіть на те що твір був написаний 1994 року і певною мірою був підданий критиці як «скандальний». Незважаючи на оцінку критиків, книга викликала значний резонанс у суспільстві після виходу і вважається культовою, її неодноразово перевидавали та перекладали багатьма мовами.

Оскільки у своїй роботі я проводитиму паралель між феміністичною ретроспективою у творчості та літературі мисткинь України та Польщі, то важливо також акцентувати увагу на такій постаті як Габріеля Запольська, класикиня польської літератури кінця XIX – початку XX ст. Вона стала однією з перших, хто відкрито говорив про соціальну та моральну гіпокризію суспільства. У п'єсі «Мораль пані Дульської» Запольська демонструє конфлікт між зовнішньою пристойністю та внутрішньою репресією, де жіночий досвід зведений до обов'язку «бути зручною». На відміну від української авторки Оксани Забужко, Запольська у цьому творі не звертається до теми еротичності та жіночої сексуальності, а більше переосмислює роль жінки у родині та суспільстві, що цілком логічно пояснюється великим розривом у часі, оскільки Забужко є сучасною письменницею[2]. З іншого боку, цей розрив дозволяє нам дослідити зміни, що відбулися у творчій спільноті, акцентуючи увагу саме на жіночій її частині.

Через сатиру і психологічний реалізм авторка руйнує стереотип «ідеальної жінки», натомість формує образ жінки, здатної до критичного саморефлексивного мислення.

Також важливим для україно-польського контексту є твір Г. Запольської під назвою «Малашка», написаний під час її тривалого перебування в Україні. Габріеля Запольська не просто змальовує трагічну долю закоханої у панича служниці, для якої не існує ніяких табу, навіть втрата власної дитини, а, що найголовніше, подає психологічний портрет емансипованої жінки, яка мріє про свободу почуттів, рівноправність у класовому та статевому плані. Тому на сільському барвистому тлі зображена суспільна позиція жінок того часу[3].

Обидві авторки – попри відстань у часі – ведуть діалог про жіночу суб'єктність. Забужко продовжує лінію, яку окреслила Запольська, але переносить її в простір постколоніальної свідомості. Досвід Забужко та Запольської показує, що феміністичне письмо у слов'янському культурному просторі є не лише літературним явищем, а й способом відновлення історичної справедливості. Їхня творчість виявляє, що жіноча суб'єктність формується через мистецтво як процес осмислення власної ідентичності у конфлікті з традиційними структурами влади. Отже, репрезентація жіночого досвіду стає не лише темою, а й методом культурної емансипації, який уможлиблює діалог між українською та польською культурами.

Література

1. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу. Київ : Факт, 2003.
2. Запольська Г. Мораль пані Дульської. / пер. з польс. О. Логвиненка. Київ : Основи, 1999.
3. Запольська Г. Малашка / перекл. з польс. С. Гупала. Луцьк : Волин. обл. друк. 106 с.

ОРГАНІЗАЦІЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ*Степаненко Людмила Михайлівна,**доктор педагогічних наук, доцент, перший проректор з науково-педагогічної роботи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв***ВІРТУАЛЬНІ МУЗЕЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПОДОЛАННЯ СТРЕСУ ТА ТРИВОГИ
В ЦИФРОВУ ЕПОХУ**

Цифровізація сучасного світу змінила способи взаємодії людини з культурою, мистецтвом, зокрема у галузі музейної справи. Власне тому, віртуальні музеї стали не лише популярною формою збереження та популяризації культурної спадщини, а й потужним засобом психологічної підтримки в умовах соціальних криз. У періоди колективного стресу, таких як пандемія COVID-19 або воєнний стан, мистецтво в онлайн-форматі дійсно набуло нової терапевтичної ролі, сприяючи відновленню емоційного балансу та створенню відчуття причетності до глобальної культурної спільноти.

Сучасний віртуальний музей – це насамперед інтерактивна онлайн-платформа, що дозволяє користувачам відвідувати віртуальні екскурсії, переглядати експозиції у форматі 3D-турів, брати участь у вебінарах і культурних подіях. Такі проєкти, як Google Arts & Culture, The Virtual British Museum, Louvre Online Tours чи The Met 360 Project, створили новий інноваційний формат культурного досвіду, доступного абсолютно кожному незалежно від місця перебування. Проте, важливо зазначити, що на відміну від традиційного музею, віртуальний простір є неієрархічним, відкритим і персоналізованим. Користувач може обирати власну траєкторію сприйняття, керувати темпом, повертатися до експонатів, що викликають емоційний відгук. Саме це, контроль над сприйняттям і часом, є одним із факторів, які дозволяють забезпечити зниження тривожності в процесі взаємодії з мистецтвом.

Мистецтво традиційно розглядається дослідниками, митцями та глядачами як засіб емоційної регуляції та вираження внутрішніх переживань. У контексті арт-терапії, перегляд мистецьких творів сприяє активації асоціативного мислення, рефлексії та розслабленню, а тому, віртуальні музеї розширюють ці можливості, створюючи безпечне середовище для емоційного самопізнання. Наукові дослідження свідчать, що навіть короточасне занурення у світ мистецтва, як в живу, так і в онлайн-форматі знижує рівень кортизолу (гормону стресу) та підвищує відчуття спокою. Власне модернізовані музейні простори, які забезпечують цифрові експозиції з музичним або аудіовізуальним супроводом, сприяють стимулюванню позитивної емоційної реакції та відволікають людей від тривожних думок. Крім того, віртуальні простори можуть виконувати функцію дистанційної арттерапії, особливо актуальним це є для людей із обмеженими можливостями, військових або переселенців, які не мають фізичного доступу до таких просторів.

Попри індивідуальний формат користування, віртуальні музеї сприяють соціальній інтеграції. Завдяки онлайн-екскурсіям, коментарям і спільним проєктам користувачі створюють цифрові спільноти, де культурна взаємодія стає засобом подолання ізоляції. Особливої актуальності цей аспект набуває під час кризових ситуацій, коли відчуття спільного культурного простору допомагає зменшити емоційне напруження та відновити психологічну рівновагу. Мистецтво, представлене у віртуальній формі, стає мовою підтримки, співчуття та діалогу між людьми.

Звісно, що попри численні переваги, віртуальні музейні простори мають і ризики. Так надмірне занурення у цифрове середовище може викликати явище digital fatigue, що означає буквально втому від екранів і втрату відчуття автентичного контакту з мистецтвом. Екранна медіація сприйняття безумовно обмежує тактильний, просторовий та енергетичний досвід, притаманний офлайн-музеям. Саме через це, важливим завданням сучасних музейних кураторів є збереження терапевтичного ефекту у цифровому форматі, а це потребує продуманого

дизайну експозицій, балансу між інтерактивністю та споглядальністю, а також залучення психологів і арттерапевтів до розроблення якісного контенту.

Майбутнє віртуальних музеїв полягає передусім у поєднанні культурного та психологічного вимірів. Отже, застосування технологій VR, AR і штучного інтелекту відкриває можливості для персоналізованих арттерапевтичних програм, що адаптуються до емоційного стану кожного користувача-відвідувача. У співпраці з фахівцями з психології та освіти віртуальні музейні простори можуть без проблем стати інструментом профілактики таких психологічних проблем як: вигорання, депресії та соціальної ізоляції.

У сучасному світі, де цифрові технології проникають буквально у всі сфери життя, віртуальні музейні простори постають не лише як нова форма культурної комунікації, а як психологічний простір турботи про людину. Вони поєднують естетичний досвід із можливістю емоційного відновлення, пропонуючи безпечний спосіб взаємодії з мистецтвом. Це є вкрай важливим для сучасних людей, особливо в умовах підвищеної тривожності, інформаційного перенасичення та соціальної нестабільності, коли потреба в позитивних сенсах і візуальному спокої стає життєвою необхідністю. Зараз віртуальний музей, завдяки інтерактивності та доступності, здатен відновити баланс між раціональним і чуттєвим у цифровій культурі. Його функція виходить за межі просвітництва, тепер він стає майданчиком для медитації, рефлексії, естетичного задоволення. Такі ініціативи формують нову культуру емоційної грамотності, де мистецтво сприймається не лише як предмет споглядання, а як інструмент психологічного добробуту.

Отже, віртуальні музеї мають потенціал стати невід'ємною частиною психологічної екосистеми цифрового суспільства. Вони навчають людину знаходити гармонію в екранізованому світі, зберігаючи здатність до співпереживання, краси та духовного відновлення. Саме тому дослідження їхньої ролі в подоланні стресу й тривоги набуває міждисциплінарного значення на перетині культурології, психології та інформаційних технологій.

Література

1. Gatys L. A., Ecker A. S., Bethge M. A Neural Algorithm of Artistic Style (English). *Computer Vision and Pattern Recognition*. 2015. August 26.
2. Kapitan L. Will art therapy cross the digital culture divide? *Art Ther.* 2007. № 24. P. 50–51.
3. Енциклопедичний словник з арт-терапії / О. Л. Вознесенська, О. М. Скар, О. А. Бреусенко-Кузнєцов, О. О. Деркач, Л. В. Мова та ін. ; за заг. наук. ред. О. Л. Вознесенської, О. М. Скар. Київ : ФОП Назаренко Т. В., 2017. 312 с.
4. Медіакультура особистості: соціально-психологічний підхід : навч. посіб. / О. Т. Баришпольць, Л. А. Найдьонова, Г. В. Мироненко та ін. ; за ред. Л. А. Найдьонової, О. Т. Баришпольця. Київ : Міленіум, 2009. 440с.

Воробйова Наталія Петрівна,

кандидатка економічних наук, доцентка, доцентка кафедри артменеджменту та інформаційних технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КРЕАТИВНА ЕКОНОМІКА В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

Як можна спостерігати сьогодні креативна економіка сприяє розвитку малого та середнього бізнесу та займає дедалі більшу частку національних економік.

У ЄС, наприклад, малі або середні соціальні підприємства у сфері культури та креативних індустрій складають близько 3,95% доданої вартості ЄС і забезпечують роботою приблизно 8 мільйонів людей. Соціальні підприємства часто застосовують унікальні підходи до вирішення проблем, створюючи інноваційні продукти, послуги та бізнес-моделі [1].

В Україні дедалі більше креативна економіка набирає обертів, на сьогодні вона забезпечує робочими місцями майже 960 тис. українців і приносить 120 млрд грн у ВВП країни. Креативна економіка може сприяти вирішенню соціальних проблем та максимізовувати свій

внесок в економіку України, що вкрай важливо для держави в умовах воєнного часу.

Феномен креативної економіки залишається в фокусі уваги державної політики багатьох країн. Так польські дослідники Ігнацій Свенціцький та Рафал Ільніцький (PIE), Станіслав Кравчик (Вроцлавський університет), Агата Влодарчик (Гданський університет), Бартломей Біга (Ягеллонський університет), Катажина Войнар (Варшавський університет), досліджуючи роль креативних індустрій в економіці та можливості державної підтримки, стверджують, що у сучасній економіці креативність та інновації відіграють дедалі важливішу роль, що виражається у здатності задовольняти потреби в різних сферах та вирішувати дедалі складніші проблеми [3].

Розгляд економічного розвитку крізь призму інновацій та креативності, як вважають ці дослідники, дозволяє пов'язати культуру з усіма іншими сферами економічного життя. Однак, хоча творча діяльність, особливо та, що називається «індустрією», спрямована на отримання прибутку та комерційної рентабельності, важливо пам'ятати, що будь-яка культура має набагато глибше соціальне значення, а її підтримка та розвиток є одним із завдань держави в широкому сенсі. Специфічні особливості культурних продуктів, такі як так званий ефект переливу, що означає неможливість повного збереження продуктів навіть за умови вдосконаленого регулювання авторського права, означають, що економічні та соціальні вигоди від «створення» культури виходять далеко за межі креативної економіки.

З цієї причини, незалежно від питань ідентичності чи соціальних чи політичних цілей, культурна діяльність та креативний сектор часто підтримуються державними установами. Це певною мірою аналогічно фундаментальним дослідженням, які також фінансуються зі спільних фондів, без конкретної економічної мети, служать розвитку суспільства загалом [3].

Таке усвідомлення державної підтримки розвитку креативної економіки в Польщі очевидно формує потужне підґрунтя для її подальшого розвою в країні.

У 2020 році уряд Франції оголосив про «Четверту програму майбутніх інвестицій» – національну стратегію економічного відновлення після пандемії COVID-19. У ній було визначено сфери, які, як очікується, відіграватимуть ключову роль у подальшому розвитку французької економіки. Однією з них є культурний та креативний сектор. Ця ініціатива призвела до оголошення «Стратегії прискорення розвитку культурного та креативного секторів» з бюджетом у 400 мільйонів євро на 2021–2025 роки.

Ще 600 млн євро на розвиток культури заплановано в плані «Франція 2030», оголошеному наприкінці 2021 року. Одна з 10 цілей, викладених у ньому, полягає в тому, щоб забезпечити Франції провідну роль у виробництві культурного та креативного контенту. Цієї мети планується досягти шляхом інвестування в розвиток кіно- та постпродакшн-студій, підтримки технологій віртуальної реальності та створення навчальних курсів для професій, пов'язаних з креативною індустрією. У травні 2023 року було оголошено результати проєкту «Велика фабрика зображень». Загальна сума фінансування у розмірі 350 млн євро буде розподілена між 68 проєктами-переможцями.

В результаті ініціативи загальна площа знімальних майданчиків у Франції має бути подвоєна до 153 000 м² (Міністерство культури, 2023).

Сполучене Королівство Великої Британії та Ірландії зараз бореться зі зростаючою глобальною конкуренцією в секторі креативних індустрій. Це також перша країна, яка використала термін «креативні індустрії» в національних стратегічних документах. У 1990-х роках спостерігалось зростання глобального інтересу до британської культури – так звана «Крута Британія». Це також відобразилося в урядовій політиці.

У 1997 році в Міністерстві культури, ЗМІ та спорту було створено Робочу групу з питань креативних індустрій. Серед іншого, вона розробила «Документ з картування креативних індустрій», який був першим документом такого роду, що намагався визначити креативні індустрії та визначити галузі, що належать до цього економічного сектору.

14 червня 2023 року було опубліковано довгоочікуване Бачення сектору креативних індустрій. У ньому окреслено три основні цілі, яких потрібно досягти до 2030 року:

- розвиток креативних кластерів по всій Великій Британії, що збільшить додану вартість креативного сектору на 50 мільярдів фунтів стерлінгів порівняно з 2019 роком;
- формування висококваліфікованої, продуктивної та інклюзивної робочої сили для майбутнього та створення одного мільйона нових робочих місць по всій Великій Британії;
- максимізація позитивного впливу креативної індустрії на окремих осіб та громади, довкілля та глобальне становище Великої Британії.

Кожна з цих цілей має три конкретні завдання, включаючи збільшення експорту креативного бізнесу до 1 трильйону фунтів стерлінгів щорічно та розвиток креативних освітніх пропозицій. Досягнення першої мети залежить від дій центрального уряду, тоді як дві інші вимагають активної участі урядів нижчого рівня.

За останні 10 років креативний сектор зріс у 1,5 раза швидше, ніж решта британської економіки, а кількість робочої сили збільшилася у п'ять разів [3].

«Основним паливом економіки ХХ ст. була нафта, а паливом ХХІ ст. – є креативність» – так стверджує Джон Ньюбігін, член ради креативних індустрій уряду Великобританії. А Міністерство культури та стратегічних комунікацій України зазначає, що креативні індустрії відіграють ключову роль у створенні інноваційного та стійкого економічного розвитку України, сприяючи росту бізнесу, підвищенню конкурентоспроможності та збагаченню культурного життя країни [2].

Значний внесок креативних індустрій також спостерігається у підтримці місцевих громад та регіонального розвитку. Вони створюють унікальну ідентичність різних регіонів країни та сприяють збереженню культурного надбання.

Література

1. Креативна економіка та соціальне підприємництво в Україні. *Платформа соціальних змін*. URL: <https://social-change.com.ua/kreatyvna-ekonomika-ta-sotsialne-pidpriyemnytstvo-v-ukrayini/> (дата звернення: 15.10.2025).
2. Креативні індустрії: їх роль та місце у сучасному українському суспільстві. *Міністерство культури України*. URL: <https://mcsc.gov.ua/news/kreatyvni-industriyi-yih-rol-ta-miszcze-u-suchasnomu-ukrayinskomu-suspilstvi/> (дата звернення: 18.10.2025).
3. Świącicki I., Ilnicki R., Krawczyk S., Włodarczyk A., Biga B., Wojnar K. Rola przemysłów kreatywnych w gospodarce i możliwości wsparcia publicznego / Polski Instytut Ekonomiczny, Warszawa. 2023. URL: https://pie.net.pl/wp-content/uploads/2023/12/PIE-Raport_Przemysly-kreatywne_2023.pdf (дата звернення: 14.10.2025).

Головач Наталія Миколаївна,
*кандидат філософських наук, доцент кафедри артменеджменту
та інформаційних технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ВИКОРИСТАННЯ МІЖНАРОДНОГО ДОСВІДУ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В УКРАЇНІ

Нині особливо гостро стоїть питання збереження культурної спадщини України від руйнувань і знищення, внаслідок повномасштабного вторгнення Російської Федерації на територію України. А тому вагомим значення набувають використання міжнародних механізмів захисту культурної спадщини України, так як вже втрачено досить велику кількість історичних будівель, бібліотек, музеїв, театрів тощо, які були зруйновані внаслідок російських обстрілів.

Як зазначають фахівці, то такі дії з боку Російської Федерації є частиною стратегії щодо підризу української культурної ідентичності, а тому важливим є вивчення і використання практичного міжнародного досвіду щодо збереження культурної спадщини [4, с.8].

Разом з тим, на початку ХХІ ст. загострилися проблеми захисту культурної спадщини внаслідок збройних конфліктів, відповідно міжнародною спільнотою було розроблено пере-

лік правил і процедур, спрямованих на захист культурних цінностей та предметів мистецтва, а деякі країни напрацювали певний досвід.

Проте, як наголошують дослідники, то в міжнародних нормативно правових документах не прописані чіткі алгоритми з практичного виконання заходів із збереження культурної спадщини під час бойових дій [5, 570].

С. Гаврилюк зазначає, що міжнародним співтовариством було розроблено різні моделі збереження об'єктів культурної спадщини, у тому числі і на випадок воєнних конфліктів. Наприклад, до армії Великої Британії набирають фахівців, які розуміються на археології та мистецтві, у спеціальний загін захисту культурних цінностей. Під час надзвичайних ситуацій вони мають консультувати військових щодо норм міжнародного права з охорони об'єктів культурної спадщини та вживати заходів з недопущення руйнування пам'яток тощо. Американська армія також залучає до служби фахівців із збереження культурної спадщини, які б враховували і передбачали загрози і, по можливості, не допускали знищення культурної спадщини у зоні воєнних дій [4, 6].

У країнах Близького Сходу, археологічні та архітектурні пам'ятки досить часто знаходяться у зоні бойових дій, зазнають руйнувань, але там працює міжнародна місія «Блакитний щит», яка допомагає рятувати пам'ятки, які розміщені в районах збройних конфліктів [4, 5].

«Блакитний щит» є свого роду «червоним хрестом» у сфері культури, що сповіщає учасників збройних конфліктів про необхідність дотримання міжнародного права із збереження об'єктів культурної спадщини. Це загальновизнаний символ захисту культурної спадщини, який був створений для позначення об'єктів, що мають історичну, наукову або культурну цінність для людства [2].

В Україні було створено Український Комітет «Блакитного щита», члени якого координують зусилля працівників музеїв, бібліотек, архівів тощо стосовно запобігання пошкодження об'єктів культурної спадщини. Також було ухвалено рішення про нанесення інформаційного знаку «Блакитний щит» на історичні пам'ятки. Офіційним представником «Блакитного щита» в Україні є К. Кобцев, музейний експерт, фахівець із охорони пам'яток і військовослужбовець ЗСУ.

Наприклад, у рамках пілотного проєкту «Блакитний щит» на Сумщині було відібрано 52 пам'ятки для маркування, які внесені до Державного реєстру нерухомої культурної спадщини України, серед яких архітектурні споруди, будинки культури, театри, музеї, архіви, бібліотеки тощо. Загалом на будівлях мають розмістити 173 позначки, а емблеми-таблички «Блакитний щит» вже розміщено на краєзнавчому музеї, художньому музеї та кількох будівлях у середмісті [1].

Між тим, Міжнародним комітетом «Блакитний щит» було опубліковано Інструкцію «Евакуація колекцій культурної спадщини: інструкції з організації робіт у разі надзвичайної ситуації», в якій було надано рекомендації щодо евакуації колекцій, їх зберігання, документування процесу евакуації тощо [5, 571].

У свою чергу, з ініціативи міжнародних організацій було створено Штаб порятунку спадщини, мета якого полягає у сприянні збереження культурної спадщини в умовах війни та її посткризовому відновленню в усіх регіонах України, а серед основних завдань є:

- захист музейних колекцій від втрат;
- проведення рятувальних операцій;
- збір інформації про злочини щодо культурної спадщини;
- координація дій між державними органами влади, закладами культури, міжнародними організаціями тощо [5, 571].

Робота координується ЮНЕСКО, Міжнародною радою музеїв, Міжнародним центром з досліджень, збереження та реставрації культурних цінностей та ін. [4, 6].

Враховуючи складну ситуацію в Україні, було створено першу національну команду зі швидкого реагування на пошкодження пам'яток культури, в рамках проєкту «Підвищення спроможності щодо планування першої допомоги та відновлення культурної спадщини України». Команда складається з 22 українських фахівці, які пройшли навчання у 2024 році [3].

Водночас ведеться пошук альтернативних способів збереження об'єктів культурної спадщини, які можуть потрапити під обстріли, зокрема 3D-модельовання важливих культурних та історичних пам'яток тощо [5, 571].

Всі ці ініціативи допомагають виробити сучасні механізми збереження культурної спадщини, враховуючи виклики сьогодення та по можливості адаптувати дієвий міжнародний досвід, що посприяє збереженню спадщини не лише нині, а й її відновленню в майбутньому.

Отже, внаслідок повномасштабного вторгнення Російської Федерації на територію України, важливого значення набуває ефективне використання міжнародних механізмів захисту культурної спадщини України. Міжнародним співтовариством було розроблено різні моделі збереження об'єктів культурної спадщини, зокрема і на випадок воєнних конфліктів, практичний досвід яких можемо адаптувати та використовувати і в Україні для мінімізації втрат та документування злочинів.

Література

1. «Блакитний щит» на Сумщині: спеціалізований підрозділ ЗСУ маркував культурні пам'ятки. *Suspilne*. URL: <https://suspilne.media/sumy/1120870-blakitnij-sit-na-sumsini-specializovaniy-pidrozdil-zs-markuvav-kulturni-pamatki/> (дата звернення: 27.10.2025).
2. «Блакитний щит» – символ захисту культури. URL: <https://ladrada.gov.ua/publicna-informatsiia/novyny-ladyzhynskoi-miskoi-rady/blakytnyi-shchyt-symvol-zakhystu-kultury.html> (дата звернення: 17.10.2025).
3. В Україні створили першу команду рятівників культурної спадщини. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/v-ukrajini-stvorili-pershu-komandu-ryativnikiv-kulturnoji-spadshchini-302675/> (дата звернення: 28.10.2025).
4. Гаврилюк С. Міжнародний досвід захисту культурних цінностей в умовах воєнного конфлікту. *Волинський музейний вісник*. Луцьк, 2022. Вип. 12. С. 3–9.
5. Куцька О., Герус О., Куцька К. Культурно-історична спадщина в умовах війни: досвід російсько-українського збройного протистояння (2014–2022 рр.). DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-223-4-68>.

Бас Оксана Іванівна,
*старша викладачка кафедри артменеджменту та інформаційних технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОЛЬ ВНУТРІШНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ У ФОРМУВАННІ КОРПОРАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ

У сучасних організаціях корпоративна культура постає, як потужний інструмент формування професійного середовища, мотивації працівників та їхньої лояльності. За допомогою корпоративної культури, можна створити атмосферу в колективі, характер комунікацій та ставлення працівників до компанії загалом [1, 361].

Наявність корпоративної культури є незалежним фактором: навіть за відсутності свідо-мої стратегії її формування, вона виникає спонтанно, внаслідок щоденної взаємодії членів колективу [1,361]. Така взаємодія є внутрішньою комунікацією в організації, що допомагає працівникам згуртуватися і створити власну модель поведінки для налаштування себе на продуктивну працю.

Будь-яка організація складається зі структурних підрозділів, які об'єднані в загальну систему працівниками сформованої відповідної культури міжособистісних відносин, певних процесів і завдань у їх єдності та взаємодії [2, 357].

Важливість культури міжособистісних відносин, результатом якої є ефективна комунікація між членами компанії, підтверджена статистичними даними: згідно зі звітом Gallup, у 2024 році на світовому ринку через брак комунікації між працівниками, знизився до 21% рівень продуктивності менеджерів. [3].

Тому внутрішня комунікація не лише передає важливу інформацію, але й формує осно-
Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

ву для побудови сильної корпоративної культури. Вона зміцнює залученість співробітників та сприяє досягненню стратегічних цілей компанії.

Внутрішня комунікація – це структурний процес обміну інформацією, знаннями та цінностями, пов'язаний з бізнес-стратегією.

Її основними завданнями є:

- просування конкретних, послідовних цінностей та бачення компанії;
- створення відданої команди з сильним почуттям лояльності та залученості;
- сприяння відкритому спілкуванню;
- підтримка прозорості у стосунках та зміцнення довіри в команді, прийнятих рішеннях та майбутніх змінах;
- сприяння процесу адаптації нових співробітників;
- розвиток командної співпраці.

Внутрішня комунікація в компанії відіграє ключову роль у побудові сильної, інтегрованої та ефективної організації. Вона є не лише інструментом передачі інформації, а й стратегічним активом, який впливає на залученість співробітників, корпоративну культуру та загальну ефективність. В умовах швидких технологічних, культурних та організаційних змін, важливість внутрішньої комунікації стає дедалі помітнішою та ціннішою в бізнес-спільноті.

Література

1. Бойко Н. В. Етика лідерства в артменеджменті: як керівники впливають на корпоративну культуру. *Культура, інформація, комунікація: міждисциплінарний діалог* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (Київ, 10 квітня 2025 р.) Київ : НАКККиМ, 2025. С. 361–362.
2. Воробйова Н. П. Організаційна стратегія та організаційна культура в системі менеджменту. *Культура, інформація, комунікація: міждисциплінарний діалог* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (Київ, 10 квітня 2025 р.) Київ : НАКККиМ, 2025. С. 357–358.
3. Gallup: State of the Global Workplace. URL: <https://www.gallup.com/workplace/349484/state-of-the-global-workplace.aspx> (дата звернення: 02.10.2025).

Коваленко Єлена Ярославівна,

кандидат економічних наук, доцент, доцент кафедри артменеджменту та інформаційних технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФЕНОМЕН ВІЗІОНЕРСТВА В КУЛЬТУРІ МЕНЕДЖМЕНТУ ДІЛОВИХ ОРГАНІЗАЦІЙ

Сучасні ділові організації існують в умовах прискорення змін, технологічних проривів, формування єдиного світового ринку та глобальної конкуренції. У цьому середовищі управління перестає бути виключно раціональним процесом, перетворюючись на форму стратегічного лідерства, що ґрунтується на баченні майбутнього. Феномен візійності в культурі менеджменту пов'язаний з формуванням образу майбутнього, що надихає, і здатністю лідера спрямовувати ділову організацію до його досягнення. Візійний стиль поєднує креативність, стратегічне системне аналітичне мислення з інтуїтивним ірраціональним мисленням та емоційним впливом, завдяки чому менеджер стає не лише адміністратором, а й джерелом смислів для співробітників.

Термін «візійність» стосується стилю культури менеджменту, за якого лідер формулює надихаюче і перспективне бачення майбутнього ділової організації, залучає послідовників, мотивує їх через образ майбутнього і задає напрямок розвитку, що виходить далеко за рамки поточного. Концепція візійності виходить з ідеї «бачення» – уявного образу бажаного майбутнього стану ділової організації, що мобілізує команду. Як зазначають Вестлі та Мінцберг, візійне лідерство передбачає здатність «бачити далі інших» та «пов'язувати сьогоднішнє з майбутнім» [1].

На мою думку, «бачення – це дуже тонка матерія, яка немає явних і однозначних атри-

бутів. Неможливо дати універсальні вимірники за допомогою яких можна однозначно ідентифікувати таке бачення, міру його прояву. Однак про наявність бачення можна говорити тоді, коли комусь вдається добиватися результатів, яких, вважається, досягти неможливо. При цьому, дивлячись зі сторони, важко пояснити, як йому вдається домогтися таких результатів». Це «здатність глибоко проникати у саму суть різних ситуацій, процесів, явищ, вміти помітити та зрозуміти невидиме в них (нові можливості, тенденції) та інтуїтивно передбачити їх розвиток. Уміння відхилятися від традиційних схем мислення, виходити за межі логіки, за межі видимого і вміти мислити дивергентно, ірраціонально, алогічно, нелінійно, критично, емоційно, інтуїтивно» [2].

Лідер-візіонер – це не просто геніальний стратег, а архітектор і транслятор смислів, здатний поєднати раціональний та емоційний вплив. Його завдання не лише побачити і зрозуміти проблему й визначити, куди рухатися, а й переконати співробітників захотіти туди йти. Це робить візіонерство інструментом формування культури менеджменту, що відповідає сучасним вимогам динамічного бізнес-середовища, яке погано прогнозується суто раціональними методами.

Отже, головним елементом візіонерства є чітке, змістовне і привабливе бачення. Воно малює картину майбутнього ділової організації, або окремо взятої бізнес-проблеми чи ситуації, яка відображає сутність, цінності та смисли організації. Візіонерське лідерство передбачає активну трансляцію бачення через комунікацію та діалог з командою та різними стейкхолдерами. За словами Міхарджі, «лише колективно сприйняте бачення здатне стати джерелом організаційної енергії» [3]. Менеджер не просто повідомляє цілі, а трансформує їх у спільні смисли – через особистий приклад, історію успіху, корпоративні ритуали.

Лідери-візіонери ніколи не чекають на зміни, а створюють їх самі. Вони сприймають майбутнє як поле можливостей, а не загроз. Візіонерство будується на автентичних цінностях, які надають сенсу стратегічним рішенням і діям. Без цієї основи бачення перетворюється на порожню декларацію. Справжні візіонери формують культуру менеджменту, де цінності стають поведінковими стандартами, а стратегія організації їх вираженням [4].

Бачення лідера, прийняте командою, сприяє соціальній інтеграції, об'єднує людей, мінімізує конфлікти і формує відчуття приналежності. Лідер з візіонерським підходом створює не просто команду, а спільноту, об'єднану спільною місією.

Незважаючи на свою привабливість, візіонерський стиль культури менеджменту також несе певні ризики: бачення може бути утопічним, якщо не підкріплене реалістичним планом дій; надмірна харизма лідера може призвести до залежності ділової організації від однієї людини, що робить організацію нестабільною; існує небезпека розриву між декларацією та практикою; працівники втрачають віру в бачення, якщо менеджмент не демонструє послідовності.

Сьогодні візіонерство вважається ключовою компетенцією лідера XXI століття [5]. Однак, через езотеричну специфіку візіонерського лідерства, механізми його дії залишаються багато в чому не зрозумілими, що є проблемою не лише для практики менеджменту, але й для менеджмент-освіти.

Література

1. Westley F., Mintzberg H. Visionary leadership and strategic management. *Strategic Management Journal*. 1989. Vol. 10. Is. 1. P. 17–32.
2. Коваленко Є. Мистецтво управління як парадигма менеджмент-освіти XXI століття. *Економіка і менеджмент культури*. 2015. № 2. С. 31–44.
3. Miharja R. The importance of visionary leadership and talent management to improve the employee performance. *HOLISTICA – Journal of Business and Public Administration*. 2021. Vol. 12. Is. 2. P. 93–101.
4. Nanus B. Visionary Leadership: Creating a Compelling Sense of Direction for Your Organization. San Francisco : Jossey-Bass, 1995. 272 p.
5. Anderson T. E. II. Visionary Leadership: A Guidebook for 21st Century Organizations and Entrepreneurial Teams. Luxembourg : Springer Cham, 2024. 332 p.

*Роготченко Світлана Володимирівна,
докторантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ МОНУМЕНТУ «НЕЗЛАМНІСТЬ»

У контексті масштабного проєкту «Трансформація» на території військового госпіталю було встановлено унікальний монумент «Незламність» (Куратори Олексій Роготченко, Світлана Роготченко, Костянтин Чернявський, технічне виконання Олександр Гуменюк, дизайнер Вікторія Гуменюк). Це просторова металева композиція виконана на ковальському підприємстві «Артферрум» в Одесі. Проєкт «Трансформація» – це не лише мистецька ініціатива, а глибока духовно-культурна місія, що постала як відповідь українських мистців на біль і виклики війни. Головною ідеєю твору є бажання колективу авторів довести, що культура є неперевершеною силою спротиву й відродження, що здатна лікувати рани, об'єднувати суспільство і зміцнювати віру і Перемогу. Ескіз майбутнього монументу експонувався в залах Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Національної спілки художників України і пройшов громадське обговорення.

Ковальська композиція «Незламність» – це просторовий металевий об'єкт монумент, аналогів якому в Україні досі не було. Центральною частиною було вирішено зробити герб України. Матеріал – нержавіюча, відполірована до блиску сталь. Герб зорозв'язано від землі, адже він закріплений на спеціально сконструйованому п'єдесталі 2 x 1,2 м. З лівої сторони композиції за задумами авторів були зварені між собою знищені російські снаряди і бомби, що не розірвалися. Митці використали справжні артефакти, які були доставлені у кузню з полів боїв. З правої частини композиції під кутом у 45 градусів з герба, що символізував державу, вгору вилітають лелеки – птахи, що символізують щастя, добробут і Перемогу. Кожна птаха була викувана ковалями одеського ковальського заводу «Артферрум». Це унікальний твір ручної роботи. Для кожного птаха «на гаряче» у горні було зроблено понад 150 окремих металевих тифованих (зігнутих під певними кутами) пір'їнок [1].

Монумент «Незламність» – це не лише видатний витвір сучасного мистецтва й дизайну, а передусім людський символ вдячності, сили та співпереживання. Встановлення такої просторової композиції на території Головного військового клінічного госпіталю України – місця, де щодня відбувається боротьба за життя, де мистецтво торкається серця тих, хто пройшов крізь вогонь війни. Біля монумента зупиняються поранені воїни, їхні родини, удови, волонтери, медики. Для багатьох із них ця сталева композиція стає місцем молитви, надії й тихої розмови з близькими, яких забрала війна. Художники створили не просто металеву форму – вони створили простір духовного відновлення. Завдяки команді «Артферрум» під керівництвом Олександра та Вікторії Гуменюк цей твір поєднав технічну досконалість і емоційну щирість, ставши прикладом того, як дизайн може лікувати. Монумент випромінює силу спільної пам'яті, об'єднує покоління – від воїнів на передовій до дітей, які виростають із вірою у Перемогу [2].

З дизайнерського погляду, цей проєкт є новим типом соціально відповідального мистецтва, у якому простір, матеріал і сенс зливаються в єдине послання: життя сильніше за руйнування. Монумент творить культуру пам'яті, яка не про скорботу, а про гідність, любов і відродження.

Монумент «Незламність» було урочисто відкрито 8 травня 2024 у всесвітній день боротьби з фашизмом. Монумент був освячений Головним капеланом Збройних сил України. На святі були присутні Командувач медичних сил збройних сил України генерал-майор медичної служби Анатолій Казмірчук, Начальник НВМКЦ «ГВКГ» полковник Олег Колісник, Віце-президент НАМ України Юрій Вакуленко, військовослужбовці, поранені воїни, лікарі та інші.

Монумент «Незламність» став народним. Коло нього фотографуються воїни після за-

кінчення лікування. Дякуючи кураторській групі співпраця НАМ України, ПСМ НАМ України, НСХУ і Збройних сил триває.

Література

1. Роготченко С., Роготченко О. Участь ковальської спільноти України та Світу у російсько-українській війні. *Мистецтво в обороні* : колективна монографія / Національна академія мистецтв України. Київ, 2024. С. 105–117. URL: <https://academyart.org.ua/news/kolektyvna-monohrafiia-nam-ukrainy> (дата звернення: 25.10.2025).

2. Унікальна фотоекспозиція «Незламні»: мистецький символ української незламності та перемоги добра над злом. *Міністерство культури України*. URL: https://mcsc.gov.ua/news/unikalna-fotoekspozycziya-nezlamni-mysteczkyj-symvol-ukrayinskoyi-nezlamnosti-ta-peremogy-dobra-nad-zlom/?fbclid=IwY2xjawNp7h9leHRuA2FlbQIxMQABHg1G2ROv68SMK65LJ9bU82ARVaWOyTuSjawmiaoEZhhlvcv9ULK72q-yD_Cq_aem_Kaww7I7HRmSRqukX8S8Kw (дата звернення: 25.10.2025).

Родінова Наталія Леонідівна,
*кандидат історичних наук, доцент кафедри артменеджменту
та інформаційних технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*
Собуцький Олесь Богданович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МІЖКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ ТА ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ У ПЕРІОД ВИКЛИКІВ

Стрімкий розвиток міжнародних мистецьких зв'язків та потужні інтеграційні процеси у глобальному просторі продовжують справляти колосальний вплив на механізми функціонування мистецьких інституцій, серед яких театри посідають особливе місце. Ці динамічні зміни позначилися як на традиційних процесах гастрольного обміну, так і на активному залученні до співпраці широкого спектру творчих ресурсів і кваліфікованих кадрів з усього світу. Сучасний театр перестав бути ізольованим національним осередком – нині мова йде про залучення не лише цілих колективів, а й окремих виконавців та високопрофільних фахівців у сфері мистецтва. Саме в цьому контексті питання професійної мобільності стало надзвичайно актуальним для всього фахового середовища, перетворюючись на один із ключових інструментів міжкультурної комунікації. До того ж, українське театральне мистецтво, яке завжди гостро реагувало на суспільні виклики, набуло особливої ваги в умовах повномасштабної війни, де культурна стійкість стала невіддільною частиною національної боротьби та сильним дипломатичним фронтом. Театр нині виступає не лише осередком збереження етнічних традицій, але й потужним художнім символом духовної незалежності.

Для українських мистецьких інституцій, зокрема Київської опери (Київського академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва), 2022 рік став часом найскладніших випробувань. Війна розвела акторів не лише різними регіонами України, але й по багатьох країнах світу. Крім того, п'ятеро працівників театру, серед яких соліст-вокаліст Євгеній Шептекіта, артисти хору та симфонічного оркестру, а також начальник електроосвітлювального відділу, стали на захист України в лавах Збройних Сил. Подібна втрата кадрів не могла не позначитися на творчому процесі, і, як слушно зазначав напередодні відкриття 41-го сезону керівник театру Петро Федорович Качанов, сезон виявився надзвичайно складним. Неможливість повноцінно укомплектувати творчі цехи через виїзд артистів балету, хору та солістів-вокалістів за межі країни стала загальною проблемою для всіх театрів. Тому вкрай важливу роль у життєдіяльності колективу відіграли конкурси на заміщення вакантних посад, які театр провів чимало, поступово поповнюючи творчі лави талановитою молоддю.

Незважаючи на всі внутрішні труднощі, театр не припинив міжнародної активності. Знаменна подія відбулася у липні 2022 року – Київська опера стала повноцінним членом асоціації OPERA EUROPA, професійної асоціації, що об'єднує 218 оперних театрів та фести-

валів із 41 країни [1]. Це стало визнанням європейського статусу театру. Водночас, хор Київської опери, продовжуючи традицію творчого життя, що не обмежується лише театральним репертуаром, взяв активну участь у розвитку культурної дипломатії. Так, на запит організаторів акції з підтримки біженців у Ірландії, хор записав пісенне привітання та відеозвернення, яке прозвучало під час благодійного концерту Night Out for Ukraine у місті Корк. Аналогічні відеомеседжі та концертні номери, кошти від яких спрямовувалися на допомогу українським дітям-пацієнтам «ОХМАТДИТу», прозвучали на великому хоровому фестивалі у США та під час благодійного концерту дитячих хорових колективів «Надія» у фінському Порвоо. Це підкреслює, що театр активно використовує свій потенціал для гуманітарної місії та налагодження нових професійних контактів. Навіть написані вже у дні війни твори відомих зарубіжних авторів – «Українська молитва» Джона Раттера та «Отче Наш» Жана Кліба, які виконувалися разом із пісенною візитівкою України «Чорнобривці» є свідченням двостороннього культурного обміну та єдності.

Великим досягненням театру, яке можна справедливо назвати перемогою України на культурному фронті, є поява балету «Аладдін» наприкінці жовтня 2022 року у репертуарі Каунаського державного музичного театру [2]. Це знакова подія – перша в новітній історії європейського театру прем'єра твору сучасного українського композитора (автора музики). З литовським колективом балет втілювала постановочна група Київської опери, що включала хореографа, репетитора балету, сценографа та дизайнера костюмів. Цей українсько-литовський проєкт став вагомим прикладом успішної ко-продукції, що сприяє поширенню української культурної традиції.

У 2023 році Київська опера продовжила свою креативну діяльність. Була започаткована унікальна практика концертів на «Сцені-Укритті», що стало символом незламності [3]. Цикл концертів «Романс в Укритті» під назвами «Перемога – це любов!», «Весняний вітер», «Нас високий дух зміцнить», а також цикли «Джаз в Укритті» і «Магія Мішеля Леграна» засвідчили, що в умовах воєнного стану музи не мовчать, а стають джерелом натхнення та світла для глядачів.

Кульмінацією стали дві прем'єри 2023 року. Мюзикл «Пінокія» за мотивами казки Карло Коллоді, який став суто національним продуктом (композитор Борис Севаст'янов та лібретист Дмитро Тодорюк), є яскравим прикладом адаптації класики до сучасних обставин, піднімаючи важливі теми свободи та пошуку себе. Не менш знаковою подією, можливо, й найуспішнішою прем'єрою Києва стало відродження балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського, який повернувся на сцену після 67 років забуття [4]. Балет став драмою про кохання і важку дорогу додому, а його нова музична концепція підкреслила важливість збереження і примноження національної спадщини навіть у найскладніші часи. Варто відзначити, що завдяки витісненню російської музики у театрах з'явилося місце для українського мистецтва [5].

Отже, у контексті сучасних процесів національно-культурної ідентифікації та євроінтеграції, український театр відіграє життєво важливу роль у формуванні культурних перспектив, зберігаючи та поширюючи національну спадщину. Здійснюючи свою діяльність через гастролі, ко-продукції, творчі резиденції та активний нетворкінг, театри доводять, що міжкультурна комунікація є потужним інструментом «м'якої сили». Досвід Київської опери демонструє, що навіть в умовах війни театр має потенціал не лише для виживання, але й для інноваційного розвитку. Аналіз соціокультурної взаємодії, висвітлення соціальних проблем через вистави та формування суспільного запиту у театральній формі – це ті актуальні питання, які потребують осмислення. Театр слугує дзеркалом, що відображає цінності та проблеми суспільства, пропонує надію та сприяє соціальним змінам. Перспективи подальшого розвитку українських театрів безпосередньо залежать від швидкого настання перемоги, але вже зараз зрозуміло, що вони продовжать активно утверджуватися у глобальному цивілізаційному просторі, зміцнюючи міжнародні зв'язки та даруючи глядачам життєствердний світ музики і театру.

Література

1. Київська опера стала повноцінним членом асоціації OPERA EUROPA. *Київська опера*. Липень. 2022. URL: <https://kyivoperatheatre.com.ua/kyivska-opera-stala-povnocinnym-chlenom-asocziacziyi-opera-europa/> (дата звернення: 28.10.2025).
2. Український балет на європейській сцені: аншлаги у Литві. *Kyiv Post*. 02.11.2022. URL: <https://www.kyivpost.com/uk/post/2953> (дата звернення: 28.10.2025).
3. Мистецтво під час війни: яким видався минулий рік для Київської опери. *Uspih in UA*. 07.02.2024. URL: <https://uspih.in.ua/natkhnennyky/mystetstvo-pid-chas-vijny-iakym-vydavsia-mynulyj-rik-dlia-kyivskoi-opery> (дата звернення: 28.10.2025).
4. Балет «Сойчине крило» стає однією з найуспішніших прем'єр Києва. *Uspih in UA*. 27.01.2024. URL: <https://uspih.in.ua/zrobleno-in-ua/balet-sojchyne-krylo-staie-odniieu-z-najuspishnishykh-prem-ier-kyieva> (дата звернення: 28.10.2025).
5. Петро Качанов: Допоки я у театрі, Чайковський сюди не повернеться. *Укрінформ*. 12.05.2023. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3707922-petro-kacanov-direktor-hudoznej-kerivnik-kiivskoi-operi.html> (дата звернення: 28.10.2025).

Ткаченко Наталія Вячеславівна,
*докторка філософії з інформаційної, бібліотечної та архівної справи,
доцентка кафедри артменеджменту та інформаційних технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОЛЬ КОРПОРАТИВНИХ ІНІЦІАТИВ У РОЗВИТКУ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ ГРОМАДИ

Корпоративна соціальна відповідальність (КСВ, англ. Corporate Social Responsibility, CSR) – це концепція, що визначає етичні, соціальні та екологічні зобов'язання підприємств у межах їхньої діяльності. У сучасному науковому дискурсі поняття КСВ розглядається як інтегрована складова корпоративної культури, спрямована на гармонізацію взаємовідносин між бізнесом, суспільством і державою. У міжнародній практиці ключовими документами, що формують засади корпоративної відповідальності є Декларація МОП основних принципів та прав у світі праці, Керівні принципи ОЕСР для багатонаціональних підприємств щодо відповідальної ділової поведінки (OECD Guidelines for Multinational Enterprises on Responsible Business Conduct), Глобальний договір Організації Об'єднаних Націй (UN Global Compact).

У найзагальнішому розумінні корпоративна соціальна відповідальність охоплює моральні та етичні зобов'язання організації щодо її ставлення до працівників, місцевої громади, довкілля, партнерів і суспільства загалом. Ефективна реалізація принципів КСВ сприяє не лише підвищенню соціального іміджу підприємства, але й забезпечує довгострокові економічні переваги, підвищує рівень довіри з боку суспільства та стимулює сталий розвиток регіону.

У структурі КСВ виокремлюють три взаємопов'язані рівні відповідальності: внутрішній, середній і зовнішній.

Внутрішня зона відповідальності охоплює управлінські рішення, організаційні процеси, умови праці, корпоративну етику, кадрову політику та формування сприятливого психологічного клімату в колективі. Ця площа визначає морально-етичний вектор діяльності підприємства та його здатність формувати відповідальну організаційну культуру.

Середня зона відповідальності стосується безпосереднього впливу підприємства на суспільство й довкілля. Сюди належать заходи щодо дотримання екологічних стандартів, мінімізації шкідливих викидів, забезпечення безпечних умов праці, а також партнерська взаємодія з іншими суб'єктами господарювання, які дотримуються етичних норм ведення бізнесу.

Зовнішня зона відповідальності охоплює ініціативи підприємств, спрямовані за межі безпосередньої господарської діяльності – благодійні програми, соціальне партнерство, підтримку освіти, культури, спорту, екологічні проекти та інші форма корпоративної участі. Са-

ме цей рівень сприяє розширенню соціокультурного простору громади та формуванню активної громадянської позиції бізнесу.

Особливе значення в сучасних умовах набуває орієнтація корпоративних ініціатив на потреби локальних громад. Підприємства, діючи в межах певного соціокультурного середовища, повинні брати до уваги специфіку регіону, підтримувати місцеві культурні ініціативи, сприяти збереженню історичної спадщини, екологічній безпеці, соціальній інтеграції та інклюзії.

Корпоративні ініціативи, реалізовані в межах концепції корпоративної соціальної відповідальності, відіграють вагомий роль у формуванні та розвитку соціокультурного простору громади. Їхня значущість полягає у здатності поєднувати економічні інтереси підприємства з потребами суспільства, сприяючи гармонізації відносин між бізнесом, громадою та державою.

Впровадження програм корпоративної відповідальності створює умови для зміцнення соціальної згуртованості, розвитку локальної культурної ідентичності, підтримки освітніх, культурних та екологічних проєктів. У результаті бізнес виступає не лише економічним посередником, але й активним учасником соціокультурних процесів, що визначають якість життя громади.

Зростання ролі корпоративних ініціатив у розвитку соціокультурного простору засвідчує формування нової парадигми партнерства між приватним сектором і суспільством. Така взаємодія забезпечує не лише підвищення соціальної довіри, але й сприяє сталому розвитку територій, створюючи основу для побудови відповідального та інноваційного орієнтованого суспільства.

Література

1. Декларація МОП основних принципів та прав у світі праці (ухвалена Міжнародною конференцією праці на 86-й сесії, Женева, 18 червня 1998 р.). 1998. *Верховна Рада України*. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/993_260#Text (дата звернення: 30.10.2025).
2. Харун О. А., Матюх І. А. Кодекс корпоративної етики як один із чинників формування іміджу підприємства. *Інфраструктура ринку*. 2018. Вип. 24. С. 286–290.
3. OECD Guidelines for Multinational Enterprises on Responsible Business Conduct. 2023. 79 с.
4. United Nations Global Compact. *Unglobalcompact*. URL: <https://unglobalcompact.org/> (дата звернення: 30.10.2025).

Філіна Тетяна Вікторівна,

кандидат історичних наук, доцент кафедри артменеджменту та інформаційних технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МІСЦЕ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНЦІВ

Заклади культури відіграють важливу роль у формуванні та утвердженні національної ідентичності українців, виступаючи інституціями, які зберігають, транслюють та інтерпретують національну спадщину, мову, традиції та цінності, формують колективну пам'ять. Разом з тим, заклади культури є творцями смислів та інструментами національної консолідації, які є життєво необхідними для самоусвідомлення української нації.

Науковці зазначають, що «національна ідентичність – унікальне явище, що є символом гармонійного розвитку народу, особливо у час його найбільших напружень. Утверджуючись у загальній ідейно-ціннісній подібності, вона призводить до його єдності як кінцевого стану. Останній конститує всенародне прагнення і в той же час неперевершене досягнення, на основі якого й можуть вершитися суспільно важливі справи, що сягають справжніх височин нації» [4, 5].

М. Степико зауважує, що «ідентичність буває особистою та колективною. Перша озна-

чає тожсамість статі, сімейного стану, зайнятості, освіти, місця проживання, вірування тощо однієї і тієї самої людини у різні проміжки часу. Очевидно, що ці ролі можуть змінюватися, але ці зміни все одно будуть стосуватися однієї і тої самої особи. Механізмом формування особистої ідентичності людини є інтеріоризація всіх обставин її життєдіяльності в особистісні, психологічні структури – підсвідомі або трансцендентні стосовно конкретної ситуації, що набувають у цьому випадку для особи всезагального значення. Найбільш важливими формами колективної ідентичності є соціальні: класові, етнічні, національні, громадянські, політичні тощо. Спільним для них є уявлення особи про свою належність до групи, спільноти «своїх», до «наших», до тих, які в її свідомості постають як «ми». Ця позитивна установка стосовно оцінки конкретної ситуації та усвідомлення своєї належності до певної спільноти одночасно передбачає дистанціювання та утвердження своєї «іншості» стосовно інших спільнот» [3, 254]. Заклади культури є важливою складовою формування колективної ідентичності, оскільки виконують функцію інституцій національної пам'яті та спільного культурного простору, створюють загальне бачення минулого, сьогодення та майбутнього, що є основою для єдності нації.

О. Попова та Т. Довбенко зазначають, що «формування української національної ідентичності є важливим процесом для консолідації суспільства та розвитку країни. Подальші кроки потребують: поширення української мови, особливо серед молоді; забезпечення доступу до правдивої інформації про історію України й розвиток критичного мислення для протидії дезінформації; включення цінностей української культури й історії до освітньої програми; культивування національної гідності як чинника формування позитивного іміджу України на міжнародній арені» [2, 101]. У зв'язку з чим, заклади культури є інструментом консолідації крани, вони створюють історичний та мовний простір, який стає основою єдності, довіри та стійкості нації, особливо в часи російсько-української війни.

Науковці Н. Чупрінова, І. Севрук та Ю. Соколовська доходять висновку, що «в умовах війни та сучасних політичних змін конструювання нового національного наративу стало важливим елементом у формуванні української ідентичності, оскільки новий наратив створює альтернативу наративу росії та стає основою національної єдності й зміцнення патріотичного духу. Відродження та популяризація нових історичних символів і героїв стало важливим елементом у формуванні національної ідентичності українців. Сучасні Герої – це українські воїни, добровольці та потерпілі від війни мирні жителі – стали новими символами національної єдності та мужності. Ці новітні Герої замінюють радянську чи російську символіку, яка раніше домінувала в українському суспільстві» [5, 97]. Можна констатувати, що заклади культури є основою конструювання національного наративу, інституціями які інтерпретують минуле та сьогодення, аналізують розрізнені факти, події та артефакти і в процесі відбору, систематизації та публічної презентації, формують узгоджену, емоційно насичену та значущу історію нації. Такий наратив стає спільним культурним кодом української нації.

Втрата національної ідентичності, зазначають О. Кіндратець та Т. Сергієнко, «призводить до руйнування системи цінностей, дезінтеграції суспільства. Спільна ідентифікація українського суспільства залежить від багатьох чинників. В основу державної політики формування національної ідентичності має бути покладена ідея незалежності, суверенітету та територіальної цілісності Української держави» [1, 85]. Музеї, архіви, бібліотеки, театри, культурні центри виступають інститутами пам'яті та трансляції національних цінностей, що є захисним механізмом від втрати національної ідентичності. В умовах глобалізації, культурної асиміляції та гібридної війни заклади культури забезпечують тяглість, самобутність та життєдіяльність національного «Я».

Отже, заклади культури займають важливе місце в процесі формування національної ідентичності. Музеї, бібліотеки, заповідники є місцями збереження історичних артефактів, документів, творів мистецтва, звичаїв та традицій, які є основою для розуміння національної культури. Актуалізуючи матеріальну і нематеріальну спадщину через експозиції, виставки, освітні програми заклади культури роблять її зрозумілою для сучасного покоління, формують національну свідомість українців. Театри, філармонії, концертні організації, художні

галереї, культурні центри є місцями творчого осмислення та поширення національних ідей, героїчних наративів, української мови та символіки. Класичні та сучасні твори українських митців відображають національний дух, ментальність та естетику українського народу. Такі види мистецтв, як кіно, музика, література мають потужний емоційно-психологічний вплив на людину, сприяють формуванню спільних асоціацій та стереотипів, які закріплюють національну ідентичність. Меморіальні музеї та історико-культурні заповідники допомагають усвідомити історичні події, трагічні і переможні моменти історії, сприяють критичному осмисленню минулого, виступають чинником протидії дезінформації та маніпуляцій, особливо в умовах гібридної війни. Культурні центри та будинки культури є осередками збереження народних традицій, ремесел, фольклору, передачі національного надбання від покоління до покоління. Ці заклади культури забезпечують простір для спілкування, обміну ідеями та спільної творчості, сприяють інтеграції регіональних та етнічних груп в єдину українську націю, роблять культурне розмаїття частиною національної ідентичності.

Література

1. Кіндратець О. М., Сергієнко Т. І. Національна ідентичність як умова збереження та зміцнення державного суверенітету. *Вісник Маріупольського державного університету. Історія. Політологія*. 2023. № 35–36. С. 78–89. DOI: <https://doi.org/10.34079/2226-2830-2023-13-35-36-78-89>.
2. Попова О. Б., Довбенко Т. В. Сучасні проблеми української національної ідентичності. *Наука та освіта як основа суспільного розвитку* : матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції (Житомир, 28 квітня 2025 р.). С. 98–101.
3. Степико М. Сучасні виклики українській національній ідентичності. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф. Кураса НАН України*. 2019. № 3–4 (99–100). С. 253–265.
4. Утвердження української національної та громадянської ідентичності : монографія / за заг. ред. К. Журба, О. Рейпольська. Київ : Компрінт, 2024. 232 с.
5. Чупрінова Н. Ю., Севрук І. І., Соколовська Ю. В. Історична пам'ять та національна ідентичність в умовах російсько-української війни (2014–2024 рр.). *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Історичні науки*. 2024. Т. 35 (74). № 3. С. 95–99. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-5984.2024/3.15>.

Хитрикова Алла Михайлівна,
методист вищої категорії, старший викладач кафедри артменеджменту
та інформаційних технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СТАРТАПИ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ В УКРАЇНІ: РИЗИКИ І ПЕРСПЕКТИВИ

Стартап – це молода компанія, заснована одним або декількома підприємцями, яка створюється для пошуку масштабованої та повторюваної бізнес-моделі в умовах високої невизначеності. Стартапи характеризуються насамперед трьома ключовими аспектами, які відрізняють їх від малого чи середнього бізнесу. По-перше, стартап пропонує унікальне або інноваційне рішення проблеми, що може виявлятися у створенні нового продукту, технології або нової бізнес-моделі, яка зосереджена на вирішенні реальної та актуальної проблеми. По-друге, головною метою стартапу є досягнення швидкого зростання і захоплення великої частини ринку, модель стартапу має бути повторюваною без значного збільшення витрат. По-третє, через те, що стартапи працюють з новими невиконаними ідеями та намагається створити новий ринок, ризик провалу є дуже високим. Окрім цього, дуже часто стартапи потребують залучення зовнішнього капіталу, оскільки на початкових етапах можуть бути збитковими. Важливою у роботі стартапів є команда – невелика, згуртована група однодумців, готових швидко навчатися та виконувати різні завдання. Стартапи швидко адаптуються до ринкового середовища, тестуючи гіпотези на ринку і змінюючи стратегії.

М. Хаустов визначає такі «основні характеристики, які мають бути притаманні високо-ефективній команді в стартапі:

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

– орієнтованість на клієнта (за оцінками, 86% споживачів готові платити більше за враження від клієнтського досвіду), тобто необхідно враховувати думки та побажання клієнтів, безпосередньо взаємодіючи з ними;

– зворотний зв'язок – чудовий інструмент для модернізації та вдосконалення стартапу; вміння аналізувати джерела отримання прибутку; забезпечувати операційну ефективність; прагнути до навчання та зростання» [6, 202].

Досліджуючи стартапи в бізнесі, А. Чумак та С. Ткачова виділяють ключові особливості стартапів, які наведені в таблиці 1.

Таблиця 1

Ключові особливості стартапів

№	Показник	Зміст
1	Інноваційність	Стартапи спрямовані на створення інноваційного, нового продукту або послуги, причому, як правило, з використанням для цього інноваційних технологій або підходів
2	Тимчасовість існування	Стартап через певний час свого функціонування або перестає існувати, або успішно перетворюється на повноцінне підприємство
3	Високий інтелектуальний потенціал	Для створення інноваційних продуктів потрібен високий інтелектуальний потенціал засновників та команди стартапу
4	Ризикованість	Стартапи мають дуже багато ризиків на своєму шляху, більше, ніж будь-яка інша форма ведення бізнесу, і розвиваються в умовах повної невизначеності, особливо на початку свого існування
5	Масштабованість	Стартапи впродовж свого становлення та розвитку шукають бізнес-модель для успішного масштабування, яка дозволить ефективно розширити їхню діяльність і охопити якомога більшу частку вже існуючого ринку, або створити новий ринок
6	Швидкий розвиток	Стартапи розвиваються дуже швидко, розроблення інноваційного продукту відбувається вже на перших стадіях життєвого циклу стартапу
7	Орієнтація на зростання	Стартаперів передусім цікавить власне розвиток і зростання стартапу, а не прибутки
8	Мінімальні капіталовкладення	Стартапи запускаються з мінімальними капіталовкладеннями для реалізації своєї бізнес-ідеї, у повному масштабі вони не мають достатніх коштів, тому в процесі розвитку потребують все більшої капіталізації від інвесторів

Джерело: [7, 20–21].

Українська стартап-екосистема характеризується високою технологічною базою та глобальною орієнтацією, створюючи інноваційні продукти переважно для західних ринків. Дослідження доводять, що «протягом 2022–2024 років Україна входила до 50 найкращих екосистем стартапів світу, а у 2024 році Україна піднялася на 46-те місце в рейтингу стартап-екосистем за Global Startup Ecosystem Index. Порівняно з 2022 роком Україна покращила свій рейтинг на 4 позиції й увійшла до топ-10 країн Східної Європи (9-те місце)» [2, 83]. Ключовою особливістю українських стартапів є стійкість та гнучкість команд в умовах воєнного часу, що, з одного боку, прискорило розвиток оборонних технологій, а з іншого – посилило залежність від міжнародних грантів та іноземного капіталу.

В. Кудельський зауважує, що «початок повномасштабної війни мав як негативний, так і позитивний вплив на ринок стартапів в Україні. Тенденції розвитку визначаються новими умовами, що супроводжуються певними ризиками, проблеми і, водночас, можливостями. На фоні війни виникають нові потреби, які змінюють пріоритетні напрями стартапів. Зараз і наступні роки будуть затребуваними ідеї та розробки у сфері військових технологій, кібербезпеки, виробництва дронів, відновлювальної енергетики, енергетичного менеджменту. Виклики, з якими зіткнулися стартапи, проблеми, які вони вирішують, роблять ринок українських стартапів стійким до функціонування у складних умовах. Для успішного впровадження нових стартапів важливою є підтримка з боку держави, насамперед, пріоритетних напрямів, а також залучення інвестицій, налагодження співпраці з міжнародними партнерами, створення

сприятливих умов, зокрема для повернення релокованих стартапів» [3, 175].

Специфіка стартапів у галузі культури і мистецтв в Україні полягає у їх подвійній місії. З одного боку, існує необхідність застосування інноваційних технологій для створення масштабованих цифрових продуктів, а з іншого – гостра орієнтація на збереження, популяризацію та захист культурної спадщини, що стало критично важливим в умовах війни. Це призводить до переважання моделей грантового фінансування та програм міжнародної підтримки, а також вимагає від команд гнучкості та вміння поєднувати комерційну життєздатність з функцією культурної дипломатії та соціальної стійкості.

На сьогодні, зазначають А. Кириченко та Ю. Тимошенко, «доволі велика кількість стартапів в соціокультурній сфері зайняли певну нішу в українському бізнесі. Наприклад, відомою є платформа *Дорогоцінний пластик* – певний соціальний стартап, безпосередньо зацікавлений у правильній та екологічно чистій переробці пластику на корисні речі, яка має задум створити банку пластика за допомогою краудфандингової платформи і різні місця його збору. Креативним є додаток *Розумна країна* – стартап, через який надається можливість для моніторингу якості надання послуг усіма державними підприємствами. Також стартапи широко вживані в галузі освіти, серед яких можна виділити: *Є-мова* – інтернет-простір для вивчення української мови, який працює з російськомовними українцями на прифронтовій території та з іноземцями; *iLearn* – безкоштовна онлайн-ділянка для ретельної підготовки до ЗНО з будь-якого предмету; *Буквик* – застосунок для навчання дошкільнят, який включає в себе живий зошит і мобільний додаток» [1, 364–365].

Отже, стартапи у сфері культури і мистецтв в Україні нині стикаються зі значними ризиками, що загострюються у зв'язку з війною. До найбільших з них можна віднести: постійну нестачу фінансування та надмірну залежність від грантів; безпекову ситуацію, що призводить до релокації команд та втрати активів; операційні ризики, пов'язані з браком управлінських та цифрових компетенцій. Утім, не зважаючи на зазначені ризики, перспективи стартапів у сфері культури і мистецтв в Україні є значними і базуються на підвищеному попиті на національний культурний продукт у середині країни, значній міжнародній фінансовій підтримці та грантових програмах, спрямованих на інтеграцію українського культурного сектору в світовий простір. Перспективний розвиток стартапів у сфері культури і мистецтв також пов'язаний з прискоренням дигітаталізації та активній співпраці з ІТ-сектором, що відкриває можливості для створення інноваційних культурних продуктів, арттерапевтичних заходів, розвитку культурної дипломатії та розвитку креативних технологій.

Література

1. Кириченко А. Є., Тимошенко Ю. В. Стартапи як форма підприємницької діяльності в соціокультурній сфері. *Актуальні проблеми природничих і гуманітарних наук у дослідженнях молодих учених «Родзинка–2023»* : матеріали XXV Всеукр. наук. конф. молодих учених (Черкаси, 10–11 травня 2023 р.). Черкаси, 2023. С. 363–366.
2. Копилук О. І., Міценко Н. Г., Міщук І. П. Формування екосистеми стартапів в Україні: теоретичні засади, стан, потенціал зростання. *Вісник ЛТЕУ. Економічні науки*. 2025. № 82. С. 79–88.
3. Кудельський В. Українські стартапи в умовах війни. *SWorldJournal*. 2024. № 2 (25-02). С. 172–176. URL : <https://www.sworldjournal.com/index.php/swj/article/view/swj25-00-066/4640> (дата звернення: 20.10.2025).
4. Маргасова В., Іванова Н., Попело О. Тенденції розвитку світових start-up екосистем та залучення кращих практик інноваційного підприємництва для України. *Проблеми і перспективи економіки та управління*. 2024. № 3 (39). С. 142–159.
5. Ткаченко А., Воронін Д. Інноваційний потенціал стартапів: критерії оцінки та діагностика. *Економічний аналіз*. 2024. № 4 (2). С. 301–316.
6. Хаустов М. М. Стартапи: сутність, класифікація та роль в економіках країн світу. *Бізнес Інформ*. 2023. № 7. С. 198–211. URL: https://mail.business-inform.net/article/?year=2023&abstract=2023_7_0_198_211 (дата звернення: 20.10.2025).
7. Чумак А., Ткачова С. Стартапи в бізнесі: сутність поняття, особливості, класифікація. *Universum*. 2024. № 10. С. 18–25. URL: <https://archive.liga.science/index.php/universum/article/view/1164/1176> (дата звернення: 20.10.2025).

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

Шевченко Лілія Василівна,

*доктор філософії, доцент кафедри артменеджменту та інформаційних технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,*

ВПЛИВ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ НА СОЦІОКУЛЬТУРНУ ДІЯЛЬНІСТЬ

Сучасний етап розвитку України характеризується посиленням ролі культурної дипломатії як складової м'якої сили держави, спрямованої на формування позитивного міжнародного іміджу, зміцнення міжкультурного діалогу та інтеграцію у світовий соціокультурний простір. В умовах війни, гуманітарних викликів та глобальних трансформацій культурна дипломатія набуває не лише представницького, а й практичного значення – стає інструментом суспільного відновлення, комунікації та соціальної згуртованості [1].

Культурна дипломатія розглядається як цілеспрямована діяльність державних і громадських інституцій, спрямована на розвиток міжнародних культурних зв'язків, обмін ідей, цінностей, традицій та культурних практик [2]. Через мистецтво, мову, спадщину та сучасні культурні проекти формується позитивне сприйняття країни, а також посилюється внутрішня соціокультурна єдність.

Соціокультурна діяльність – це процес збереження, передачі та розвитку культурних надбань суспільства, який охоплює мистецьку, освітню, волонтерську, благодійну та просвітницьку сфери. Її ефективність значною мірою залежить від культурної дипломатії, що стимулює креативні ініціативи, партнерські зв'язки та формує сприятливе середовище для самореалізації особистості.

Важливим аспектом є роль культурної дипломатії у формуванні соціального капіталу – довіри, солідарності та співпраці між людьми. Саме завдяки культурним і соціальним програмам формується новий тип взаємодії громад, орієнтований на розвиток, взаємопідтримку та миротворчість [3].

Особливої актуальності набуває жіночий вимір культурної дипломатії. Жінки як лідерки громад, мисткині, науковиці чи волонтерки активно долучаються до розбудови соціокультурних просторів, де відбувається поєднання мистецтва, психологічної підтримки, освіти та громадської активності. Такі ініціативи сприяють не лише культурному обміну, а й соціальному відновленню, інтеграції внутрішньо переміщених осіб, реабілітації постраждалих від війни [4].

Сучасні українські програми культурної дипломатії, зокрема фестивалі, виставки, освітні стажування та міжнародні культурні форуми, відіграють роль не лише презентаційних майданчиків, але й платформ взаємодії між державою, суспільством і світом. Вони сприяють відновленню культурної тяглості, зміцненню цінностей свободи, демократії та людяності.

Отже, культурна дипломатія стає ключовим чинником активізації соціокультурної діяльності, що забезпечує дієвий синтез гуманітарної, духовної та соціальної сфер. Її вплив проявляється у посиленні міжнародних контактів, розвитку культурних ініціатив, розширенні горизонтів громадянської участі та формуванні нової ідентичності українського суспільства, заснованої на єдності, гідності та творчому потенціалі.

Література

1. Nye, J. S. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York : Public Affairs, 2004. 191 p.
2. Скуратівський В. Культурна дипломатія як інструмент міжнародного співробітництва. Київ : НАКККіМ, 2019. 128 с.
3. Melissen J. *The New Public Diplomacy: Soft Power in International Relations*. Palgrave Macmillan, 2005. 221 p.
4. Гнатюк О. Жінки в культурній дипломатії України: досвід та перспективи. *Культурологічний альманах*. 2023. №2. С. 45–51.

Шевченко Наталія Олександрівна,
*кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри артменеджменту
та інформаційних технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МАРШРУТИ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМУ ЯК ДІЄВИЙ ЗАСІБ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ

Протягом тривалого періоду свого розвитку культурний туризм функціонував у рамках парадигми масового індустріального виробництва, що було зумовлено домінуванням двох ключових моделей: споживацької та моделі спадщини. Споживацька модель акцентувала увагу на комфорті, технологіях обслуговування та "колекціонуванні" відвіданих об'єктів, її характерними ознаками були: уніфіковані туристичні пакети; пасивної пізнавальної діяльності туриста (лише спостерігач і слухач гідів); відчуженість від справжньої культури місця перебування та її носіїв. Модель спадщини розглядала культуру як суму історичних цінностей, а туризм – як засіб формальної освіти, що на практиці часто зводилося до стандартизованого екскурсійного відвідування визначних пам'яток. Обидва ці підходи, хоча й різні, взаємодоповнювали один одного, створюючи загальну картину культурного туризму індустріальної доби.

В останні десятиліття ХХ століття – початку ХХІ ст., коли розвиток масового туризму та туристичних практик став корелюватися з проблемами становлення й розширення глобалізаційних процесів, культурний туризм стає механізмом міжнародних контактів і міжкультурних комунікацій, особливо в умовах удосконалення інформаційних технологій; чинником пізнання досягнень світової культури та самопізнання через накопичення вражень в культурному просторі місця перебування туриста, а також засобом збереження унікальних культур і територій. Це, на думку С. Дичковського, призвело до становлення моделі туризму цифрового суспільства, яка поєднує вектори розвитку туристичної діяльності у їх тісному взаємозв'язку з трансформаційними процесами в культурі, та містить такі складові: модель культурного туризму споживання і спадщини, модель культурного туризму вражень, модель культурного туризму творчого досвіду [3, 40].

В багатьох країнах світу туристична активність, пов'язана з відвіданням знакових об'єктів культурного туризму, є дієвим інструментом конструювання національної ідентичності, важливим чинником соціально-культурного розвитку регіонів та сучасним напрямком репрезентації культурної спадщини локальних громад [2, 18]. Шляхом прокладання туристичних маршрутів, національні культурні та туристичні інституції здійснюють канонізацію певних культурних пам'яток, інституцій та інших об'єктів, за якими закріплюється сакральний статус та які набувають ролі культурних брендів, що використовуються для популяризації національної спадщини. Саме цей феномен «культурного туризму» потребує дослідження в умовах війни РФ з Україною та в післявоєнний період.

Микола Томенко, констатує той факт, що хоча «розвиток туризму неодноразово оголошувався важливим пріоритетом державної гуманітарної політики та складовою формування позитивного іміджу України у світі», до сьогодні немає детально прописаних загальних термінів, інститутів та механізмів державної політики, які стосуються розвитку різновидів культурного туризму [4, 10]. Зокрема, науковець зазначає, що у «Стратегії розвитку туризму та курортів на період до 2026 року» відсутній термін «історико-культурний туризм», а є лише визначення «культурно-пізнавального туризму», яке надто розмите і акцентоване більше на етнографічний рівень туризму, а варто було б говорити передовсім про відвідування та пропагування національних та місцевих історико-архітектурних та історико-культурних пам'яток України.

У звітах по туристичних потоках всередині держав Європейського Союзу та інших розвинених країн світу фіксується прогресуюча динаміка зростання попиту серед іноземних ту-

ристів на специфічний сегмент культурного туризму, що передбачає активізацію знань про культурно-історичну спадщину різних національностей, що проживають на території цих країн. Ця ситуація актуалізує нагальну потребу в інтеграції досі маловідомих пам'яток культурної спадщини в туристичну мережу, проведенні реставраційних та реконструкційних робіт, а також у належному облаштуванні інфраструктури для забезпечення повноцінного туристичного відвідування: відкриття нових музеїв, ресторанів з традиційною кухнею, обладнання місцевими жителями гостьових кімнат для туристів та запобігання подальшій деградації спадщини [1]. У цьому контексті культурний туризм слід розглядати як форму розвивального дозвілля, що співвідноситься з іншими культурними практиками, такими як відвідування музеїв, бібліотек та локальних архітектурних пам'яток.

Сучасні принципи формування туристичної політики в європейських країнах ґрунтуються на децентралізації управлінських функцій та делегуванні повноважень на рівень органів місцевого самоврядування. Ця парадигма передбачає системну підтримку локальних ініціатив, стимулювання розвитку всіх сегментів культурного туризму та всебічну інституційну співпрацю між державним і приватним секторами економіки. Отже, культурні пам'ятки та події заходи трансформуються у цілісний туристичний продукт завдяки конвергенції зусиль діячів культури, академічної спільноти, туристичних операторів, власників готельної інфраструктури та бізнес-структур. Цей інтегрований продукт виконує подвійну функцію: урізноманітнення дозвілєвої пропозиції для туристів, стимулювання продовження терміну їхнього перебування в туристичній дестинації та ефективно реалізується у програмних ініціативах та стратегіях розвитку мережі культурних маршрутів, ініційованих Радою Європи.

В Україні існують прецеденти реалізації масштабних проєктів розбудови маршрутів культурного туризму та створення нових об'єктів історичної і культурної пам'яті. До числа таких інституцій та програм можна віднести Національний історико-культурний заповідник «Гетьманська столиця», Культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький Арсенал», Національний заповідник «Хортиця» та Державну національно-культурну програму «Золота підкова Черкащини».

Втім, незважаючи на наявність потужної історико-культурної спадщини та значущих проєктів в Україні, бракує інструментів досягнення повної міри ефективності у вирішенні стратегічних національних завдань популяризації культурної спадщини. Наявний аналіз свідчить, що у довгострокових програмних документах та стратегіях не приділяється належної уваги розвитку культурного туризму як чинника сталого регіонального розвитку. Це виражається у недостатньому акцентуванні на відродженні пам'яток історії та культури, традиційної народної культури, а також народних промислів та ремесел як основних елементів туристичної пропозиції.

Розвиток культурного туризму в Україні слід розглядати як невід'ємний компонент стратегії регіональної культурної розбудови, як пріоритетний напрямок імплементацію сучасних управлінських технологій та забезпечення їх конкурентоспроможності з метою формування новітньої парадигми культурного менеджменту в українському культурному просторі. Рівень залученості місцевого населення у споживання культурних благ, що корелює з туристичною активністю на культурних маршрутах, є визначальним фактором туристичної привабливості певних територій. Культурний туризм в українському контексті має бути інтегрований як фундаментальна складова процесу ефективного відродження та популяризації національної культурної спадщини у повоєнний час.

Література

1. Барна М. Ю. Концептуальні підходи до розвитку культурного туризму. *Актуальні проблеми економіки і торгівлі в сучасних умовах євроінтеграції* : матеріали наукової конференції (Львів, 11–12 травня 2017 р.). Львів : ЛТЕУ, 2017. 440 с. С. 62–64.
2. Боняр С. М., Тарновська І. В., Власова В. П. Пріоритети розвитку культурного туризму в Україні. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 17–22.

3. Дичковський С. І. Глобальні трансформації туристичних практик і технологій в контексті становлення цифрового суспільства (digital society) : дис. ... д-ра культурол.: 26.00.01. Київ, 2021. 575 с.

4. Томенко Микола Історико-культурний туризм як складова державної гуманітарної політики та формування іміджу України у світі. *Історико-культурний туризм: український та зарубіжний досвід* : матеріали Другої міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 11 лютого 2022 р.). / редкол.: І. Патриляк та ін. Київ : Видавництво Ліра-К, 2022. 462 с. С. 10–16.

Бойчук Ольга Миколаївна,

*здобувачка кафедри артменеджменту та інформаційних технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ФЕСТИВАЛІ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА ЯК ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ ТА МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

Глобальні процеси культурної інтеграції ХХІ століття зумовили трансформацію фестивального руху в один із найефективніших інструментів міжкультурного діалогу. Фестивалі – не лише форма масової культурної комунікації, а й простір консолідації спільнот, обміну культурним досвідом та просування культурних цінностей на міжнародному рівні [1, 2]. Зростання ролі подієвої культури, розширення цифрових можливостей та поява гібридних форматів створюють нові умови для культурної дипломатії, де мистецькі заходи стають засобом формування позитивного іміджу держави.

У сучасному соціокультурному середовищі фестивалі циркового мистецтва посідають особливе місце. Вони є синтетичним видом події, що поєднує візуальність, драматургію, музику, рух і перформативність – універсальні мови, які долають мовні та політичні бар'єри. Циркові фестивалі стають ефективними «платформами м'якої сили» (soft power), сприяючи міждержавній співпраці та культурному обміну. Прикладом є Міжнародний цирковий фестиваль у Монте-Карло (Монако), Festival Mondial du Cirque de Demain (Франція), Budapest International Circus Festival (Угорщина) – простори, де цирк набуває ролі міжнародного культурного діалогу [4, 5, 6].

Для України участь у таких подіях має стратегічне значення. Українські артисти неодноразово отримували міжнародні нагороди [3], демонструючи стійкість та креативність нації навіть під час війни. Фестивалі на кшталт «Золотий трюк Кобзова» (Кам'янець-Подільський) та Swan Circus Festival (Київ) не лише розвивають професійне середовище, але й стають елементами культурної дипломатії – інструментами комунікації між Україною та світом через мистецтво, що говорить мовою емоцій, руху та образу.

Фестивалі циркового мистецтва виконують низку соціокультурних функцій: комунікативну (налагодження культурного діалогу), освітню (розвиток професійних навичок молодих артистів), економічну (підтримка креативних індустрій і туризму) та дипломатичну (створення позитивного іміджу держави). У період війни вони також набувають терапевтичного змісту – відновлюють довіру, консолідують суспільство та формують культурну стійкість [4].

Отже, фестивальний рух у царині циркового мистецтва – це не лише мистецький феномен, а складна культурна екосистема, у якій поєднуються інструменти культурної дипломатії, культурної комунікації та креативної економіки. Участь України в міжнародних циркових фестивалях зміцнює її культурний бренд, сприяє міжкультурному діалогу та утверджує гуманістичні цінності в глобальному контексті.

Література

1. Копієвська О. Р. Культурні практики та нематеріальна спадщина у сучасному соціокультурному просторі. Київ : Ін-т культурології НАМ України. 2018. С. 55–60.
2. Ясюк Т. Фестивальний рух в Україні: генеза та сучасність. *Вісник НПУ ім. М. Драгоманова*. 2023. С. 94–102.

3. Міністерство культури та інформаційної політики України. Культурна дипломатія під час війни. *Mculture*. URL: <https://mculture.gov.ua> (дата звернення: 15.10.2025).
4. Culture Strategy Ukraine. Аналітика культурної стійкості та міжнародної співпраці. *Міністерство культури та стратегічних комунікацій*. URL: <https://culturestrategyukraine.org> (дата звернення: 18.10.2025).
5. Budapest International Circus Festival. URL: <https://maciva.hu> (дата звернення: 24.10.2025).
6. Festival Mondial du Cirque de Demain. URL: <https://cirquededemain.paris> (дата звернення: 25.10.2025).
7. Swan Circus Festival. URL: <https://fest.swancircus.com> (дата звернення: 25.10.2025).

Бондар Марія Олександрівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КЛЮЧОВІ АСПЕКТИ КРОСКУЛЬТУРНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ В ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ БІЗНЕС-СЕРЕДОВИЩІ

Сучасне суспільство перебуває в активному процесі глобалізації, цьому сприяють розвиток мережі Інтернет, порівняна відкритість кордонів між країнами та поступова цифровізація даних. Завдяки глобалізації змінилися багато аспектів нашого життя, у тому числі виникли зміни у процесах управління компаніями. Більшість організацій почали використовувати принцип кроскультурного менеджменту з метою підвищення ефективності.

Особливості кроскультурного менеджменту в глобальному бізнес-середовищі включають необхідність враховувати культурні відмінності в нормах, цінностях, стилях спілкування та поведінки співробітників, а також адаптувати управлінські стратегії до цих особливостей [1]. Серед основних складнощів – комунікаційні бар'єри, які можуть виникати через мовленнєві відмінності та різні стилі спілкування. Головна мета такого менеджменту – створити інклюзивне середовище, де культурні відмінності не заважають, а їх поважають і використовують як перевагу.

Основне завдання кроскультурного менеджменту – створення середовища, де враховуються відмінності в мисленні, традиціях, нормах поведінки та стилях спілкування. Багатонаціональні компанії, які працюють на глобальному ринку, стикаються з необхідністю об'єднання співробітників із різних країн, що вимагає від керівників глибокого розуміння культурних особливостей членів команди [3].

Серед основних викликів при управлінні міжнародними командами можна виділити мовленнєві бар'єри, різницю у підходах до виконання завдань та різні очікування щодо комунікації та прийняття рішень. Ігнорування цих аспектів може призвести до зниження продуктивності та погіршення робочої атмосфери.

Враховувати культурні відмінності важливо для запобігання конфліктам та непорозуміння у міжнародних командах. Недооцінка цих відмінностей може призводити до помилок у комунікації, неправильного тлумачення намірів та виникнення міжособистісних конфліктів, що суттєво знижує ефективність командної роботи.

Культура впливає на стиль лідерства, способи прийняття рішень, поведінку в стресових ситуаціях і взаємодію всередині команди. Наприклад, в одних культурах вітається прямота та відкритість, в інших – дипломатичність та стриманість. Невідповідність очікуванням співробітників може негативно позначитися на загальному рівні довіри та співпраці.

Повага до культурних відмінностей та створення інклюзивного середовища формує атмосферу довіри та емпатії, стимулюючи відкритий обмін ідеями. В результаті міжнародне співробітництво стає більш ефективним, підвищується залученість та мотивація співробітників [2].

У глобальному бізнес-середовищі кроскультурний менеджмент надає компаніям широкі можливості для зростання, інновацій та підвищення конкурентоспроможності, дозволяє

ефективно управляти багатонаціональними командами, виходити на нові ринки та будувати міцні відносини з міжнародними партнерами.

Ключові можливості кроскультурного менеджменту наведемо на рис. 1.

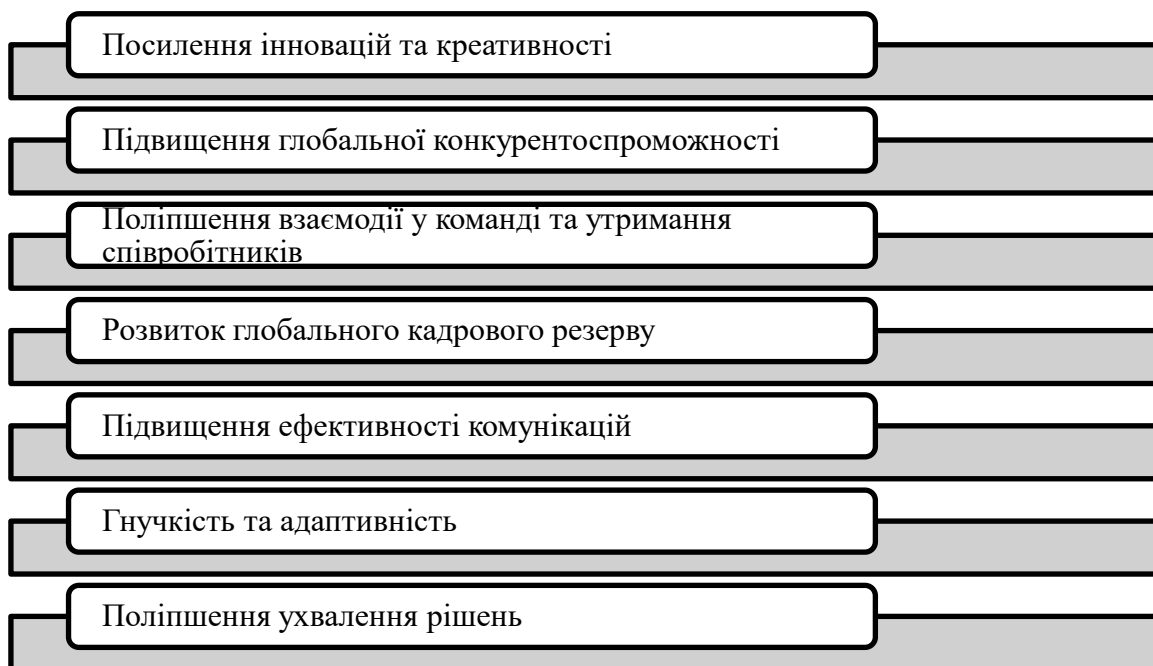


Рис.1. Ключові можливості кроскультурного менеджменту

Отже, до ключових можливостей кроскультурного менеджменту слід віднести:

1. Посилення інновацій та креативності. Багатонаціональні команди, що включають людей з різним досвідом та світоглядом, можуть генерувати різноманітніші та креативніші ідеї. Кроскультурний менеджмент створює інклюзивне середовище, де цінуються та заохочуються різні точки зору, що веде до інноваційних рішень.

2. Підвищення глобальної конкурентоспроможності. Компанії, які мають навички кроскультурного менеджменту, краще пристосовані для роботи на міжнародному ринку. Розуміння культурних особливостей дозволяє адаптувати продукти, послуги та маркетингові стратегії до потреб різних споживачів, що підвищує їхню лояльність та задоволеність.

3. Поліпшення взаємодії у команді та утримання співробітників. Співробітники, які відчувають, що їх цінують та поважають незалежно від їхнього культурного походження, більш залучені та продуктивні. Ефективний крос-культурний менеджмент сприяє створенню згуртованої команди, знижує плинність кадрів та покращує робочі відносини.

4. Розвиток глобального кадрового резерву. Компанії, здатні ефективно керувати культурною різноманітністю, залучають та утримують висококваліфікованих фахівців з усього світу. Співробітники, які мають кроскультурну компетенцію, отримують доступ до міжнародних призначень і просування по службі.

5. Підвищення ефективності комунікацій. Незважаючи на потенційні мовні бар'єри та відмінності у стилях спілкування, кроскультурний менеджмент допомагає налагодити ефективну взаємодію. Тренінги та інструменти для розвитку міжкультурної комунікації дозволяють уникнути непорозуміння, вирішувати конфлікти та оптимізувати робочі процеси.

6. Гнучкість та адаптивність. У глобальному середовищі, що швидко змінюється, компанії повинні бути адаптивними. Кроскультурний менеджмент підвищує гнучкість керівництва, дозволяючи швидше реагувати на ринкові зміни та ефективно управляти трансформаційними процесами.

7. Поліпшення ухвалення рішень. Різноманітність культурних перспектив у команді допомагає приймати більш виважені та обґрунтовані рішення. Різні точки зору дозволяють краще оцінювати ризики та можливості, що призводить до кращих результатів.

Отже, компанії, які активно розвивають навички кроскультурного менеджменту, набувають значної переваги у глобальному бізнес-середовищі, що призводить до зростання, інновацій та сталого успіху.

Література

1. Гузенко І. Ю. Ціннісно-культурні аспекти економічної глобалізації. *Економічний вісник Національного гірничого університету*. 2019. № 1 (65). С. 25–36.
2. Капліна А. І. Крос-культурний менеджмент: цілі, завдання та перспективи дослідження. *Агросвіт*. 2024. № 5. С. 81–85.
3. Кривобок К. В., Канова О. А., Котельникова Ю. М. Проблеми розвитку крос-культурного менеджменту в міжнародному бізнесі. *Український журнал прикладної економіки та техніки*. 2023. Том 8. № 1. С. 202–207.

Бондаренко Ярослав Ігорович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СУТНІСТЬ І ЗНАЧЕННЯ ІННОВАЦІЙ У РОЗВИТКУ КОМПАНІЇ ЦИФРОВОЇ ЕКОНОМІКИ

В сучасних умовах розвитку цифрової економіки інновації є основним чинником конкурентоспроможності компанії. Поступово традиційні підходи втрачають свою ефективність, так як глобалізація ринків, технологічний процес вносять свої корективи щодо ведення бізнесу. Інноваційна діяльність дозволяє не тільки впровадити нові технологічні продукти, але й дає можливість сформувати нові моделі управління, організації виробничих процесів та взаємодії зі споживачами.

Загалом, вивчення інноваційної діяльності почалося у першій половині ХХ століття, коли вперше австрійський економіст Й. Шумпетер ввів поняття «інновація» у праці «Теорія економічного розвитку». З часом дослідники почали активніше вивчати інноваційну діяльність, опираючись на роботу Р. Соллоу, який показав, що інновація – це основний фактор економічного розвитку.

У сучасних наукових дослідженнях питання інноваційного розвитку залишається основним напрямом економічної думки. У 2025 році Нобелівську премію з економіки було присуджено трьом ученим: Джоель Мокіру, Філіпу Агіону та Пітеру Говітту за теорію сталого зростання через творче руйнування. Видання Deutsche Welle зазначає, що нагороджені вчені дослідили механізми, що пояснюють, яким чином інвестиції в технології, науку та освіту стають рушійною силою економічного розвитку. Даний факт підтверджує, що інновації залишаються визначальним аспектом сучасної економічної діяльності.

Інновації забезпечують підвищення ефективності діяльності компанії. Впровадження штучного інтелекту, автоматизованих систем, технологій аналітики даних дає можливість оптимізувати використання ресурсів та покращити якість управлінських рішень. Також вони відкривають для взаємодії із споживачами нові можливості завдяки використанню соціальних мереж, цифрових платформ, онлайн-сервісів тощо. Тому можна сказати, що інновації зміцнюють на ринку позиції компанії та створюють нові джерела прибутку. Для розвитку компанії значення інновацій не обмежується тільки економічною вигодою, оскільки вони сприяють формуванню нової корпоративної культури, яка орієнтується на розвиток та навчання персоналу, створюють сприятливе середовище для експериментів тощо [1].

У цифровій економіці суттєвою особливістю є інтеграційний характер інновацій. Компанії раніше могли розвивати технології в межах власної інфраструктури, а зараз їх успішність залежить від співпраці у цифрових екосистемах, відкритість до партнерства. Такі екосистеми об'єднують науку, бізнес, споживачів та державу у спільний простір, де відбувається обмін ідеями та інформацією. Саме цей механізм створює середовище для виникнення інновацій, які не можливо було б реалізувати в ізольованих структурах. В. Журило зазначає,

що в цифровій економіці інновації змінюють поняття ефективності, яке раніше вимірювали рівнем прибутку чи кількістю виробленої продукції, а на тепер визначальними стають гнучкість реагування на зміни, швидкість прийняття рішень, обсяг оброблених даних тощо. Він вважає, що ефективність не обмежується більше фінансовими показниками, а охоплює креативність працівників, інтелектуальний потенціал, цифрову компетентність та знатність до міждисциплінарної взаємодії [2].

Технологічна трансформація компанії є одним із головних напрямків розвитку інновацій. Вона передбачає використання аналітики даних для прогнозування поведінки споживачів, автоматизацію бізнес-процесів, впровадження робототехніки у виробництво. Підприємство завдяки цьому має можливість підвищувати точність управління та передбачуваність результатів. Однак, справжня інноваційність полягає в зміні організаційного мислення, здатності компанії використовувати стратегічно технології для створення нової цінності. Варто зазначити, що надмірна кількість даних, зростання інформаційного навантаження іноді стають перешкодою для інноваційного розвитку. Тому компанії мають створювати безпечну цифрову інфраструктуру та розвивати внутрішні системи управління знаннями. Інновація буде успішна тільки в тому випадку, коли компанія поєднає свої технічні можливості з етичними [3].

Людський капітал є важливою умовою для інноваційного розвитку, так як інновації створюють люди, які мають доступ до інструментів реалізації, знання та мотивацію. У цифровій економіці працівники є основним ресурсом, а їх навички – активом підприємства. Тому сучасні компанії роблять свій внесок у розвиток персоналу та формуванню творчих команд. Інноваційні культура вимагає середовища, де працівники зможуть обмінюватись інформацією, експериментувати та не боятись зробити помилку. Інноваційність компанії, крім внутрішнього потенціалу, залежить від зовнішнього середовища. Державна політика, національна система інновацій, венчурні фонди створюють фундамент для розвитку бізнесу.

Державні органи управління інноваційною діяльністю приймають участь в інноваційному процесі, де визначають економічно-правові та організаційні засади державного регулювання інноваційної діяльності в Україні. Також вони встановлюють форми симулювання інноваційних процесів, які спрямовані на підтримку розвитку економіки України. Фінансово-кредитні інноваційні установи підтримують та фінансують інноваційні проєкти, а також створюють сприятливе середовище для інвестицій. Інноваційні підприємства є безпосередніми розробниками та впроваджувачами нових технологій, забезпечуючи практичну реалізацію наукових ідей [2].

Як показує досвід провідних країн, процвітання інновацій відбувається там, де існує синергія між державними інституціями, науковою спільнотою та приватним сектором. В Україні також активніше почали інтегруватись інноваційні процеси, беручи участь в різних міжнародних технологічних проєктах. Також інновації відіграють особливу роль у стратегічному управлінні компанією. Інноваційною стратегією називають не лише план узгодження нових технологій, а систему цінностей, яка визначає напрям розвитку підприємства.

Отже, сутність інновацій у розвитку компанії цифрової економіки полягає в їхній здатності поєднувати людський потенціал із технологічним процесом. Інновації допомагають сформувати компанії значні конкурентні переваги на ринку, підвищують якість управління, відкривають нові можливості, цим самим роблять її стійкішою до ризиків, перетворюючи на живу систему, яка здатна еволюціонувати.

Вживання компанії у цифровій економіці залежить не від поточних ресурсів, а від її інноваційного потенціалу, оскільки саме інновації визначають, хто на ринку буде лідирувати. Тому головним завданням сучасного бізнесу, в сучасних умовах, є не тільки впровадження нових технологій, але й створення умов для постійного відновлення.

Література

1. Балабанова Л. В., Холод В. В., Балабанова І. В. Стратегічний маркетинг : підручник. Київ : Центр учбової літератури, 2021. 632 с.

2. Дячков Д. В., Плєскач О. Ю., Бурик В. В. Сутність поняття сучасного цифрового маркетингу та його етимологічних особливостей. *Інфраструктура ринку*. 2023. Вип. 70. С. 88–93. URL: http://www.market-infr.od.ua/journals/2023/70_2023/18.pdf (дата звернення: 24.10.2025).

3. Каламан О. Б., Мінеєв А. С. Сучасна парадигма формування інноваційної стратегії розвитку підприємств. *Бізнес-навігатор*. 2025. Т. 78. Вип. 1. С. 54–58. URL: http://www.business-navigator.ks.ua/journals/2025/78_2025/12.pdf (дата звернення: 24.10.2025).

*Брильов Костянтин Костянтинович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

АНІМАЦІЙНИЙ ПРОДАКШН ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СТІЙКОСТІ

У сучасних складних соціально-економічних умовах перед українським суспільством постало питання про збереження національної ідентичності шляхом формування безпекової екосистеми, де фундаментом є концепт національної стійкості в якій культура є одним з провідних форм її маніфестації. Важливість цього питання розкривається у ряді наукових досліджень, державної політики (Стратегії утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2023–2025 роках [1] та Концепція Державної цільової соціальної програми з утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2028 року [2]), мистецьких проєктах Українського культурного фонду та інших державних і недержавних грантових програм.

Одним з важливих просторів ствердження цінностей та їх трансляції у суспільстві виступають креативні індустрії, які спрямовані на продакшн та комерціалізацію культурних продуктів та наративів, які вони містять. Анімаційний продакшн займає серед них особливу роль, адже водночас охоплює різні таргет групи – дорослих та дітей. Саме завдяки цьому вони слугують інструментом пропаганди та формування аксіологічного простору соціуму. Анімаційні фільми давно використовуються як засіб соціальної комунікації та пропаганди, адже він – це зручний канал впливу на широке коло глядачів, зокрема дітей і молодь, що робить його привабливим для ідеологічних цілей. Історичні дослідження свідчать, що в роки Другої світової війни американські кінокомпанії, зокрема студії Walt Disney, Warner Bros. тощо, активно співпрацювали з урядом для створення воєнних мультфільмів (пропагандистських та навчальних). Аманда Мішель Каннінгем у дослідженні зазначає, що ці «державні мультфільми використовувалися, щоб стимулювати американців платити податки». При цьому зазначені анімаційні фільми висвітлювали Німеччину Третього Райху як загрозового ворога та заохочували підтримку зусиль США у війні проти агресора» [3]. Це вкладається у концепт «білого» пропагандистського дискурсу – відкрите заохочення національної єдності та підтримки держави. Емпіричних досліджень про реальний ефект таких мультфільмів (наприклад, опитування глядачів тих часів) мало, але вважається, що популярні герої (Дональд Дак, Супермен, Багз Банні тощо) допомагали зробити повідомлення більш доступним для широкої аудиторії.

У період Другої світової війни американські анімаційні студії фактично переорієнтувалися на випуск воєнної продукції. Наприклад, Disney і його працівники з 1942 року випустили десятки короткометражок просвітницького та пропагандистського характеру [3]. Головним їхнім завданням було підтримати бойовий дух і згуртувати населення на тлі війни (наприклад, герої мультфільмів закликали купувати облігації державної позики, донатити на фронт тощо). Зазначені стрічки, зазвичай, демонструвалися перед основними фільмами у кінотеатрах, тож теоретично могли охоплювати величезну аудиторію – сотні тисяч глядачів щоденно. Найвідомішими прикладами є *Der Fuehrer's Face* [4] (1943, Дональд Дак у нацистській Німеччині) і *Education for Death* (про виховання в нацистському режимі). Після прем'єри *Der Fuehrer's Face* він навіть отримав премію «Оскар» за найкращий анімаційний фільм. **Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)**

короткометражний фільм, що свідчить про його широку популярність [4]. Власне Уолт Дісней згадував, що цей мультфільм «був найпопулярнішим з усіх наших пропагандистських фільмів, його перекладали багатьма мовами... А у Французькому підпіллі ним веселилися під час окупації».

Приклад анімаційного продакшну США періоду Другої Світової війни є зразком комунікаційної ролі креативних індустрій, формуванні громадянської думки та створення відчуття солідарності й психологічної підтримки у суспільстві в умовах складних соціально-політичних умовах.

Література

1. Про схвалення Стратегії утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2023–2025 роках : Постанова Кабінету Міністрів України від 15.12.2023 № 1322. URL: <https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-skhhvalennia-stratehii-utverdzhennia-ukrainskoi-na-a1322> (дата звернення: 25.10.2025).
2. Про схвалення Концепції Державної цільової соціальної програми з утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2028 року : Розпорядження Кабінету Міністрів України від 16.02.2024 № 141-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/141-2024-%D1%80#Text> (дата звернення: 25.10.2025).
3. Cunningham A. M. Walt Disney and the Propaganda Complex: Government Funded Animation and Hollywood Complicity During WWII. *Master's thesis*. 2014. 98 p. URL: <https://oasis.library.unlv.edu/thesesdissertations/2072/#:~:text=The%20focus%20of%20this%20proposed,study%20will%20assess%20their%20effectiveness> (дата звернення: 23.10.2025).
4. Walt Disney. Der Fuehrer's Face. 1943. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=I7vb89c6pQY> (дата звернення: 21.10.2025).

Василишина Катерина Михайлівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО УПРАВЛІННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНИМИ ПРОЄКТАМИ У СФЕРІ ЗБЕРЕЖЕННЯ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

У добу глобалізації та всебічної цифровізації суспільство живе в умовах інформаційного перенасичення. Людина щодня взаємодіє з безліччю джерел інформації. Інтенсивний потік образів і даних формує нові моделі сприйняття реальності. Це створює ефект поверхневого знання й ускладнює осмислення глибинних культурних сенсів.

Тому традиційна культура та нематеріальна культурна спадщина, здебільшого, опиняються під загрозою маргіналізації. Їхні повільні, просякнуті ритуалами, тілесністю практики не вписуються в ритм цифрової миттєвості. Вони вимагають неквапливого споглядання, співучасті й живого контакту, що суперечить логіці споживання швидкого контенту. Як наслідок, носії традиційних знань часто опиняються поза медійним простором, а молодше покоління втрачає зв'язок із практиками пращурів, які формували культурну ідентичність спільнот протягом століть [4]. Зниження статусу цих практик у суспільній свідомості створює ризик сприйняття спадщини лише як естетичного об'єкту минулого. Жива культура перестає сприйматись як динамічна система знань та цінностей. Такий підхід перетворює культурну спадщину на відірваний від контексту повсякденного життя експонат. Втрачається її живий характер та щира передача досвіду від людини до людини.

У цьому полягає одна з головних проблем сучасного управління культурними процесами. Наразі в соціокультурному полі гостро постає задача збереження автентичності спадщини і водночас надання їй нового змісту, адаптації до сучасності [2]. Адже нематеріальна культура вимагає постійного відтворення і переосмислення, звернення до інноваційних форм репрезентації.

Традиційні форми охорони культурних практик, наприклад, музейна репрезентація,

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

стають все менш популярними серед споживачів [3] і вже не можуть забезпечити повноцінне збереження і передачу культурних сенсів. Для виводу нематеріальної спадщини з музейної тиші в живий простір сучасної культури, треба використовувати зрозумілі культурному споживачу інструменти та інноваційні підходи. Наприклад, актуалізація культурного надбання через цифрове середовище. Створюються інтерактивні архіви музейних експонатів, доступні віртуальні тури по тисячам музейних просторів по всьому світу. На мультимедійних платформах розміщені говірки, забуті пісні та інші “голоси пращурів”.

Тому управління соціокультурними проектами, спрямованими на охорону нематеріальної спадщини, потребує активної участі локальних спільнот. Так соціальні мережі стають простором для переосмислення й збереження культурної пам'яті у формах, близьких сучасній людині, дозволяють їй приймати безпосередню участь у творенні культурної тягlosti.

В такому суспільному діалозі культурний менеджер стає фасилітатором культурних взаємодій, модератором діалогу між минулим і сучасністю. У цьому контексті особливого значення набувають мережеві принципи управління та гнучкі форми організації праці. Дуже важливим аспектом успіху культурної ініціативи є відкритість до партнерств між інституціями, громадами, митцями, науковцями і бізнесом.

Вдалим прикладом сучасного інноваційного підходу можна вважати проєкт «Фабрична, 12» [1], який поєднав етнографічні дослідження з сучасним мистецтвом і цифровими комунікаціями. Даний кейс демонструє, як традиційна культура може осучаснюватися, не втрачаючи автентичності. У його основі закладена кросдисциплінарна співпраця фольклористів, урбаністів, дизайнерів, музикантів, які спільно створюють нові формати репрезентації спадщини. В етнографічному просторі проводяться інтерактивні виставки, лекції та імерсивні перформанси. Поєднання традиційних форм навчання з онлайн-курсами, подкастами, цифровими майстернями створює нову екосистему культурної освіти. Саме через освіту відбувається глибоке осмислення спадщини як динамічного ресурсу сучасності. Всі матеріали заходів архівуються і постійно доступні онлайн на платформі YouTube та в соцмережах. Управлінська модель «Фабрична, 12» базується на залученні громади до процесу співтворення культурного продукту. Локальні носії традицій стають активними агентами збереження та інтерпретації спадщини.

Отже, інноваційні підходи до управління соціокультурними проектами у сфері нематеріальної спадщини передбачають синтез технологій, творчості та співучасті. Вони орієнтовані на переосмислення традицій в сучасному контексті. Проєкти на кшталт «Фабрична, 12» доводять, що культурна спадщина може бути не лише предметом збереження, а й джерелом натхнення, соціального розвитку та діалогу між минулим і майбутнім. Інноваційний менеджмент у цій сфері являє собою мистецтво створювати умови, за яких спадщина продовжує жити, змінюючись разом із суспільством.

Література

1. Головна сторінка. Фабрична 12. URL: <https://fabrychna12.com> (дата звернення: 12.10.2025).
2. Купрійчук В. М., Трощинський В. П., Скуратівський В. А., Ярош Н. П. Роль національної культурної спадщини у формуванні української ідентичності : монографія. Київ : НАДУ, 2018. 256 с.
3. Матлай Л. С. Історико-культурна спадщина України у цивілізаційному діалозі : історико-культурні студії. 2014. Вип. 1, №. 1. С. 45–48.
4. Млодінов Л. Гнучкість: пластичне мислення в епоху змін. Київ : КМ-БУКС, 2019, 272 с.

ОРГАНІЗАЦІЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ І ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ГАСТРОНОМІЧНОЇ СПАДЩИНИ ЯК КУЛЬТУРИ НАЦІОНАЛЬНИХ МЕНШИН ТА КОРІННИХ НАРОДІВ

Гастрономічна спадщина – це не просто сукупність страв, це частина історії, пам'яті та ідентичності народу. Вона розповідає про минуле, відображає сьогодення і впливає на майбутнє. Україна – багатонаціональна держава, у якій проживають десятки етнічних спільнот: кримські татари, караїми, болгари, гагаузи, угорці, поляки, румуни, євреї, греки та багато інших. Кожна з цих громад має власні кулінарні традиції, які формувалися століттями, передавалися від покоління до покоління та стали частиною культурного ландшафту нашої країни.

Кухня – це завжди більше, ніж просто приготування їжі. Це відображення способу життя, природного середовища, релігійних обрядів і навіть історичних подій. Наприклад, кримськотатарська кухня – це не лише чебуреки чи янтики, а цілий пласт історії народу, який пережив депортацію, втрату батьківщини й поступове відродження власної культури [4]. Гагаузькі страви – кавурма, баніца, долма – поєднують у собі тюркські та балканські елементи, і саме через ці страви можна відчути душу Півдня України. Угорська громада на Закарпатті славиться бограчем – стравою, яка вже стала візитною карткою місцевих фестивалів, а болгари в Одеській області зберігають традиції приготування овочевих страв, які передаються від матерів до доньок [3; 4].

Проте сьогодні ми стикаємося з реальною загрозою втрати цих культурних надбань. Багато рецептів не записані, не задокументовані й існують лише у пам'яті старших поколінь. Часто молодь не знає навіть про походження страв, які готує їхня родина. Міграційні процеси, урбанізація, війна та глобалізація призводять до того, що національні кухні поступово зникають або підмінюються сучасними трендами швидкого харчування. Усе це загрожує втратою унікального гастрономічного коду країни.

Ще одна важлива проблема – відсутність сучасних платформ і якісного візуального контенту, який би популяризував традиційні кухні національних меншин. В Україні практично немає YouTube-каналів або професійних сторінок, які б розповідали про ці кулінарні традиції у цікавому та інформативному форматі. Не існує якісно знятих відео, де показано весь процес приготування страви – від вибору продуктів до всіх процесів приготування, секретів гарно приготованої страви та подачі на стіл, у контексті культури, побуту та мови конкретного народу. Саме через такі відео можна передати емоцію, колорит і глибину кожного рецепту.

Сьогодні, коли більшість людей сприймає інформацію візуально, ми просто зобов'язані використовувати сучасні медіа для збереження культурної спадщини. Адже гастрономія – це те, що можна «показати» світу: красиве, автентичне, емоційне. Платформи на кшталт YouTube, TikTok чи Instagram могли б стати чудовим інструментом для популяризації кухонь кримських татар, гагаузів, угорців, болгар чи євреїв. Але поки що таких проєктів у нас практично немає. Це серйозний виклик, але водночас і можливість для розвитку нових культурних ініціатив, гастрономічного туризму та міжкультурного діалогу [5].

Організація збереження гастрономічної спадщини – це процес, який має поєднувати державні, наукові та громадські зусилля. Необхідно створювати цифрові архіви рецептів, відеодокументації, подкасти, а також проводити етнографічні експедиції з відео та аудіо фіксацією кулінарних традицій національних спільнот. Це допоможе не лише зберегти, а й відродити ті елементи культури, які поступово зникають.

Дуже важливо залучати самих носіїв традицій – людей, які знають справжні рецепти, уміють відтворювати автентичні технології приготування, знають, як подавати страву, коли і з якої нагоди її готували. Саме ці люди є головними хранителями культурного коду. Їх участь у зйомках кулінарних програм, у фестивалях, лекціях і гастрономічних майстер-класах робить процес збереження живим, справжнім і дієвим [6].

Варто зазначити, що гастрономічна спадщина – це не лише кулінарна, а й туристична цінність. Сучасний гастротуризм – один із найбільш перспективних напрямів розвитку місцевих громад. За результатами аналітичних досліджень Українського центру культурних досліджень, близько 15 % внутрішніх туристів в Україні обирають подорожі, пов'язані саме з дегустацією національних страв та відвідуванням гастрономічних фестивалів [1]. Це говорить про високий потенціал гастрономічної культури як чинника економічного зростання та розвитку місцевого бізнесу.

Але без якісної популяризації – без відео, без соцмереж, без історій від самих людей – ці традиції так і залишатимуться «прихованими». Ми маємо створювати культурні проекти, які об'єднують старі традиції і нові технології. Наприклад, створити платформу, де кожен народ може розповісти про свої рецепти у власному форматі. Це може бути інтерактивний сайт, відеоканал чи мобільний додаток з короткими історіями, фотографіями і відео приготування страв.

Окрім того, варто розвивати кулінарну дипломатію – коли через національні кухні ми представляємо світові багатство нашої країни. Як показує досвід європейських країн, гастрономічна культура може стати ефективним інструментом міжкультурного діалогу, взаєморозуміння та навіть іміджевої політики держави [5]. Україна має всі передумови, щоб представити світові не лише борщ, а й десятки унікальних регіональних страв – кримськотатарський янтик, закарпатський бограч, болгарську мусаку, гагаузьку кавурму, караїмські пиріжки тощо.

У підсумку можна сказати, що збереження та популяризація гастрономічної спадщини національних меншин і корінних народів України – це не лише культурна, а й соціальна, економічна та освітня місія. Потрібно не просто зберегти рецепти, а навчитися їх правильно показувати. Через відео, через історії людей, через емоції. Бо саме у таких дрібницях – у способі замісити тісто, у подачі страви, у словах бабусі, яка розповідає про традиції свого народу – і є справжня культура.

Ми маємо показати, що Україна – це країна з тисячами смаків, і кожен із них вартий уваги. І якщо ми навчимося зберігати та ділитися цими смаками, то зможемо не лише об'єднати нашу країну всередині, а й представити її світові як потужну гастрономічну державу.

Література

1. Аналітичний звіт «Українська гастроспадщина: традиції гостинності та культура приготування страв». *Український центр культурних досліджень*. 2021. 50 с.
2. Гаврилюк І. Кулінарна культура етнічних меншин Півдня України: історико-культурний аспект. *Етнічна історія народів Європи*. 2020. № 62. С. 45–53.
3. Державний реєстр елементів нематеріальної культурної спадщини України. *Міністерство культури та інформаційної політики України*. URL: <https://mcsc.gov.ua/wp-content/uploads/2024/02/paczionalnyj-perelik-elementiv-nks-1.pdf> (дата звернення: 28.10.2025).
4. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини. 2003. *Unesco*. URL: <https://ich.unesco.org/en/convention> (дата звернення: 28.10.2025).
5. Маркович О. Гастрономічна спадщина як чинник розвитку культурного туризму в Україні. *Культура і сучасність*. 2021. № 2. С. 118–125.
6. Bessière J. Local Development and Heritage: Traditional Food and Cuisine as Tourist Attractions in Rural Areas. *Sociologia Ruralis*. 2013. Vol. 53(3). P. 295–310.
7. Henderson J. C. Food Tourism and Regional Development: Networks, Products and Trajectories. *Tourism Geographies*. 2019. Vol. 21, No. 2. P. 271–288.

**НАПРЯМИ УКРАЇНО-ШВЕЙЦАРСЬКОГО
МІЖКУЛЬТУРНОГО СПІВРОБІТНИЦТВА**

Україно-швейцарське міжкультурне співробітництво є динамічним і багатовекторним. Воно спрямоване на обмін досвідом, просування української культури у Швейцарії, надання гуманітарної підтримки через культуру і мистецтво. Особливого значення міжкультурний діалог набув з початком повномасштабного вторгнення Росії в Україну. Як зазначається на сайті посольства України в Швейцарській конфедерації, «у Швейцарії регулярно проводяться культурно-мистецькі акції за участю українських діячів культури, зокрема, концертні турне відомих мистецьких колективів, художні та фотовиставки українських митців, виступи українських музикантів на престижних міжнародних конкурсах. Представники українського кінематографу беруть участь у різноманітних швейцарських кінофестивалях. Українські літератори проводять творчі вечори для місцевої публіки, а діячі образотворчого мистецтва – виставки своїх творів. Українська тема все частіше звучить в культурному середовищі Швейцарії» [4].

Основними напрямками україно-швейцарського міжкультурного співробітництва в межах Швейцарської Конфедерації є співпраця у сфері:

- музики та сценічного мистецтва – організація благодійних концертів за участі відомих українських колективів і виконавців з метою збору коштів на підтримку України (виступи Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, піаніста Олексія Ботвінова, гуртів «Друга Ріка» та «ДахаБраха», виконавця Святослава Вакарчука);

- образотворчого мистецтва – проведення виставок українських митців та художників (Виставка українського сучасного мистецтва в галереї *Art Space* в Лозані (2023), Міжкультурна виставка українських митців «Мистецтво як голос свободи» в Цюриху (2025), Художня виставка наїву «Мир» в Саксельні, кантон Обвальден (2025));

- літератури – проведення творчих вечорів українських письменників на швейцарських майданчиках, поповнення бібліотек україномовною літературою (заходи Українського інституту книги, проєкт Олени Зеленської «Українська книжкова полицка»,

- кіно – представлення українських фільмів на фестивалях та кінозаходах (участь стрічки Крістіни Тинькевич «Як там Катя?» (2022) перемога фільму Марини Вроди «Степове» (2023) на Міжнародному кінофестивалі у Локарно (2022), показ фільму Аліси Коваленко «Ми не згаснемо» та стрічки Івана Остроховського та Павола Пекарчика «Фотофобія» на Міжнародному фестивалі документального кіно у Женеві (2024)).

Важливий внесок у міжкультурне співробітництво України і Швейцарії здійснюють неурядові організації. Численні заходи, організовані представниками української діаспори та місцевими волонтерами відбуваються в багатьох кантонах Швейцарії. Найпопулярнішими серед них є майстеркласи з українського народного мистецтва та кулінарні вечори, які проводяться з метою популяризації українських традицій, об'єднання громади та збору допомоги.

Прикладом може бути діяльність організації *Verein zur Förderung der ukrainischen Kultur in der Schweiz* та Швейцарсько-української асоціації *VIDNOVA*.

Метою неприбуткової організації, яка фінансується за рахунок благодійних внесків *Verein zur Förderung der ukrainischen Kultur in der Schweiz* є ознайомлення швейцарців з сучасними українськими митцями та культурним надбанням; забезпечення реалізації культурних потреб в національному продукті українців у Швейцарії; розвиток міждержавних культурних зв'язків. Напрями діяльності: демонстрація української кінопродукції в Швейцарії, з обговоренням культурних цінностей та ментальності українців з творцями фільмів; організація концертів українських естрадних виконавців; створення платформи для обміну інформацією.

ції у галузі культури та розвитку; влаштування виставок творів українських митців; організація зустрічей з видатними письменниками та проведення літературних вечорів [2].

Швейцарсько-українська асоціація *VIDNOVA* – неприбуткова та незалежна громадська організація, зареєстрована у Швейцарії червня 2022 року. Місія організації – сприяння інтеграції, адаптації та працевлаштуванню українців у Швейцарії, розвиток міжкультурного діалогу та взаєморозуміння. Асоціація працює відповідно до швейцарських принципів прозорості, підзвітності та інклюзивності. *VIDNOVA* реалізує соціальні, освітні та культурні проекти, які зміцнюють громаду та підтримують вразливі групи – дітей, родини та людей, постраждалих від війни. У співпраці з швейцарськими інституціями, міжнародними організаціями та громадянським суспільством організація долучається до пошуку сталих рішень у сферах соціальної інтеграції, гуманітарної допомоги та відбудови України. Основні напрями діяльності: інтеграція та підтримка працевлаштування українців у Швейцарії; освітні та культурні програми; гуманітарні та соціальні ініціативи для України; форуми, конференції та мережеві платформи; інформаційні ресурси та медіа [5].

Важливим напрямом двосторонніх відносин є програми та проекти Федеральної ради Швейцарії, спрямовані на підтримку сфери культури в Україні.

Swiss Agency for Development and Cooperation (SDC) – Швейцарське агентство з розвитку та співробітництва відповідає за загальну координацію з іншими федеральними органами влади щодо розвитку і співпраці зі Східною Європою, а також за гуманітарну допомогу, надану Швейцарською Конфедерацією. Швейцарське міжнародне співробітництво, яке є невід’ємною частиною зовнішньої політики Федеральної ради, має на меті сприяти створенню світу без бідності та миру для сталого розвитку. Проекти агентства спрямовані на сприяння економічній самостійності та державній автономії, поліпшення умов виробництва, вирішення екологічних проблем і забезпечення доступу до освіти та основних медичних послуг [5]. Діяльність агентства орієнтована на широку співпрацю між країнами в багатьох галузях, а міжкультурне співробітництво та підтримка культури інтегровані в проекти з метою досягнення ширших цілей. Мистецтво та креативні індустрії застосовуються як інструмент для соціальної згуртованості, діалогу та взаєморозуміння.

Швейцарсько-український проект *Ukraine's Cohesion & Regional Development Project (UCORD)* – Згуртованість та регіональний розвиток України надає комплексну підтримку агенціям регіонального розвитку (АРР) та реформі регіонального розвитку. Проект покликаний зміцнити спроможність АРР у координуванні відновлення та розвитку регіонів, визначенні пріоритетів і створенні партнерств для реалізації проектів у сферах підтримки малого й середнього бізнесу, кластеризації, водопостачання, водовідведення, управління відходами, культури та креативних індустрій [3]. Напрями діяльності проекту *UCORD*:

- *Кластери Відродження* – грантова програма, спрямована на підтримку культурних ініціатив для стимулювання регіонального розвитку, спрямована на підтримку проектних партнерств у шести пілотних областях проекту; мета – створення культурних та культурно-туристичних кластерів, що демонструватимуть внесок культури у регіональний розвиток;

- *Теплиця ідей* – програма спрямована на розвиток та підтримку екосистеми культурної та креативної економіки у шести пілотних областях України: Вінницькій, Волинській, Одеській, Сумській, Тернопільській та Хмельницькій; програма прагне підсилити головних гравців креативної економіки на регіональному рівні: креативні хаби як центри розвитку креативної економіки, локальної співпраці, підтримки та інновацій; креативних підприємців із всіх секторів культурних та креативних індустрій, які створюють та прагнуть монетизувати продукти та послуги, в основі яких закладена творчість; агенції регіонального розвитку, як ключових гравців у взаємодії з владою та формуванні стратегічних підходів щодо розвитку креативної економіки на рівні області.

- *Культурні форуми* – платформи для діалогу та мережування учасників сфери культури і креативних індустрій; метою форумів є створення платформи для діалогу щодо викликів, можливостей та інструментів збільшення внеску культури і креативних індустрій у регіональний розвиток і соціальну згуртованість [3].

Отже, україно-швейцарське міжкультурне співробітництво має традиції та розвивається відповідно до запитів та потреб обох сторін. Українська складова співробітництва орієнтована переважно на промоцію національної культури в умовах російсько-української війни, залучення культури як інструменту соціальної згуртованості та діалогу, що включає проведення в Швейцарії численних культурних заходів (виставки, концерти, літературні вечори, поповнення бібліотек літературою), спрямованих на інформування швейцарського суспільства про Україну, збір коштів та надання психологічної підтримки українцям в Швейцарії. Важливим напрямом міжкультурного співробітництва є участь українських культурних інституцій та креативних індустрій у міжнародних проєктах, які спрямовані на відбудову українського культурного сектору.

Швейцарська складова міжкультурного співробітництва з Україною здійснюється переважним чином через діяльність державних організацій, які здійснюють фінансову та менторську підтримку українського культурного сектору. Головними напрямками є сприяння розвитку креативної економіки, організація культурних кластерів, мережування дієвців культури та креативних індустрій, захист культурної спадщини, допомога українським митцям. Окрім цього, швейцарські інституції та громади, виступаючи як приймаюча сторона, сприяють інтеграції українців, що шукають прихистку, через мистецькі та освітні проєкти, створюють умови для розвитку української культури.

Література

1. Swiss-Ukrainian Association VIDNOVA. URL: <https://vidnova.ch/> (дата звернення: 16.10.2025).
2. Асоціація розвитку української культури у Швейцарії. URL: <https://www.kulturverein-schweiz.com/> (дата звернення: 16.10.2025).
3. Згуртованість та регіональний розвиток України. URL : <https://ucord.in.ua/> (дата звернення: 16.10.2025).
4. Культурно-гуманітарне співробітництво між Україною та Швейцарією. *Посольство України в Швейцарській конфедерації*. 13.08.2023. URL: <https://switzerland.mfa.gov.ua/spivrobitnictvo/369-kulturno-gumanitarne-spivrobitnictvo-mizh-ukrajinoju-ta-shvejcarijeju> (дата звернення: 15.10.2025).
5. Swiss Agency for Development and Cooperation. URL: https://i-lug.gov.ua/international_technical_assistance/international-organization/shvejcarske-agentstvo-z-rozvitku-ta-spivrobitnictva-sdc-%E2%80%93-swiss-agency-for-development-and-cooperation (дата звернення: 16.10.2025).

Єфименко Ілона Геннадіївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ТА ОНЛАЙН-ПЛАТФОРМИ В ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

В сучасному глобалізованому світі, коли інформаційні потоки набувають безпрецедентних масштабів, соціальні мережі та онлайн-платформи стають важливим інструментом культурної комунікації. Вони відіграють значну роль у процесі популяризації національної культури, забезпечуючи її видимість, доступність та адаптивність до потреб різної аудиторії. В контексті цифровізації культурного простору соціальні медіа перетворюються на своєрідний майданчик для взаємодії традицій з сучасністю, локального з глобальним, що є особливо актуальним для країн з потужною культурною спадщиною, зокрема України.

Новітні цифрові технології сприяють трансформації форм і способів культурної репрезентації. Якщо раніше ключову роль в популяризації національної культури відігравали традиційні медіа – преса, радіо, телебачення, то нині першість належить інтерактивним платформам, серед яких Instagram, Facebook, TikTok, YouTube, тощо. Соціальні мережі дають користувачам можливість не лише споживати контент, але й активно його створювати, що формує нову комунікативну динаміку та демократизує процес популяризації культури [1, 58].

В контексті цього соцмережі пропонують широкий спектр інструментів для генерації та поширення відповідного контенту, серед яких: візуалізація та сторителінг (подача інформації через фото, відео, анімацію, інфографіку); віртуальні тури та панорами 360°, що дозволяють «відвідати», архітектурні пам'ятки, музеї чи фестивалі у цифровому форматі; прямі трансляції концертів, вистав, лекцій і майстер-класів; хештеги та флешмоби, що сприяють залученню широкої аудиторії та створенню тематичних трендів; гейміфікація – інтеграція ігрових елементів у культурний контент. Використання таких інструментів не лише розширює можливості творчої комунікації, а й стимулює формування середовища для діяльності блогерів – користувачів, які активно ведуть власні сторінки, канали або медіапроекти [2, 140]. Саме вони формують інформаційні тренди, впливають на суспільну думку та сприяють просуванню національної культури як на території країни, так і за її межами. Провідна роль у цьому процесі належить Instagram, який завдяки візуальному формату та широкому охопленню аудиторії став одним з найефективніших майданчиків для розвитку інфлюенсерів та культурних проєктів [3, 132].

Сучасні українські блогери активно інтегрують у свій контент національну символіку, традиційні мотиви та автентичні елементи культури. Це дозволяє підкреслити культурну ідентичність, створити емоційний зв'язок з аудиторією, зокрема з молоддю та діаспорою, а також, за умови відповідального використання цих елементів, забезпечує збереження та відтворення культурної спадщини. Показовим прикладом є блогерка Софія Безверха («@krapka.krapka.», 231 тис. підписників), яка через Instagram та TikTok популяризує українські традиції, обрядовість, ремесла та автентичний одяг. На її сторінках публікуються матеріали на такі теми, як «Про вишивання», «Як написати писанку?», «Українське Різдво», «Календар зимових свят», які знайомлять аудиторію з культурними практиками та стимулюють інтерес до національної культурної ідентичності [5]. Слід зазначити, що до початку повномасштабного вторгнення росії на територію України на її сторінку було підписано лише дев'ять тисяч користувачів, тоді як зараз ця цифра зросла в десятки разів і продовжує збільшуватися, що є свідченням високого рівня зацікавленості в подібному контенті.

Важливу роль у цифровій популяризації культури відіграють і офіційні культурні інституції. Наприклад, Миколаївський академічний художній драматичний театр активно використовує соціальні мережі та власний вебсайт для висвітлення інформації про театральні постановки, проводить онлайн-трансляції вистав і майстер-класів, а також презентує культурні події регіону [4]. Ця діяльність доводить, що цифрові платформи ефективно виконують не лише розважальну, а й освітньо-просвітницьку функцію та формують нові канали комунікації між культурними організаціями і громадськістю.

Проте попри значний потенціал соціальних мереж у популяризації культури, існують і певні виклики. По-перше, відбувається фрагментація аудиторії – різні платформи орієнтовані на різні покоління та соціальні групи, що ускладнює створення універсальних культурних повідомлень. По-друге, контент не рідко спрощується задля «віральності», що може призводити до втрати глибинних сенсів та автентичності. По-третє, творці культурного контенту не завжди мають достатні знання з цифрового маркетингу, стратегічної комунікації чи аналітики, що обмежує ефективність їхньої діяльності [3, 136].

У зв'язку з цим для підвищення ефективності культурної присутності у соціальних мережах та на онлайн-платформах доцільно розробляти комплексні комунікаційні стратегії. Вони повинні враховувати специфіку кожної платформи, особливості різних цільових груп та сучасні тренди у візуальному контенті. Важливо також поєднувати традиційні мотиви з інноваційними формами подачі – наприклад, адаптувати народні пісні у сучасних музичних формах та запускати під них «вірусні» ролики, показувати автентичні ремесла через короткі відео чи інтерактивні формати. Доволі ефективним напрямом є співпраця культурних інституцій з інфлюенсерами, що дозволяє масштабувати охоплення та підвищити зацікавленість молоді у вітчизняній культурі.

Отже, соціальні мережі та онлайн-платформи виступають не лише засобом комунікації, а й потужним чинником культурного розвитку. Вони формують нові форми взаємодії між

державними інституціями, творчими спільнотами та громадськістю, забезпечуючи нові канали передачі культурного досвіду. Цифрова популяризація національної культури сприяє збереженню автентичних традицій, водночас відкриваючи можливості для їхньої модернізації та інтерпретації у глобальному контексті. Як показує український досвід, саме поєднання креативності, технологічної грамотності та глибокого розуміння культурного змісту дозволяє створювати ефективні практики культурної комунікації у цифрову еру.

Література

1. Гуменюк Т. Український інформаційний простір. *Сучасний блогерський медіапростір* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (Ірпінь, 19.05.2023 р.). Ірпінь, 2023. С. 57–68.
2. Кафлевська С. Г., Мандро А. І. Блогерство як один з найсучасніших видів інтернет-маркетингу. *Бізнес-навігатор*. 2018. № 2. С. 140–141.
3. Михайлова О. Блогосфера як інструмент соціокультурних трансформацій у сучасній Україні. Київ : НАН України, 2016. 130 с.
4. Миколаївський академічний художній драматичний театр. URL: <https://www.theatre.org.ua/> (дата звернення: 13.10.2025).
5. Сальська Є. Знати і цінувати своє: три популярні блоги про українську культуру і мандри. *Журналістика УЖНУ*. 2023. URL: <https://mediadep.uzhnu.edu.ua/news/znaty-i-czinuvaty-svoje-try-populyarni-blogy-pro-ukrayinsku-kulturu-i-mandry/2023-06-07-4436/> (дата звернення: 14.10.2025).

Коваль Іван Геннадійович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ МЕНЕДЖМЕНТУ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОГРАМ ДЛЯ ДІТЕЙ

У сучасних умовах соціокультурного розвитку суспільства особливого значення набуває ефективна організація діяльності закладів для дітей, спрямована на формування творчої, соціально активної та духовно багатой особистості. Менеджмент соціокультурних програм у таких закладах виступає важливим інструментом забезпечення якісного дозвілля, розвитку культурних компетентностей і соціалізації дитини в сучасному світі. Під впливом глобалізаційних процесів, цифровізації культурного простору та трансформації освітньо-виховних підходів зростає потреба у професійному управлінні соціокультурними ініціативами, що враховують вікові, психологічні та соціальні особливості дітей. Дослідження проблеми менеджменту соціокультурних програм у діяльності дитячих закладів є актуальним також у контексті реформування культурної політики України, спрямованої на підвищення якості культурно-освітніх послуг, розвиток партнерських форм взаємодії між закладами культури, освіти та громадами. Це зумовлює необхідність наукового обґрунтування теоретичних засад і практичних механізмів ефективного управління соціокультурними програмами, орієнтованими на розвиток і підтримку дитини як активного суб'єкта культури.

Соціокультурні програми відіграють значну роль у розвитку суспільства, оскільки створюють простір взаємодії між культурою, соціумом і особистістю. У науковому дискурсі це поняття визначається як цілеспрямований комплекс заходів, покликаних задовольняти культурні та соціальні потреби окремих груп населення. Такі програми не лише відображають актуальний стан суспільного розвитку, а й виступають чинником його подальшого поступу. Їхня основна сутність полягає у поєднанні культурних практик, виховних впливів, освітніх цілей і процесів соціальної інтеграції в єдину систему.

Таблиця 1

Теоретичні основи соціокультурних програм [3]

Категорія	Зміст / Пояснення	Приклади / Аспекти
Сутність соціокультурних програм	Цілеспрямовані комплекси заходів, спрямовані на задоволення культурних і соціальних потреб населення.	Освітні, культурно-виховні, інтеграційні проекти.

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

<i>Категорія</i>	<i>Зміст / Пояснення</i>	<i>Приклади / Аспекти</i>
Мета програм	Формування гармонійної особистості, розвиток культури, соціальна інтеграція.	Збереження традицій, виховання громадянських цінностей, розвиток творчості.
Цілі	1) Виховні; 2) Культурні; 3) Соціальні.	Виховання толерантності, підтримка національної ідентичності, інтеграція маргіналізованих груп.
Принципи	1) Системність; 2) Інтеграційність; 3) Інтерактивність; 4) Орієнтація на потреби аудиторії; 5) Баланс між ефективністю та змістовністю.	Реалізація програм у співпраці держави, громадських організацій і громади.
Структурні елементи програми	Цілі, завдання, ресурси, виконавці, цільові аудиторії, механізми реалізації.	Державні культурні програми, програми для дітей і молоді.
Функції	Виховна, культурна, соціальна, інтеграційна, комунікаційна.	Поширення знань, розвиток критичного мислення, формування культурної пам'яті.
Теоретичні основи	Базуються на гуманістичних, культурологічних, соціологічних концепціях XX–XXI ст.	Концепції соціальної солідарності, культурної інклюзії.
Комунікаційний аспект	Програми функціонують через обмін смислами, культурні практики та формування громадської думки.	Використання ЗМІ, соціальних мереж, інтерактивних платформ.
Соціальний капітал	Формування нових соціальних зв'язків, підвищення рівня довіри, розширення можливостей громади.	Волонтерські та освітні ініціативи.
Участь аудиторії	Інтерактивні моделі підкреслюють активну участь самих учасників у реалізації програм.	Спільні культурні проекти, форуми, молодіжні хаби.
Критерії ефективності	Рівень залученості, досягнення цілей, розвиток компетенцій, задоволеність учасників.	Анкетування, соціологічні дослідження, моніторинг результатів.
Фінансування	Державний бюджет, міжнародні фонди, державно-приватне партнерство.	Грантові програми ЄС, партнерські культурні проекти.
Інновації	Використання цифрових технологій, онлайн-платформ, інтерактивних форматів.	Віртуальні музеї, онлайн-курси, гейміфікація.
Ризики	Формалізм, комерціалізація, зниження суспільної значущості.	Формальні «галочкові» проекти, втрата культурної автентичності.
Загальне значення	Інструмент суспільного розвитку, що поєднує культуру, освіту та соціальну інтеграцію.	Гармонійний розвиток громади, адаптація до сучасних викликів.

Передусім соціокультурні програми базуються на ідеї, що культура є не тільки сферою мистецтва чи духовного життя, а й універсальною системою смислів, що формує суспільну свідомість. У цьому контексті вони спрямовані на підтримку традицій, розвиток нових форм комунікації, виховання громадянських цінностей. Програми виконують інтеграційну функцію, оскільки дозволяють поєднати культурні і соціальні процеси в єдине поле суспільної діяльності.

Важливою складовою методологічних засад дослідження менеджменту соціокультурних програм є системний підхід, який дає змогу розглядати дитячі заклади як цілісні соціальні системи, що функціонують у взаємозв'язку з освітнім середовищем, культурним простором і суспільством загалом. Такий підхід підкреслює, що ефективність управління визначається не лише внутрішньою організацією закладу, а й впливом зовнішніх чинників – державної політики, нормативно-правового регулювання, рівня розвитку громади, соціокультурних традицій і міжнародного досвіду. Не менш важливим є діяльнісний підхід, який акцен-

тує увагу на практичних аспектах реалізації соціокультурних програм і спрямований на досягнення конкретних результатів у сфері освітньо-культурної діяльності [1].

Менеджмент соціокультурних програм, спрямованих на дитячу аудиторію, вимагає урахування вікових і психологічних особливостей дітей як цільової групи. Це зумовлює застосування гуманістичного та компетентнісного підходів, орієнтованих на особистісний розвиток, розкриття творчого потенціалу, формування комунікативних умінь і громадянської активності. Теоретико-методологічну базу цього напрямку становлять концепції культурної анімації, креативної та соціальної педагогіки, що наголошують на необхідності залучення дітей до активної участі у створенні й реалізації програм, перетворюючи їх із пасивних споживачів культурних послуг на безпосередніх учасників соціокультурного процесу [2].

Методологічні засади дослідження менеджменту у сфері дитячих соціокультурних програм охоплюють також порівняльний підхід, який дає змогу зіставляти український досвід із практиками інших країн, зокрема держав Європейського Союзу. Такий аналіз сприяє виявленню ефективних моделей управління, визначенню шляхів їх адаптації та інтеграції в національну систему. Важливе місце займають також соціокультурний і аксіологічний підходи, що забезпечують вивчення ціннісних орієнтацій, культурних традицій і соціальних практик, які формуються в процесі реалізації програм для дітей.

Отже, теоретико-методологічні засади менеджменту соціокультурних програм для дітей охоплюють широкий спектр наукових підходів – від системного й діяльнісного до гуманістичного й аксіологічного. Вони забезпечують комплексний характер дослідження та практичної організації соціокультурних програм, спрямованих на розвиток дітей. Таке методологічне підґрунтя дозволяє сформувати ефективну модель управління, що відповідає сучасним суспільним викликам, сприяє інтеграції української системи у європейський культурно-освітній простір і водночас зберігає національну ідентичність.

Література

1. Мартинишин Я. М. Мистецтво управління й освітні технології підготовки менеджерів соціокультурної діяльності : монографія. Біла Церква : Пшонківський О. В. [вид.], 2018. 373 с.
2. Матяш С., Кузнецова Л. Трансформації соціокультурного простору: мережевий світ та інформаційні практики : монографія / Київ. нац. ун-т технологій та дизайну. Київ : КНУТД, 2025. 157 с.
3. Соціокультурні виклики сучасності: потреба у теоретичному осмисленні : колект. монографія / М. О. Зайцев та ін. ; за ред. М. Петрушкевич ; Нац. ун-т "Остроз. акад.", каф. філософії та культур. менеджменту. Острозька академія, 2022. 211 с.
4. Форкош С. М. Обрії культури: методологічні виміри соціокультурних трансформацій : монографія / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ : Інтерконтиненталь Україна, 2019. 344 с.

*Койчуренко Олексій Дмитрович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ДІЯЛЬНОСТІ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ ГІБРИДНИХ ВИКЛИКІВ ТА ВІЙНИ: ПРАКТИЧНИЙ КЕЙС НАЦІОНАЛЬНОЇ ФІЛАРМОНІЇ УКРАЇНИ

Глобалізація відкрила культурі широкий горизонт мобільності, комунікацій та співпраці. Новітні транспортні та цифрові інфраструктури, свобода подорожей і мережеві моделі виробництва збільшили обмін культурним змістом і підняли планку очікувань публіки. Гастрольні маршрути й міжінституційні партнерства інтегрували українські практики у світовий культурний простір, створюючи умови для прогресу та зростання.

Водночас глобалізація зробила сферу культури вразливою до криз із різною природою. Пандемія COVID-19 – біологічна криза глобального масштабу – порушила звичні моделі функціонування, а повномасштабна війна посилила тиск на культурні інституції. Ці загрози проявляються гібридно: горизонтально – як накладання різнотипних криз (пандемія, війна,

техногенні/природні катастрофи), і вертикально – як цілеспрямоване комбінування політичних, економічних, громадянських та інформаційних інструментів впливу на різні домени системи.

Актуальне дослідження має показати, як мультимедійні, технологічні та комунікаційні рішення можуть забезпечувати стійкість закладів культури в умовах гібридних викликів; емпіричною основою є практичний кейс Національної філармонії України (НФУ). Методологія поєднує case study (НФУ, 2020–2025), контент-аналіз і аналіз цифрової аналітики (перегляди, утримання, взаємодія), а також інструменти SWOT/PEST для оцінювання середовища й рішень.

Ключові результати кейсу НФУ можна звести до трьох етапів. Перший – пандемічний (2020–2021): регулярні онлайн-трансляції без глядачів у залі підтримали безперервність культурної присутності та виконання критичних культурних функцій у період ізоляції. Другий – перші тижні повномасштабної війни: «псевдоживі» (прем'єрні) ефіри архівних записів із бомбосховища стали емоційною підтримкою, інструментом збереження культурної пам'яті та проявом культурної дипломатії (soft power) для аудиторій в Україні та діаспорі. Третій – тривала фаза війни (з 2022 року): стандартизація аудіовізуального продакшну, оптимізація контент-сітки, партнерства з медіаплатформами та дотримання авторсько-суміжних прав сформували стійку модель цифрової присутності.

Комунікаційні рішення НФУ включали сегментацію аудиторій, локалізацію та субтитрування, повторні прем'єри й добірки для підсилення органічного охоплення, системну роботу в інформаційному просторі. Для оцінювання ефективності застосовано набір метрик: охоплення (перегляди, унікальні глядачі), утримання (середня тривалість перегляду), взаємодія (CTR, реакції, коментарі, поширення), конверсії (підписки, повторні перегляди), а також якісні індикатори – змістовні медіавідгуки та інтерв'ю зі стейкхолдерами.

Принципова різниця між адаптацією і трансформацією полягає у глибині й незворотності змін. Адаптація – це тимчасове пристосування до обмежень, тоді як трансформація – активна відповідь, що переосмислює місію, процеси, технології та комунікації закладу. На кейсі НФУ ця еволюція простежується від перших експериментів із продакшн-студіями до власної мультимедійної інфраструктури та стабільної цифрової стратегії.

Отже, досвід НФУ демонструє перехід від кризової адаптації до інституційної трансформації аудіовізуального продакшну й комунікацій. У сучасних умовах мультимедійні практики виступають не лише каналами дистрибуції, а інструментами культурної безпеки та стійкості. Запропоновані рішення і метрики можуть бути масштабовані іншими закладами культури як елементи моделі стійкості.

Література

1. Culture Strategy Ukraine. Аналітичні матеріали з культурної стійкості та стратегічних комунікацій (2022–2024). URL: <https://www.culturestrategyukraine.org/> (дата звернення: 06.10.2025).
2. WARN. Глосарій з гібридних загроз для культурної сфери. Київ, 2024.
3. WHO. Coronavirus disease (COVID-19) pandemic: reports and situation updates (2020–2021). URL: <https://www.who.int/> (дата звернення: 06.10.2025).
4. НФУ. Відкриті медіаматеріали та архівні записи (2020–2024).

Косович Тарас Йосифович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІНКЛЮЗИВНИЙ ТЕАТР ЯК ІНСТРУМЕНТ СОЦІАЛЬНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ ТА АДАПТИВНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ В УМОВАХ КРИЗИ

Сучасні соціальні виклики, зокрема глобальні кризи та збройні конфлікти, посилюють потребу в ефективних механізмах соціальної інтеграції осіб з інвалідністю. Інклюзивний театр виступає унікальним середовищем, що поєднує мистецьку практику з механізмами соціальної адаптації. Проте традиційні ієрархічні моделі менеджменту виявляються неефектив-

ними в інклюзивному середовищі, що потребує розробки нових, гнучких управлінських стратегій, зокрема в умовах війни в Україні [3].

Метою дослідження став саме аналіз цих особливостей менеджменту та розробка практичної моделі функціонування інклюзивного театру як форми соціальної взаємодії в умовах кризи.

В роботі використовувався комплексний підхід: аналізувався міжнародний досвід таких театрів, як Graeae у Великобританії, Back to Back в Австралії чи Teatr 21 у Польщі, а також ґрунтувався на власному практичному досвіді та детальному вивченню роботи українського інклюзивного театру «Ілюзія».

На сьогодні інклюзивний театр остаточно сформувався не просто як мистецький напрям, а як самостійний соціокультурний феномен. І що важливо – з власною міцною теоретичною базою, що поєднує соціальну модель інвалідності (де обмеження формуються соціальними бар'єрами, а не індивідуальними особливостями), принципи культурної демократизації (рівна участь у творчому процесі) та універсального дизайну (створення продуктів, доступних усім від початку). Він розвиває власну естетичну парадигму, в якій тілесна, когнітивна та комунікативна різноманітність виступає не обмеженням, а унікальним художнім ресурсом і джерелом нових форм сценічної виразності. Правову основу його функціонування складають міжнародні документи (Конвенція ООН про права осіб з інвалідністю) та національні стратегії, що закріплюють право на культурну участь.

Отже, інклюзивний театр виходить за межі мистецького явища, стаючи потужним інструментом соціальної трансформації та побудови інклюзивного суспільства.

Ключовий виклик, який постає перед інклюзивним театром – криза традиційних моделей управління. Аналіз показує, що класичні ієрархічні підходи театрального менеджменту, сфокусовані на готовому продукті та чітко розподілених ролях, в умовах інклюзивного середовища виявляються повністю неефективними [4].

Застарілі моделі є не спроможні впоратися з різноманітними потреб наших учасників; не мають гнучкості для швидкої адаптації до екстремальних умов, таких як війна чи вимушена міграція та, що, мабуть, найголовніше – вони повністю ігнорують фундаментальний принцип «Нічого про нас без нас».

Є тут глибоке протиріччя. Жорстка вертикаль влади в такій структурі не просто неефективна – вона пригнічує автономію та творчий потенціал акторів з інвалідністю. Виходить парадокс: мистецький простір, покликаний руйнувати бар'єри, починає їх відтворювати всередині себе [1].

Ця криза однозначно вказує на гостру потребу в нових підходах до управління. Потрібні гнучкі моделі та етично орієнтовані підходи, які базуються не на команді, а на фасилітації; не на вертикальних зв'язках, а на горизонтальній комунікації; не на загальних правилах, а на індивідуальному супроводі.

Саме такі підходи є логічним і необхідним продовженням тих принципів соціальної моделі інвалідності, які були відмічені на початку доповіді. Без цієї трансформації в управлінні сам інклюзивний театр ризикує стати своєрідним «інклюзивним фасадом», за яким ховаються старі, несправедливі практики.

Пропонується альтернативна модель управління, яку ми назвали «Театр гранулярної реальності» (TGR). Це модель, яка функціонує на межі мистецтва, соціального досвіду та терапії, і є прямою відповіддю на кризу традиційних підходів.

Її ключовою відмінною рисою є гранулярна структура, яка організується на основі мобільних, автономних творчих кластерів («гранул»), таких як тимчасові робочі групи, діалогові практики чи імпровізаційні сесії. Ця структура дозволяє швидко переконафігуруватися у відповідь на зовнішні виклики, такі як міграція учасників або зміна безпекової обстановки. Модель інтегрує механізми кризової адаптації, зокрема гібридні (онлайн/офлайн) репетиції та мобільні формати вистав, що критично важливо в умовах війни. Філософською основою TGR виступає етика вразливості, яка розглядає вразливість не як слабкість, а як потужний творчий ресурс і джерело автентичності. Концептуально модель розвиває ідеї соціальних

асембляжів (М. Деланда), адаптованих до театрального середовища, та отримала емпіричне підтвердження в діяльності театру «Ілюзія».

На основі аналізу діяльності театру «Ілюзія» за період 2018–2024 років доведено практичну ефективність запропонованої моделі TGR в умовах реальних криз [5, 6]. Модель продемонструвала здатність забезпечувати безперервність творчого процесу під час масових переміщень трупи та в умовах обмеженої інфраструктури.

Ключовим результатом стало успішне залучення та інтеграція внутрішньо переміщених осіб до окремих «гранул» без тривалого адаптаційного періоду. Гнучка, кластерна організація дозволила колективу ефективно працювати в гібридному форматі та навіть створювати вистави в прифронтових регіонах. Отже, TGR довела свою життєздатність не лише як теоретична рамка, але й як практичний інструмент кризового менеджменту, що забезпечує стійкість інклюзивного театру в екстремальних умовах.

Основний результат – соціальний вплив [2]. Інклюзивний театр, особливо в межах нашої моделі TGR, – це набагато більше, ніж мистецтво. Це – потужний інструмент соціокультурної інтеграції. Інклюзивний театр, зокрема в межах моделі TGR, виконує потужну функцію соціокультурної інтеграції, що реалізується через кілька ключових механізмів. Він активно сприяє подоланню глибоко укорінених стереотипів щодо можливостей людей з інвалідністю шляхом їхньої видимості на сцені як повноцінних митців, а не об'єктів опіки. Формується нова культурна ідентичність, заснована на цінності різноманіття та взаємного визнання, що сприяє консолідації локальних громад. На прикладі театру «Ілюзія» зафіксовано конкретні результати: створення стійкої спільноти навколо театру, позитивні зміни в громадській думці через відкриті дискусії та зміцнення інституційної підтримки через партнерства з державними установами.

В умовах війни та травми інклюзивний театр відіграє роль інструменту колективної детравматизації, надаючи мову для переживання важкого досвіду та формування спільних смислів.

Отже, соціальний вплив інклюзивного театру виходить далеко за межі мистецької події. Він перетворюється на чинник соціальної згуртованості, психологічного відновлення та побудови нового, інклюзивного суспільства прямо зараз, в умовах найвищої кризи. І в цьому – його найголовніша цінність.

Ми переконалися, що інклюзивний театр, коли він керується на засадах адаптивності, партисипативності та етики взаємодії, перетворюється з експерименту на потужний інструмент соціальної інтеграції та стійкості. І, що критично важливо, саме в умовах гібридних загроз, коли традиційні системи дають збій, його роль стає незамінною.

У відповідь на виклики ми запропонували та апробували модель «Театру гранулярної реальності» (TGR). Ця модель пропонує нову парадигму управління, яка поєднує в собі мистецьку інноваційність з глибокою соціальною місією. Найважливіше, що ця модель – життєздатна. Вона довела свою ефективність в реальних кризових умовах і може бути масштабована та адаптована для інших контекстів соціокультурної трансформації, виходячи далеко за межі театрального простору.

Література

1. Біль Р. Виховання акторської харизми: методичний посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 232 с.
2. Бурдье П., Вакан Л. Рефлексивна соціологія / пер. з англ. А. Рябчук. Київ : Медуза, 2015. 224 с.
3. Коваленко Є. Я. Адміністративна культура менеджменту в епоху індустріального суспільства *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 155–161.
4. Коваленко Є. Я. Ділова репутація менеджменту як ключовий чинник стратегічного розвитку підприємств соціально-культурного сервісу. *Економіка і менеджмент культури*. 2015. № 1. С. 59–65.
5. Інклюзивний театр «Ілюзія» представив коломиянам святкову містерію «Якось перед Різдом». *Дзеркало Media*. 2023. URL: <https://dzerkalo.media/news/inklyuzivniy-teatr-ilyuziya-predstaviv-kolomiyanam-svyatkovu-misteriyu-yakos-pered-rizdom> (дата звернення: 15.07.2025).
6. Косович Тарас. Світло з-за куліс. Перший ескіз вистави «Ми ще повернемося» на сцені Коломийського драмтеатру. *Дзеркало Media*. 2023. URL: <https://dzerkalo.media/news/svitlo-z-za-kulis>

*Кузьменко Олександра Євгенівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

АНТИКРИЗОВЕ УПРАВЛІННЯ НЕМАТЕРІАЛЬНОЮ КУЛЬТУРНОЮ СПАДЩИНОЮ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВІЙНИ

Повномасштабне вторгнення російської федерації в Україну спричинило серйозні виклики для системи збереження нематеріальної культурної спадщини (НКС). Війна порушила традиційні способи передачі культурних практик, зруйнувала культурні простори, спричинила міграцію носіїв, а подекуди – повну втрату окремих елементів живої спадщини. В умовах постійної небезпеки та соціальної нестабільності особливої актуальності набуває антикризове управління, спрямоване на забезпечення життєздатності елементів НКС, підтримку спільнот і створення умов для їх подальшого функціонування. Ця форма управління поєднує оперативні рішення, гнучкі форми організації культурної діяльності та залучення місцевих ініціатив до процесів збереження спадщини.

Основна мета антикризового управління полягає у збереженні безперервності культурної традиції навіть у надзвичайних умовах. Це насамперед адаптація управлінських процесів до реалій війни, коли комунікація, збереження інформації, а також підтримка носіїв традицій вимагають нових підходів. Важливо забезпечити не лише документування елементів НКС, а й створити умови для їх відтворення та передачі у змінених соціальних обставинах. Управлінські рішення у сфері культури під час війни спрямовуються на підтримку місцевих громад, які стають основними носіями культурної спадщини. Саме громади демонструють приклади самоорганізації, знаходять ресурси для збереження своїх традицій, а також беруть участь у культурних ініціативах, спрямованих на зміцнення ідентичності.

Серед сучасних загроз для нематеріальної культурної спадщини слід відзначити втрату автентичних середовищ існування традицій, зменшення кількості носіїв через міграцію, руйнування культурної інфраструктури, а також посилення інформаційних атак, що мають на меті підмінити або викривити українську культурну ідентичність. Внаслідок бойових дій низка елементів опинилася на окупованих територіях, що унеможливило їхній облік і контроль за станом збереження. Водночас відбувається процес цифровізації, який перетворюється на важливий інструмент антикризового управління [4]. Оцифровування інформації, створення цифрових архівів і онлайн-платформ дозволяють не лише фіксувати елементи спадщини, а й робити їх доступними для широкого кола користувачів, зокрема для переселенців, які втратили фізичний зв'язок зі своїм культурним середовищем.

Важливу роль у збереженні спадщини відіграють державні інституції, серед яких Український центр культурних досліджень (УЦКД), який забезпечує науково-методичний супровід Конвенції ЮНЕСКО 2003 року «Про охорону нематеріальної культурної спадщини». Одним із важливих антикризових механізмів є Національний перелік елементів НКС України [2], що функціонує як державна інформаційна система. Завдяки йому здійснюється фіксація, облік і моніторинг стану збереження елементів, а також оновлення даних у разі виникнення загроз.

Важливим прикладом антикризової культурної практики є «Віртуальний музей НКС», створений УЦКД [3]. Проєкт став цифровою платформою, яка об'єднує громади, дослідників і носіїв традицій. У період війни він виконує функцію інформаційної безпеки: забезпечує збереження та популяризацію елементів спадщини, що опинилися під загрозою. Учасники спільно формують контент, який подається у форматі інформаційних тижнів, що дозволяє підтримувати комунікацію між громадами та поширювати знання про культурну самобутність України навіть у часи війни. Цей приклад демонструє, що дигіталізація культурного

контенту перетворюється на важливий інструмент антикризового управління, забезпечуючи безперервність культурної пам'яті.

Громади в регіонах також активно долучаються до процесів збереження нематеріальної спадщини. Наприклад, громада Старобільщини у Луганській області продовжує традицію приготування локальної страви «зливанка», організовуючи зустрічі у м. Київ та за кордоном, усюди, де перебувають носії традиції. Ці заходи виконують не лише культурну, а й терапевтичну функцію, допомагаючи людям зберігати відчуття спільності. На Полтавщині громади зберігають традиції приготування борщу, організовуючи фестивалі та кулінарні квести, які слугують формою культурного спротиву. Такі приклади демонструють, що навіть у кризових умовах місцеві ініціативи здатні підтримувати сталість культурних практик, формуючи нові форми культурного менеджменту на основі самоорганізації.

Антикризове управління нематеріальною спадщиною вимагає взаємодії між державою, громадами та міжнародними організаціями. Україна активно співпрацює з ЮНЕСКО, Радою Європи, Європейською комісією з питань культури у рамках програм, спрямованих на захист культурної спадщини в умовах надзвичайних ситуацій.[6] Важливим напрямом є підготовка фахівців у сфері кризового культурного менеджменту, які поєднують знання з управління, комунікації, моніторингу ризиків та цифрових технологій. Формування таких компетенцій дозволяє розвивати ефективну систему реагування на загрози, що стосуються збереження традицій, ритуалів, усної творчості та ремесел.

В умовах війни культурна спадщина стає частиною інформаційного фронту. Російська агресія супроводжується спробами привласнення українських культурних символів, фальсифікацією історичних фактів і запереченням самобутності українських традицій.[5] У відповідь на це українські громади активно працюють над документуванням власної спадщини, створюють локальні архіви, відеозаписи, збирають свідчення носіїв. Усе це сприяє зміцненню національної ідентичності й слугує формою культурного спротиву. Антикризове управління в цьому контексті має на меті не лише збереження традицій, а й захист прав громад на культурне самовираження.

Після завершення війни антикризові механізми управління нематеріальною спадщиною стануть основою для політики культурного відновлення. Збереження традиційних знань, ремесел, звичаїв і ритуалів сприятиме соціальній реінтеграції, формуванню нових моделей солідарності та економічного відродження регіонів [7]. Важливо вже зараз створювати умови для майбутньої інтеграції культурної спадщини в стратегії сталого розвитку, туризму, освіти й культурної дипломатії. Отже, антикризове управління нематеріальною культурною спадщиною в умовах війни перетворюється на потужний інструмент не лише збереження культурного різноманіття, а й зміцнення державної стійкості та національної ідентичності України.

Література

1. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини: Конвенція Організації об'єднаних націй з питань освіти, науки та культури від 17.10.2003 : станом на 6 берез. 2008 р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69#Text (дата звернення: 15.10.2025).
2. Про затвердження Порядку ведення Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України : Наказ М-ва культури та інформ. політики від 25.08.2023 № 449. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1718-23#Text> (дата звернення: 15.10.2025).
3. Про нас. Український центр культурних досліджень. URL: <https://uccr.org.ua/about-us/> (дата звернення: 15.10.2025).
4. Jeffery L., Rotter R. Safeguarding sega: transmission, inscription, and appropriation of Chagossian intangible cultural heritage. *International journal of heritage studies*. 2018. Vol. 25, no. 10. P. 1020–1033. URL: <https://doi.org/10.1080/13527258.2018.1555671> (дата звернення: 15.10.2025).
5. Rachkov Y. Problems of the preservation, management, and popularization of the intangible cultural heritage of ukraine in wartime. *The journal of V. N. karazin kharkiv national university. series: history*. 2024. № 65. С. 228–256. URL: <https://doi.org/10.26565/2220-7929-2024-65-10> (дата звернення: 15.10.2025).

6. Campfens, E., Jakubowski, A., Hausler, K., Selter, E. 2023, Research for CULT Committee – Protecting cultural heritage from armed conflicts in Ukraine and beyond, European Parliament, Policy Department for Structural and Cohesion Policies, Brussels, 2023. URL: [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2023/733120/IPOL_STU\(2023\)733120_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2023/733120/IPOL_STU(2023)733120_EN.pdf) (дата звернення: 15.10.2025).

7. UNESCO. Living Heritage and Emergencies: Guidelines for the Protection of Intangible Cultural Heritage during Armed Conflicts. Paris. UNESCO. URL: <https://ich.unesco.org/en/emergency-situations> (дата звернення: 15.10.2025).

*Литвин Ангеліна Олександрівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ ЯК ЧИННИК ІННОВАЦІЙНОСТІ СОЦІАЛЬНОГО ПІДПРИЄМНИЦТВА

Цифрова трансформація означає глибокі зміни в способах комунікації, організації, виробництва та взаємодії із середовищем завдяки інформаційним і цифровим технологіям – інтернету, хмарним рішенням, штучному інтелекту, аналітиці даних. Для соціальних підприємств цифрова трансформація стає рушієм інновацій, оскільки вона дає змогу переосмислити як зміст продукту чи послуги, так і способи їх доставки, операційні процеси, моделі отримання доходу й взаємодії з зацікавленими сторонами [3].

Цифрова трансформація впливає на інноваційність через кілька механізмів: поява нових цифрових можливостей та каналів (інтернет-комунікації, цифровий маркетинг, мобільні чи веб-додатки), збір і аналіз даних для кращого розуміння потреб бенефіціарів, зворотний зв'язок і адаптація продуктів чи сервісів у режимі близькому до реального часу.

Також цифрові технології сприяють залученню зовнішніх партнерів, мережевих взаємодій, підвищенню прозорості та довіри – усі ці аспекти важливі для інноваційного потенціалу соціального підприємництва.

Дослідники зазначають, що ознаки цифрових можливостей (digital capabilities), залучення зацікавлених сторін (stakeholder engagement), організаційна стійкість і легітимність, економічна сталість та місія служіння суспільству є ключовими характеристиками соціальних підприємств, що успішно використовують цифрові технології [1].

Проте загальний баланс показує, що цифрова трансформація є критичним фактором інноваційності в соціальному підприємстві, який може перетворювати виклики у можливості. Вона дозволяє соціальним підприємствам масштабувати свої рішення, оптимізувати операційні процеси, тестувати ідеї у різних сценаріях, збирати зворотний зв'язок для покращення, створювати нові моделі взаємодії з користувачами та партнерами [2].

Щоби повноцінно реалізувати цей потенціал, потрібні: розвиток внутрішніх компетенцій, стратегічне бачення щодо цифрових змін, готовність до адаптації, підтримка нормативного середовища та доступ до фінансових і технологічних ресурсів. Успішні соціальні підприємства поєднують цифрові інструменти з гуманістичною місією, наприклад, використовують штучний інтелект для соціальної аналітики, блокчейн для прозорості фінансування або мобільні застосунки для інклюзивних освітніх програм.

Так цифрова трансформація виступає каталізатором інноваційності соціального підприємства, але її успіх визначається не лише технічними факторами, а насамперед людським, управлінським і культурним капіталом організацій. Саме там, де технології поєднуються зі свідомим лідерством, з'являються стійкі інноваційні рішення, що мають соціальну цінність і довгостроковий вплив [4].

Сучасні інновації найчастіше народжуються на перетині галузей та дисциплін, тому особлива увага приділяється крос-функціональним командам, які об'єднують фахівців з різних сфер. Такий підхід знижує бар'єри між підрозділами, стимулює обмін знаннями та пришвидшує прийняття рішень. Досвід провідних компаній показує, що міжфункціональні команди підвищують швидкість впровадження інновацій і рівень задоволеності працівників, а

практика «інноваційного часу» формує відчуття залучення та автономії, стимулюючи креативність і культуру самореалізації.

Соціальні інновації виступають ключовим чинником підвищення ефективності соціального підприємництва, оскільки забезпечують появу нових способів вирішення суспільних проблем, формують гнучкі та стійкі організаційні моделі, а також сприяють соціальній інтеграції та розвитку громад. Їхня унікальність полягає в тому, що вони поєднують економічну раціональність із суспільною користю, створюючи синергію між ефективністю бізнесу та соціальним впливом.

У практичному вимірі соціальні інновації дозволяють соціальним підприємствам: підвищувати соціальний вплив через точніше визначення потреб цільових груп; залучати додаткові ресурси, зокрема інвестиції, гранти, партнерства; покращувати мотивацію, залучення та розвиток людського капіталу; оптимізувати управлінські та операційні процеси за рахунок цифровізації; зміцнювати стійкість і адаптивність до змін соціально-економічного середовища [5].

Отже, цифрова трансформація стає не просто інструментом модернізації соціального підприємництва, а рушійною силою його інноваційного розвитку. Вона відкриває шлях до підвищення ефективності, розширення соціального впливу та формування нової парадигми менеджменту, у якій технології працюють не замість людини, а разом із нею, задля створення більш інклюзивного, сталого й справедливого суспільства.

Література

1. Pathak S., Kaur A. Mapping the intersection of digitalization and social entrepreneurship: a systematic literature review using the TCCM framework. *Futur Bus J.* 2025. № 11. P. 144.
2. Кот Л. Основні характеристики соціального підприємництва: макроекономічний погляд. *Entrepreneurship and Trade.* 2021. № 32. P. 33–40.
3. Краус К., Краус Н. Соціальні інновації підприємництва університету в інформаційно-цифровому просторі. *Review of Transport Economics and Management.* 2020. № 3(19). P. 221–232.
4. Никифорак В. Соціальне підприємництво: сутність та особливості розвитку. URL: https://economyandsociety.in.ua/journals/8_ukr/57.pdf (дата звернення: 06.08.2025).
5. Що таке соціальне підприємництво та як воно працює в Україні. URL: <https://givingtuesday.ua/statti/soczialne-pidpryemnyczstvo-shho-cze-take> (дата звернення: 13.10.2025).

Литвин Олександр Олександрович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВПЛИВ ЦИФРОВІЗАЦІЇ НА ОРГАНІЗАЦІЙНУ КУЛЬТУРУ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІХ ОРГАНІЗАЦІЙ

Вплив цифровізації на організаційну культуру та структуру є однією з найактуальніших тем сучасного менеджменту, оскільки цифрові технології трансформують способи взаємодії всередині організацій, їхні бізнес-процеси та стиль управління. Цифровізація передбачає інтеграцію інформаційних технологій у всі аспекти діяльності організації, що зумовлює зміни не лише в технічних процесах, а й у соціокультурному середовищі компаній.

Організаційна культура, яка включає систему цінностей, норм, традицій та способів поведінки, починає адаптуватися до нових умов, де комунікація стає швидшою, а інформація – більш доступною. У цифрових організаціях спостерігається підвищена прозорість процесів, посилення колективної відповідальності та більш динамічний обмін знаннями. Це створює умови для формування культури інновацій, відкритості до змін та експериментування, водночас підвищує значення компетенцій у сфері цифрових технологій для всіх рівнів персоналу [5].

Коли організація входить у фазу цифрової трансформації, змінюється не лише технічна інфраструктура, але глибоко змінюється середовище спілкування, доступу до інформації,

ролей і очікувань співробітників.

У класичній моделі організаційної культури багато рішень, інформації й узгоджень передавалося через ієрархічні канали, часто з обмеженою прозорістю. У цифровому середовищі чимало процесів засновано на платформах, де дані й результати видимі для багатьох учасників. Це прискорює обмін знаннями, а й підвищує вимоги до зрозумілості, достовірності та відповідальності інформації (про «data-driven transparency») [2].

У цифрових організаціях дедалі більше формуються норми, що «немає місця для прихованості»: рішення, процеси, навіть помилки мають бути відкритими, поясненими й зрозумілими. Це створює тиск на відповідальність та довіру. Як радять дослідники, прозорість сама по собі стає формативним елементом, що формує поведінку людей (тобто не просто «дати більше інформації», а використовувати прозорість як практику) [4].

У традиційній культурі рішення часто ухвалюються на верхніх рівнях. У цифровій культурі все частіше проглядається делегування, автономія команд, горизонтальна координація. Це означає, що культура повинна підтримувати довіру, ініціативність, сприйняття помилок як навчання, а не як каральний механізм. Дослідження про трансформацію культур часто виділяють, що делегування повноважень – характерна риса цифрової культури [5].

Там, де раніше зміни могли впроваджуватися рідко та через централізовані плани, зараз потрібна здатність до малих ітерацій, гнучких підходів, тестування й навчання на помилках. Важливо, щоби культура заохочувала «пробувати щось нове», навіть коли це супроводжується невдачами. Стратегічно спроектована культура може підтримувати інноваційність, гнучкість, прозорість і відкритість. У дисертації Н. Ринкевич виокремлено, що цифрові навички, ставлення до інформації, модель навчання й тип мислення – важливі складові культури в цифровій економіці [3].

Перехід культури не відбувається автоматично – він курується через ряд механізмів і кроків. По-перше, лідер – це носій культури цифровості. По-друге, архітектура комунікацій і інформаційних потоків. По-третє, пояснення смислів. По-четверте, мікроексперименти та малі кроки. По-п'яте, навчання, повторне навчання і культура знань. По-шосте, моніторинг культури та пульс-оцінки. [4].

Дослідники у сфері цифрових трансформацій підкреслюють, що стратегічно сконструйована культура сприяє інновативності й гнучкості. Прозорість і відкритість знань зменшують фрагментацію інформації, покращують ефективність координації. У дослідженні про організаційну прозорість стартапів показано, як відкритість процесів збільшує ефективність комунікації. Коли люди бачать «показники змін», розуміють причини стратегічних рішень, коли їм делеговано певні повноваження – це підвищує відчуття власності, відповідальності й мотивації. У мінливому середовищі підприємства з культурами, що підтримують навчання, гнучкість і спроможність швидко реагувати, мають кращі шанси вижити і процвітати.

Організаційна культура, яка включає цінності, норми і способи поведінки, у цифрову еру не просто пристосовується – вона перебудовується. З точки зору структури організації цифровізація стимулює перехід від ієрархічних моделей управління до більш гнучких та адаптивних форм. Традиційна вертикальна структура поступово змінюється на мережеві, проектно-орієнтовані та матричні моделі, де важливу роль відіграє співпраця між підрозділами та міждисциплінарними командами. Завдяки цифровим платформам та автоматизації процесів зменшується потреба в бюрократичних рівнях, прискорюється прийняття рішень і підвищується ефективність управління ресурсами. У таких умовах керівники стають радше фасилітаторами та координаторами, ніж традиційними контролерами, що змінює взаємодію всередині колективу та вимоги до лідерських якостей.

Отже, цифровізація має комплексний вплив на організаційну культуру та структуру. Вона сприяє розвитку гнучкості, інноваційності та ефективності організацій, водночас ставлячи перед ними нові виклики у сфері управління людськими ресурсами, підтримки корпоративних цінностей та адаптації до швидко змінного середовища. Організації, які успішно інтегрують цифрові технології, демонструють більш високий рівень взаємодії, прозорості та здатності до стратегічних трансформацій, що визначає їхню конкурентоспроможність у су-

часному бізнес-середовищі.

Література

1. Гринько Т. В., Гвініашвілі Т. З. Організаційні зміни на підприємстві в умовах його інноваційного розвитку. *Економічний часопис-XXI*. 2015. № 1–2(2). С. 51–54.
2. Гриньова В. М., Гребнева Ю. І. Дослідження сутності управління змінами в забезпеченні циклічного розвитку підприємств. *Бізнес Інформ*. 2013. № 12. С. 249–254.
3. Ринкевич Н. С. Організаційна культура підприємств: виклики, загрози та тенденції. *Економічний вісник Донбасу*. 2019. № 3(57). С. 123–136.
4. Трушкіна Н. В., Ринкевич Н. С. Методичний підхід до оцінювання рівня розвитку організаційної культури підприємств. *Причорноморські економічні студії*. 2019. Вип. 48-2. С. 112–118.
5. Харчишина О. В. Організаційна культура і етика у підприємстві. Підприємство, торгівля і біржова діяльність : підручник / за заг. ред. І. М. Сотник, Л. М. Таранюка. Суми : Університетська книга, 2018. 572 с.

*Матвейчук Марина Миколаївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОЛЬ ПРОВЕДЕННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ЗАХОДІВ В УКРАЇНІ В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Початок військової агресії росії проти України, яка розпочалася у 2014 році, а особливо повномасштабне вторгнення у 2022 році кардинально змінило життя нашої країни. У більшості населення змінилися пріоритети, цінності, людям довелося переосмислити життєві пріоритети та уявлення про світ. Звичайно, війна вплинула і на діячів культури, роботу закладів культури, театрів, філармоній. Багато об'єктів культурної спадщини та закладів культури зруйновано, пограбовано та знищено. Для багатьох людей у світі стало шоком, що російські військові цілеспрямовано нищать музеї, культурну спадщину України, старовинні будівлі, палять книжки тощо. Багато культурних закладів були змушені частково або повністю припинити свою діяльність, частина закладів була переміщена в інші, більш безпечні, області України.

Проте в інформаційному просторі періодично постає питання, чи варто зараз, під час війни, проводити культурні заходи, концерти, виставки, вистави.

Як зазначає Ольга Дятел, культурна менеджерка: «Кожен боронить свій фронт: військовий, волонтерський, гуманітарний. У кожного зараз своя зброя, і для декого ця зброя – мистецтво... У цій війні вже не може виникати питання, чи є місце культурі. Адже ця війна і є боротьбою за нашу культуру. Це війна за українську самобутність, за те, чим займаємось, які життєві рішення ухвалюємо щодня, як вміємо активізуватись, солідаризуватись і протестувати, які пісні слухаємо та співаємо, які сюжети транслюємо з театральних сцен» [2].

У своїй статті “Чому російська культура – це отрута? Три аргументи від Мінкульту” журналістка Олена Барсукова наводить пояснення самого відомства: «Культура – це простір свободи, натхнення, правдивого свідчення та глибокого осмислення, а не пропаганда самозвеличення, жорстокості й приниження гідності іншого. Це не вибудовування спотворених уявлень про світ на догоду злочинному політичному режиму, не вибудовування світу кривих дзеркал, у якому правда не має жодного значення» [1].

Саме під час повномасштабного вторгнення росії в Україну сформувався масштабний запит українців на україномовний контент, різко збільшився попит на аудіоподкасти, відеоролики щодо історії, стародавнього побуту, культурної спадщини України. Водночас менеджмент культурно-мистецьких закладів поступово почав оновлювати свої експозиції, культурні програми. Театри та концертні організації поступово оновлюють репертуар, прибираючи усе, що стосувалося російської культури.

Як зазначила журналістка Софія Мельник: «З початком повномасштабного вторгнення росії мистецтво в Україні набуло нових значень і форм, ставши не лише засобом самовираження, але й потужним інструментом для свідчення та документування подій. Це підтверджує опитування «Про культуру під час війни», проведене у застосунку «Київ Цифровий» у серпні 2023 року. Згідно з його результатами, 56% опитаних продовжують відвідувати культурні заходи, мотивуючи необхідністю “економіки працювати і життю продовжуватися”. 46% підтримують ідею створення більшої кількості проєктів про війну, зокрема для міжнародної аудиторії, вважаючи, що через культуру можна транслювати правду про події. Ще 41% відзначають, що важливо розвивати культурні проєкти через їх значення у поточному житті. Також 39% вважають, що місто повинно активніше сприяти виїзду артистів для просування української культури за кордоном» [4].

Ще однією важливою метою культури саме під час війни для людей, які лишилися в нашій країні є духовний підйом як населення, так і військовослужбовців, підтримка ментального здоров'я. На сайті, одного з найбільших донорів у сфері культури Українського культурного фонду зазначено такі основні пріоритетні напрями підтримки діячів культури та мистецтв: «Сприяння дотриманню культурних прав, безбар'єрного доступу до споживання і створення культурного продукту для всіх громадян, забезпечення рівних можливостей та ментальне відновлення через мистецтво для осіб, постраждалих від війни. Підтримка проєктів культурної трансформації та реінтеграції в територіальних громадах, які перебувають в умовах деокупації або в межах прифронтової лінії, створення регіонального культурного та медійного продукту, розвиток локальних культур та ідентичностей в умовах російської збройної агресії та відбудови. Підтримка культурно-мистецьких проєктів, спрямованих на культурний спротив російській агресії та підняття бойового духу українців через актуальний інноваційний культурний продукт, сучасні цифрові технології, прикладні дослідження та навчальні ініціативи для розвитку митців та діячів культури, медіа та креативних індустрій. Підтримка проєктів, спрямованих на висвітлення російської загарбницької війни в Україні, осмислення ролі України у забезпеченні безпеки Європи та світу від збройної агресії російської федерації. Підтримка проєктів, спрямованих на відновлення діяльності митців та культурних інституцій в Україні тощо» [5].

«У реабілітаційному центрі для ветеранів поранений борець малює автопортрет. На полотні – не біль, а надія. Психологи кажуть: мистецтво робить те, що не під силу ліками – повертає людині віру в себе. Арттерапія стала масовим явищем воєнного часу. Діти в укриттях малюють свої страхи і перемагають їх. Внутрішньо переміщені особи створюють інсталяції про втрачений дім і знаходять новий. Ветерани пишуть вірші, в яких війна перетворюється на досвід, а не травму. «Мистецтво має унікальну здатність перетворювати біль на красу, хаос на сенс, розпач на надію», – кажуть арттерапевти. І це не метафора. Це медично підтверджений факт: творчість дійсно лікує», зазначає Світлана Кушнір [3].

Отже, бачимо, що важливість культури саме під час війни є дуже високою. Культурні події відіграють такі важливі ролі:

- Культурно-мистецькі заходи дають змогу людям, що постраждали від війни та змінили місце проживання швидше адаптуватися у новому населеному пункті.
- Люди з інвалідністю, або ті, хто проходить реабілітацію завдяки культурним подіям швидше відновлюються, це сприяє підняттю морального духу людей.
- Проведення культурних подій дає змогу підтримувати стан дітей, які зазнають постійного стресу через військові дії. Діти відчувають спокій, радість та спілкуються з однолітками.
- Проведення культурно-мистецьких заходів дає можливість закладам культури або індивідуальним митцям, які залишаються в Україні та/або були релоковані, швидше адаптуватися на нових місцях та відновити свою мистецьку діяльність, а це означає, зокрема, і виплату заробітних плат, і сплачені податки до держави.
- Культура лікує. Культурні заходи з використанням арттерапії стали масовим явищем по всій країні

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

• Важливою роллю культури в майбутньому є осмислення, рефлексії на тему війни, пережитих обставин як країни загалом, так і людини зокрема.

Література

1. Барсукова О. Чому російська культура – це отрута? Три аргументи від Мінкульту. *Українська правда*. 29.03.2022. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/03/29/248023/> (дата звернення: 01.09.2025).
2. Дятел О. Мої вміння – моя зброя. Чи є місце культурним заходам під час війни? *Українська правда*. 14.05.2022. URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2022/05/14/248644/> (дата звернення: 15.09.2025).
3. Кушнір С. Культура як зброя: як Україна веде війну за душі та смисли. *Консервативна платформа*. 30.05.2025. URL: <https://conservative.org.ua/2025/05/30/kultura-iak-zbroia-iak-ukraina-vede-vijnu-za-dushi-ta-smysly/> (дата звернення: 15.09.2025).
4. Мельник С. Фронт і тил: як культура допомагає вистояти під час війни. *Букви*. 05.08.2024. URL: <https://bukvy.org/front-i-tyl-yak-kultura-dopomagaє-vystoyaty-pid-chas-vijny/> (дата звернення: 28.09.2025).
5. Український культурний фонд. URL: <https://ucf.in.ua/> (дата звернення: 15.09.2025).

Педорук Іван Дмитрович,

*здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
директор Вінницького академічного музично-драматичного театру імені М. Садовського*

ВІННИЦЬКИЙ ТЕАТР ІМ. М. САДОВСЬКОГО В УМОВАХ ВІЙНИ: ПРОСТІР ПІДТРИМКИ, ІНТЕГРАЦІЇ ТА КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ

Театр у воєнний час залишається не лише мистецькою інституцією, а й важливим соціально-терапевтичним простором. Попри обстріли та обмеження, тривають репетиції, постановки й громадські ініціативи. Для глядачів він стає місцем, де можна отримати емоційну підтримку, відчути єдність і надію. Як зазначає Світлана Фицайло, театральний простір відтворює близькість і знімає стрес, створюючи своєрідний «пінг-понг» енергії між акторами та залом [4]. Цей досвід особливо цінний у час війни, коли мистецтво перетворюється на спосіб психологічної реабілітації.

Театр активно долучається до благодійної діяльності, підтримуючи Збройні сили та громади. У квітні 2024 року колектив придбав квадрокоптер для 120-ї бригади ТрО, залучивши власний одноденний заробіток і пожертви глядачів [2]. У співпраці з українською діаспорою у Венеції вдалося зібрати кошти на дві карети швидкої допомоги – для військової частини та Вінницької лікарні [5]. У сезоні 2024–2025 років відбулося одинадцять благодійних вистав для переселенців, ветеранів, військових та людей з інвалідністю. Театр організовує екскурсії для ветеранів і їхніх сімей, створюючи простір культурного діалогу й вдячності. Також проводяться акції для дітей із прифронтових регіонів, як-от новорічна «Снігова королева», що мала значне терапевтичне значення.

Окремі актори театру вступили до лав ЗСУ, інші займаються волонтерством, зокрема було організовано акцію «Квиток херсонцю», що підтримує театр у Херсоні. Важливим напрямом діяльності стали соціальні театральні проєкти для переселенців. У співпраці з молодіжним центром «Квадрат» створюються вистави, де люди, які були вимушені залишити свої домівки, діляться власними історіями, використовуючи мову сцени. Вистава «Квітка» (2022) стала прикладом такої роботи, що поєднала особисті переживання переселенців з художнім втіленням [3]. Ці практики виконують роль інтеграції та психосоціальної адаптації, адже театр стає майданчиком інклюзії, де формується атмосфера солідарності та співпереживання.

У воєнний час важливого значення набувають цифрові формати роботи. Театр бере участь у фестивалях, що перейшли в онлайн-режим, зокрема у «Мельпомені Таврії». Також розвивається проєкт #театронлайн із трансляціями вистав і концертів на YouTube та Facebook. Онлайн-покази стали способом підтримати глядачів, які не можуть відвідувати театр через небезпеку обстрілів. Вони перетворилися на культурний «міст» між Україною та світом, адже активно залучають українців за кордоном. Це продемонструвало гнучкість теат-

ру, здатність пристосовуватися до кризових умов і водночас розширювати аудиторію.

Міжнародна діяльність стала важливою частиною культурної дипломатії. Головна режисерка В. Немченко презентувала театр у Торонто, де було налагоджено співпрацю з Mirvish Productions [1]. У червні 2025 року відбувся культурний промотур містами-побратимами в Німеччині, під час якого театр показав дорослу постановку «КВІТКА» та дитячу виставу «Квітка з чарівної рукавички». Тур мав подвійний характер: мистецький і дипломатичний, адже поєднав культурну репрезентацію з офіційними партнерськими зустрічами. Театр також долучається до міжнародних проєктів, серед яких «Неприховані сцени з України» у США, де українські митці презентують сучасний досвід війни через сценічні образи.

Гастрольна та фестивальна діяльність залишаються невід’ємною складовою роботи. Театр бере участь у численних українських і міжнародних фестивалях, зокрема «Вересневих самоцвітах», «Золотих оплесках Буковини», Andriyivsky Fest, «Схід-Захід», «Мельпомена Таврії». Театр активно співпрацює з іншими колективами. Наприклад спільні вистава «Хліб не перемир’я» з Харківським театром Шевченка демонструється як в Україні, так і за кордоном. У 2023 році театр представив вісім прем’єр, серед яких «Клуб самотніх сердець».

Отже, під час війни театр виконує багатогранну та багатофункціональну роль, перетворюючись на простір емоційної підтримки, благодійну платформу, інструмент для інтеграції вимушено переселених осіб, модератора культурного діалогу в онлайн-форматі та, зрештою, агента міжнародної культурної дипломатії.

Вінницький театр імені М. Садовського демонструє, як мистецька сцена може стати важливим суспільно-політичним інститутом. Він об’єднує громаду, надає підтримку військовим, допомагає внутрішньо переміщеним особам та гідно представляє Україну на світовій арені. Отже, театр є яскравим прикладом того, що культура здатна перетворюватися на потужну форму опору, джерело стійкості та символ національної ідентичності в умовах війни.

Література

1. Амбасадори Вінницького театру ім. М.К. Садовського. Вінницький академічний музично-драматичний театр ім. М. Садовського. URL: <https://teatr.vn.ua/news/ambasadoriy-vinnytskoho-teatru-immksadovskoho> (дата звернення: 10.10.2025).
2. Квадрокоптер для повітряної розвідки 120 бригади тероборони ЗСУ придбали працівники Вінницького театру імені Садовського. 10.05.2024. *Вінниця 24*. URL: <https://24.vn.ua/kvadrokopter-dlya-povitryanoyi-rozvidky-120-brygady-teroborony-zsu-prydbaly-pratsivnyky-vinnytskoho-teatru-imeni-sadovskogo/> (дата звернення: 10.10.2025).
3. Левченко М. Театр формується в контексті війни. Проєкти, які підтримують культурне та соціальне життя. *Телеканал ВІТА тб*. URL: <https://vitatv.com.ua/programs/nashi/teatr-formuyetsya-v-konteksti-viynu> (дата звернення: 10.10.2025).
4. «Люди приходять сюди за терапією»: як працює у війну Вінницький театр імені Садовського. *Вінницькі новини*. URL: <https://vinnytsyanews.com.ua/analitic/lyudy-pryhodyat-syudy-za-terapiyeyu-yak-pracyuye-u-viynu-vinnyckyy-teatr-imeni-sadovskogo> (дата звернення: 10.10.2025).
5. З Венеції до Вінниці надійшла допомога для придбання карет швидкої допомоги. *I like news: перші новини*. 04.03.2024. URL: https://www.ilikenews.com/news/rehiony/novyny-vinnychchyny/suspilstvo/z-venetsiyi-do-vinnytsi-nadiyshla-dopomoha-dlya?page=20&load_more=1 (дата звернення: 10.10.2025).

*Романченко Ірина Анатоліївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В ОРГАНІЗАЦІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Соціокультурна діяльність у сучасному суспільстві виконує багатофункціональну роль: вона забезпечує міжсекторальну взаємодію культурних інституцій, сприяє комунікації між різними соціальними групами та формує умови для реалізації творчого потенціалу громадян

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

[1, 12]. Особливо актуальним стає питання організації соціокультурної діяльності в умовах трансформаційних процесів, коли громади потребують нових стратегій залучення населення до культурного життя.

У теорії соціокультурної діяльності вирізняють кілька базових підходів: системний, комплексний та комунікативно-орієнтований. Системний підхід розглядає соціокультурну діяльність як сукупність взаємопов'язаних елементів (освітні програми, мистецькі ініціативи, громадські проекти), що функціонують у межах громади [2, 45]. Комплексний підхід підкреслює необхідність поєднання культурних, соціальних та економічних ресурсів. Комунікативний підхід акцентує на процесах обміну сенсами та створення спільного культурного простору [6].

Ефективна організація починається з системи планування, що включає аналіз потреб громади, визначення цільових груп, формування пріоритетів та розробку програм реалізації. План має містити кількісні та якісні показники, терміни виконання, відповідальних осіб та джерела фінансування. Успішний план передбачає гнучкість – можливість коригування заходів у відповідь на зміну зовнішніх і внутрішніх умов [3, 87].

Поширені моделі організації діяльності: інституційна (робота через заклади культури і освіти), громадська (ініціативи знизу), партнерська (спільні проекти органів місцевого самоврядування, НДО, бізнесу) та цифрова (онлайн-платформи, віртуальні виставки і курси). Кожна модель має свої переваги та обмеження; оптимальним є поєднання моделей відповідно до контексту громади [4, 102].

Соціокультурна діяльність реалізується через широкий спектр заходів: виставки, пленери, фестивалі, освітні лекції, майстер-класи, культурні маршрути, театральні проекти, волонтерські програми та соціальні ініціативи. Ключовим є застосування проектного підходу – кожна ініціатива формується як окремий проєкт з чіткою метою, бюджетом і планом реалізації.

Важливим критерієм оцінки соціокультурної діяльності є її здатність залучати представників різних соціальних груп: людей поважного віку, молодь, осіб з інвалідністю, внутрішньо-переміщених осіб. Реалізація інклюзивних практик вимагає адаптації простору, інформаційної підтримки та проведення спеціалізованих програм.

Для привернення уваги населення та підвищення участі у заходах використовуються традиційні (друковані оголошення, преса, афіші) та цифрові канали (соціальні мережі, електронні розсилки, сайти). Ефективна комунікація повинна бути орієнтована на цільову аудиторію, мати чітке повідомлення та заклик до дії.

Забезпечення фінансовими ресурсами – один із ключових викликів. Джерелами є місцеві бюджети, гранти (національні та міжнародні), благодійні внески, партнерські внески бізнесу. Рациональне використання ресурсів вимагає прозорості звітності та механізмів контролю.

Моніторинг і оцінка дозволяють визначати результативність програм: кількість учасників, задоволеність, соціальний вплив, стійкість результатів. Рекомендується використовувати якісні і кількісні методи: опитування, фокус-групи, аналіз медіа-висвітлення та статистичних показників.

Наведемо кейси та практичні приклади. На прикладі Гостомельської мистецької школи було реалізовано цикл заходів: відкриті виставки учнів і місцевих митців, серія майстер-класів для дітей та дорослих, культурні маршрути по місцевих пам'ятках, спільні проекти з волонтерськими організаціями. Ці ініціативи сприяли відновленню соціальних зв'язків та створенню відчуття спільності [5, 140].

Основними складнощами є: брак фінансування, кадрові ресурси, низька активність цільових груп, інфраструктурні обмеження та бюрократичні перепони. Подолання бар'єрів потребує стратегічного підходу, підвищення компетентності організаторів та мобілізації локальних ресурсів.

Для підвищення ефективності організації соціокультурної діяльності пропонується: 1) розробити стратегію розвитку на рівні громади; 2) створювати механізми партнерства

(державний – громадський – приватний); 3) впроваджувати інклюзивні практики; 4) використовувати цифрові інструменти для просування та залучення; 5) систематично оцінювати ефекти проєктів і публічно звітувати про результати.

Висновки. Організація соціокультурної діяльності є складним, але надзвичайно важливим процесом, що вимагає системного підходу, чіткого планування та координації між різними суб'єктами громади – органами місцевого самоврядування, закладами культури, освіти, громадськими організаціями та ініціативними групами мешканців. Вона покликана не лише забезпечувати культурне дозвілля, а й формувати соціальний капітал, розвивати громадянську свідомість, виховувати почуття належності до місцевої спільноти. Сучасні соціокультурні практики мають орієнтуватися на інтерактивність, інклюзивність та сталість, адже саме такі підходи сприяють глибшому залученню громадян до процесів культурного розвитку. Важливим чинником ефективності є використання культурного потенціалу громади, збереження історичної та культурної пам'яті, а також поєднання традиційних і новітніх форм культурного вираження. Інвестиції в культуру повертаються громаді у вигляді підвищення якості життя, соціальної згуртованості, зростання довіри між людьми та формування позитивного іміджу території. Отже, соціокультурна діяльність виступає ключовим інструментом зміцнення соціальної єдності, розвитку людського потенціалу та сталого розвитку місцевих громад.

Література

1. Костюк Н. І. Соціокультурна діяльність у системі сучасного менеджменту культури. Київ : НАКККіМ, 2020. 180 с.
2. Дяченко Л. П. Методологічні засади культурної комунікації в діяльності мистецьких закладів. Харків : ХДАК, 2022. 234 с.
3. Гаврилюк О. В. Організація соціокультурної діяльності у громадах: теорія і практика. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2021. 198 с.
4. Іваненко С. М. Проєктний менеджмент у культурі: посібник для практиків. Одеса : Культурні ініціативи, 2019. 156 с.
5. Петренко Л. М. Культура різних громад: практика відновлення. Харків : Мистецтвознавство, 2023. 210 с.

Смердов Ігор Андрійович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЦИФРОВІЗАЦІЯ ТА ПРАВОВЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

У контексті інтеграції України у світовий культурний та інформаційний простір, ефективна реалізація культурної дипломатії є одним із ключових факторів формування позитивного міжнародного іміджу держави, зміцнення її авторитету та підтримки національної ідентичності.

Особливу значимість має нормативно-правове забезпечення діяльності у сфері культурної дипломатії, яке встановлює правові рамки для міжнародного співробітництва, гарантує захист авторських і культурних прав та забезпечує реалізацію державних пріоритетів у культурній політиці. Це особливо актуально в умовах глобальної конкуренції за культурний простір і необхідності інтеграції української культури в світові процеси без втрати національної ідентичності.

У сучасних умовах цифровізації держави правове регулювання культурної дипломатії набуває особливої ваги, оскільки воно повинно враховувати інтереси авторів, видавців, культурних інституцій та громадян. Законодавчу основу діяльності у цій сфері становлять ключові нормативні акти України, зокрема Закон України «Про культуру» від 14 грудня 2010 р. № 2778-VI, який визначає права й обов'язки у сфері культури та регламентує міжнародні культурні зв'язки [1], а також Закон України «Про засади внутрішньої і зовнішньої політики» від

1 липня 2010 р. № 2411-VI (з урахуванням змін), що встановлює принципи зовнішньої політики та пріоритети державної участі в міжнародних відносинах [2].

Згідно із Законом «Про культуру», державна підтримка культурної дипломатії спрямовується на популяризацію української культури за кордоном, збереження національної культурної ідентичності та розвиток міжнародного співробітництва. Закон «Про засади внутрішньої і зовнішньої політики» забезпечує, щоб реалізація зовнішньої політики враховувала культурні пріоритети, сприяла захисту суверенітету України та зміцненню її міжнародного іміджу.

Усі реалізовані культурно-дипломатичні проєкти, угоди про культурне співробітництво, фестивалі чи мистецькі обміни мають відповідати положенням цих законів. Це передбачає, зокрема, врахування норм міжнародного права, захист інтелектуальної власності, забезпечення автентичності культурної продукції та взаємності у культурному обміні.

Культурна дипломатія України є важливим інструментом формування міжнародного іміджу держави, зміцнення її авторитету та просування національної культури у світі. Її ефективна реалізація потребує комплексного підходу, що поєднує діяльність державних інституцій, дипломатичних установ, культурних, освітніх і наукових організацій, громадських об'єднань та медіа.

Нормативно-правова база, що регулює культурну дипломатію, забезпечує правові рамки для організації міжнародного співробітництва, захист авторських та культурних прав, а також створює умови для ефективного використання національного культурного потенціалу. Особливо актуальним є укладення двосторонніх і багатосторонніх угод, що сприяють розвитку культурного діалогу та інтеграції України у світовий культурний простір.

Впровадження системного підходу до культурної дипломатії дозволяє підвищити ефективність діяльності державних інституцій, забезпечити координацію міжвідомчих зусиль і сформувати стабільний механізм реалізації державної політики у сфері міжнародного культурного співробітництва.

Література

1. Про культуру : Закон України від 14.12.2010 № 2778-VI. Верховна Рада України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/2778-17> (дата звернення: 25.10.2025).
2. Про засади внутрішньої і зовнішньої політики : Закон України від 01.07.2010 № 2411-VI. Верховна Рада України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/2411-17> (дата звернення: 25.10.2025).

Ткач Софія Анатоліївна,

здобувачка Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського

ЕВОЛЮЦІЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ХХ СТОЛІТТІ

ХХ століття стало добою глобальних трансформацій у всіх сферах суспільного життя, зокрема у сфері культури. Соціокультурна діяльність цього періоду охоплює процеси формування, збереження та поширення культурних цінностей, розвиток нових форм творчості, комунікації та самовираження людини. Основними чинниками еволюції культури у ХХ столітті стали науково-технічна революція, урбанізація, інтернаціоналізація культурного простору та активізація соціальних рухів.

Початок ХХ століття характеризувався появою новаторських напрямів у мистецтві – модернізму, експресіонізму, кубізму, футуризму, сюрреалізму. Ці течії відображали прагнення митців передати динаміку часу, внутрішню напруженість людини в умовах соціальних криз та війн. Перша світова війна спричинила переосмислення гуманістичних цінностей і змінила ставлення до ролі культури в суспільстві.

Міжвоєнний період став часом суперечливого співіснування творчої свободи і тоталітарного контролю. У різних країнах світу культура або розвивалася як простір інтелектуальних пошуків, або ставала знаряддям ідеології. У цей час активно розвивається кінематограф, радіо, популярна музика – формується феномен масової культури. Мистецтво поступово ви-

ходить за межі елітарних салонів і стає частиною повсякденного життя широких верств населення.

Після Другої світової війни людство зіштовхнулося з необхідністю моральної й культурної реконструкції. У центр культурної діяльності висунулися ідеї гуманізму, миру, міжнаціональної співпраці. Було створено ЮНЕСКО – міжнародну організацію, що сприяла розвитку освіти, науки й культури в усьому світі. Паралельно розгорталася культурне протистояння між двома системами – соціалістичною та капіталістичною, у межах якого культура виконувала функції «м'якої сили» і дипломатичного інструменту.

1950–1970-ті роки стали періодом активного розвитку масової культури, телебачення, попмузики, кінематографу, реклами. Молодіжні рухи – хіпі, панки, студенти-реформатори – висунули на передній план ідеї свободи, миру, творчого самовираження. Соціокультурна діяльність набуває нових форм – від фестивалів і концертів до неформальних об'єднань і субкультур. Мистецтво перестає бути винятковою сферою еліти, перетворюючись на відкритий простір діалогу, експерименту й протесту.

Поступово технічний прогрес визначає новий етап розвитку культури. Телебачення, звукозапис, фото, комп'ютерні технології стають головними засобами фіксації та поширення культурних продуктів. Наприкінці століття відбувається перехід до інформаційного суспільства: з'являються персональні комп'ютери, інтернет, цифрові носії. Це зумовлює виникнення нового типу культури – медіакультури, де традиційне мистецтво поєднується з технічними засобами, а глядач стає активним споживачем і творцем змісту.

Еволюція соціокультурної діяльності у XX столітті відбувалася під впливом кількох ключових тенденцій. По-перше, відбулася демократизація культури – розширення доступу до освіти, мистецтва та культурних благ. По-друге, спостерігалася масовізація культурного споживання, коли кіно, телебачення, музика і шоу-бізнес стали частиною щоденного життя. По-третє, глобалізація культурного простору сприяла взаємопроникненню національних культур, але водночас поставила питання про збереження ідентичності. По-четверте, технічний прогрес і медіатизація культури змінили саму природу творчості, зробивши її відкритою до інтерактивності. По-п'яте, культура дедалі більше зосереджується на особистості, її внутрішньому світі та самовираженні.

У другій половині XX століття соціокультурна діяльність стала важливим чинником суспільного розвитку. Вона забезпечувала зв'язок поколінь, сприяла формуванню громадянської свідомості, міжкультурному діалогу, розвитку гуманістичних ідеалів. Разом із тим виникли нові проблеми: комерціалізація мистецтва, стандартизація культурних смаків, зниження якості духовного споживання під впливом масової культури.

XX століття залишило величезний культурний спадок, що вплинув на подальший розвиток людства. Саме в цю добу культура стала глобальним явищем, здатним об'єднувати різні народи, системи і світогляди. У цей час створюються міжнародні організації, діяльність яких пов'язана зі спеціальними подіями [1]. Водночас епоха показала суперечливу природу культурного процесу – поєднання прогресу і кризи, свободи і маніпуляції, духовності й споживацтва.

Отже, еволюція соціокультурної діяльності у XX столітті – це процес переходу від локальних і традиційних форм культури до глобальних і технологічно опосередкованих практик. Культура цього періоду стала простором, де зустрілися традиція й інновація, духовність і масовість, гуманізм і технологічність. Саме в XX столітті людство усвідомило, що культура є не лише відображенням соціальних змін, а й активною силою, яка визначає напрям розвитку цивілізації, формує моральні орієнтири та забезпечує духовну єдність людства.

Література

1. International Live Events Association (ILEA). *Ileahub*. URL: <https://www.ileahub.com/>

СПЕЦИФІКА УПРАВЛІННЯ ПЕРСОНАЛОМ У КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЯХ (НА ПРИКЛАДІ СФЕРИ КІНО)

У сучасному світі креативні індустрії відіграють все більш важливішу роль у формуванні економіки, культури та суспільних цінностей. Серед них кіноіндустрія виділяється високим рівнем творчої складності, проєктного характеру роботи та залученням великої кількості фахівців різного профілю. Управління персоналом у цій сфері має свою специфіку, що зумовлена нестандартними формами зайнятості, високим рівнем конкуренції, потребою в гнучкості та креативності.

Потреба адаптації традиційних HR-підходів до творчого середовища, де важливими є емоційний інтелект, імпровізація та командна взаємодія актуалізує питання дослідження особливостей управління фахівців кіноіндустрії, як представників креативних індустрій, та виокремлення ефективних HR-стратегій, зокрема гнучких моделей організації праці, розробки мотиваційних механізмів, запровадження кроскомунікаційних методів. Особливої уваги потребує дослідження управлінських практик у кіноіндустрії, які поєднують мистецтво, інформаційні технології та бізнес та допомагають розробити ефективні рекомендації щодо удосконалення та підвищення продуктивності управління персоналом у сфері кіно.

Як зазначають Т. Семенчук, С. Боняр, Є. Осипова, сьогодні креативність розглядається як визначальний фактор формування сучасної постіндустріальної цивілізації та необхідний атрибут успішного розвитку нової й наднової економік, відтіснивши традиційні чинники економічного розвитку економічних систем – добре налагоджену інфраструктуру, місце розташування, природні ресурси; на перший план виходять людські здібності, талант, мотивації та відношення до культури, а основою розвитку креативної економіки – принцип «трьох Т» економічного розвитку: «технології, таланту і толерантності» [3].

У Законі України «Про культуру», креативні індустрії названі одним із найважливіших чинників сталого розвитку держави та видом економічної діяльності, продукти і послуги якої є результатом індивідуальної творчості та підтримки культурного розмаїття і створення доданої вартості через мистецьке та креативне вираження [1]. Хоча на теперішній момент всі сектори креативних індустрій, зокрема і сфера кіно, в цілому адаптувалися до умов війни, однак існує гостра потреба у розробці стратегій повоєнної відбудови української культури із залученням до процесу відновлення широкого кола кваліфікованих спеціалістів та створенням додаткових джерел фінансування та нових проєктів підтримки і розширення діяльності професіоналів соціокультурної сфери, що передбачають гранти на культурно-мистецьку діяльність, державну підтримку культурної сфери та промоцію української культури та мистецтва за кордоном [5, 20].

На думку учасників опитування, ініційованого Українським культурним фондом та МКІП України «Стан культури та креативних індустрій під час війни», не менш важливими є: програми для підтримки регіональних і кроссекторальних ініціатив, кластерів тощо; програми підвищення попиту на креативний продукт (по типу «Підтримки, цільових сертифікатів або ваучерів»); освітні програми, тренінги, консультації; спеціальний податковий режим для креативних індустрій; організація системи творчих конкурсів, державний контроль за якістю роботи та трудовою дисципліною керівників організацій [4].

В цьому контексті використання комплексу методів: аналіз наукової літератури й нормативних документів та порівняльний аналіз HR-практик у кіноіндустрії України та інших країн; експертне опитування фахівців кіноіндустрії щодо ефективності управлінських підходів; дослідження конкретних прикладів (кейс-методів) організації роботи персоналу в кінопроєктах; оцінка сильних і слабких сторін управління кадрами у сфері кіно (SWOT-аналіз) і комплексний розгляд взаємозв'язків між творчим середовищем, організаційною структурою та HR-процесами (системний підхід), дозволяють всебічно проаналізувати специфіку управ-

ління персоналом у кіноіндустрії та виробити рекомендації збільшення обсягів реалізованих продуктів та послуг в галузі культурних та креативних індустрій в умовах війни та стагнації економічної системи держави.

Продуктивне управління творчим персоналом залежить не лише від кількісних показників, а й від якості ідей, інноваційності та командної синергії передбачає запровадження гнучких моделей організації праці, використання проєктного підходу, що дозволяє оптимізувати ресурси вузькопрофільних фахівців; вдосконалення мотиваційних механізмів, які стимулюють креативність і результативність. Ефективне управління в кіноіндустрії базується на підтримці індивідуальності й створенні умов для самовираження, та передбачає дотримання балансу між творчою свободою та чіткою координацією, розвиток креативного лідерства та емоційного інтелекту, створення інструментів оцінки продуктивності творчих команд, формування культури ефективної комунікації, підтримку професійного розвитку як чинника довгострокової продуктивності, інституціоналізації HR-функцій для системного управління результатами [2].

Література

1. Про внесення змін до Закону України «Про культуру» щодо визначення поняття «креативні індустрії»: Закон України від 19.06.2018 № 2458-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2458-19#Text> (дата звернення: 26.10.2025).
2. Найефективніші HR-стратегії. Яким чином українські компанії змінюють свої кадрові підходи відповідно до нових викликів часу. Кращі HR практики. Як бізнес в Україні адаптує кадрові стратегії *Politkosmos*. URL: <https://politkosmos.com> (дата звернення: 26.10.2025).
3. Семенчук Т. Б., Боняр С. М., Осипова Є. Л. та ін. Менеджмент креативних індустрій: монографія. Київ: ДУІТ, 2024. 330 с.
4. Стан культури та креативних індустрій під час війни – результати дослідження від Українського культурного фонду та МКІП України. URL: <https://ucf.in.ua/news/11082022> (дата звернення: 26.10.2025).
5. Стратегії адаптації культури та креативних індустрій до умов війни. Аналітична записка за результатами дослідження *УКФ*. URL: https://ucf.in.ua/storage/docs/08022023/%20адаптації_a1bcc4452137eb7203de76ba3a1b5ac4761d01d3.pdf (дата звернення: 26.10.2025).

Третяк Денис Михайлович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЛЬ ІННОВАЦІЙНИХ КУЛЬТУРНИХ ПОСЛУГ У ТРАНСФОРМАЦІЇ МАРКЕТИНГОВИХ СТРАТЕГІЙ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ

Сучасний розвиток культурної сфери відбувається в умовах цифрової трансформації суспільства та посилення конкуренції на ринку культурних продуктів. Глядачі, відвідувачі та споживачі культурних послуг дедалі частіше очікують не лише традиційних форм подачі мистецького контенту, а й інтерактивності, персоналізації, широкої доступності та емоційно насичених вражень. У цих умовах заклади культури змушені адаптувати та оновлювати свої маркетингові стратегії, впроваджуючи інноваційні послуги, здатні забезпечити їхній сталий розвиток та підвищити конкурентоспроможність.

Інноваційні культурні послуги, серед яких віртуальні екскурсії, онлайн-трансляції, сервіси з використанням доповненої та віртуальної реальності, гейміфікація й інтерактивний цифровий контент, стають ключовим інструментом залучення нових сегментів аудиторії. Вони розширюють простір культурної комунікації, сприяють формуванню лояльності споживачів та покращують ефективність маркетингових рішень. Вивчення ролі таких інновацій у формуванні та трансформації маркетингових стратегій дає змогу визначити оптимальні механізми модернізації діяльності закладів культури відповідно до сучасних вимог ринку [6].

Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра є прикладом ус-

танови, що системно впроваджує інноваційні інструменти у власну маркетингову політику. Платформа Dgatox для онлайн-трансляцій вистав не тільки долає географічні бар'єри, але й забезпечує персоналізовану взаємодію з глядачами. Висока якість трансляцій, інтерактивність, можливість участі в обговореннях та доступ до ексклюзивних матеріалів створюють емоційний зв'язок із театром. Це сприяє підтримці лояльності постійних відвідувачів і водночас залучає нову аудиторію, зокрема міжнародну. Платформа також відкриває перспективи монетизації цифрового контенту, що позитивно впливає на економічну стійкість театру [2].

Інший приклад – діяльність Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, який активно інтегрує доповнену реальність у формат віртуальних екскурсій [1]. AR-технології стимулюють взаємодію відвідувача з експонатом і посилюють пізнавальний ефект, перетворюючи перегляд експозицій на захопливий цифровий досвід. Доповнений AR-контент допомагає глибше розкрити художній і історичний контекст експозицій, надає мобільність і доступність музейних ресурсів для широкої аудиторії, включно з міжнародною. Такі послуги посилюють конкурентні переваги музею на ринку культурних і освітніх сервісів, а також відкривають можливості диверсифікації доходів через онлайн-квитки та підписки [5].

Вагомий внесок у впровадження цифрових рішень демонструє Національна філармонія України, що створила комплексну систему VR-концертів. Формат занурення у концертний простір забезпечує новий рівень споживання музичного контенту. VR-технології стали особливо актуальними в період соціальних обмежень, гарантували безперервність культурного процесу й дозволили зберегти комунікацію з аудиторією. Стратегічним є й розширення каталогу VR-контенту, маркетингові колаборації з технологічними компаніями та активне просування послуги через цифрові канали. Це підсилює імідж філармонії як інноваційної культурної інституції, відкритої для глобального ринку [4].

Культурний центр «Мистецький Арсенал» інтегрував гейміфікацію в освітні програми для дітей, що перетворює процес сприйняття мистецтва на активний, ігровий та креативний досвід. Мобільні додатки з AR-елементами, інтерактивні квести у виставкових залах, система винагород формують мотивацію до пізнання і сприяють залученню молодшої аудиторії. Такі інновації розширюють соціокультурну функцію закладу й створюють додаткові можливості для маркетингового просування через співпрацю з медійними партнерами та популярними освітніми платформами [3].

Усі розглянуті кейси демонструють зростання стратегічної ролі цифрових послуг у розвитку українських закладів культури. Інтерактивність, можливість персоналізації контенту, доступність поза просторовими обмеженнями та мультимедійність комунікації забезпечують установам переваги в конкурентній боротьбі на ринку культурних послуг. Інноваційні рішення сприяють підвищенню якості взаємодії з аудиторією, формують нові споживчі практики та створюють умови для сталого розвитку галузі культури.

Отже, інноваційні послуги є важливим чинником трансформації маркетингових стратегій закладів культури, оскільки забезпечують адаптацію їхньої діяльності до умов цифрової економіки та змін у поведінці споживачів. Використання цифрових технологій сприяє розширенню культурного простору, усуває географічні обмеження та відкриває можливості для залучення міжнародної аудиторії. Підвищення інтерактивності та індивідуалізації взаємодії з відвідувачами сприяє зростанню їхньої залученості, лояльності та задоволеності культурними продуктами.

Результати впровадження інновацій доводять, що вони виконують функції не лише засобу модернізації культурних практик, а й дієвого елементу маркетингової діяльності, формуючи позитивний імідж установи та створюючи нові канали комунікації з аудиторією. Інноваційні підходи стають основою сталого розвитку закладів культури, дозволяють зміцнювати їхню конкурентну позицію, забезпечують фінансову стабільність і сприяють підвищенню соціальної значущості у сучасному культурному середовищі.

Узагальнення підтверджує, що цифрові формати культурного обслуговування є не лише тимчасовою реакцією на виклики сучасності, а довгостроковим вектором еволюції марке-

тингових стратегій. Заклади культури, які своєчасно інтегрують інновації у власну діяльність, отримують можливість зміцнювати конкурентоспроможність, зберігати актуальність у динамічному соціально-культурному середовищі й забезпечувати доступність мистецьких цінностей для широкого загалу.

Література

1. Головач Н. М. Використання інноваційних маркетингових технологій у сфері культури. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2023. № 4. С. 111–117.
2. Marketing Media Review. URL: <https://mmr.ua/> (дата звернення: 17.10.2025).
3. Круковська Є. Т., Таранич А. В. Особливості управління маркетинговою діяльністю закладів індустрії культури. *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*. 2022. № 2 (14). С. 220–226.
4. Культура без бар'єрів. *Український культурний фонд*. URL: https://ucf.in.ua/m_programs/6553747ea4a3277f295d3bd2/register?type=rating (дата звернення: 17.10.2025).
5. Katsikeas C., Leonidou L., Zeriti A. Revisiting International Marketing Strategy in a Digital Era: Opportunities, Challenges, and Research Directions. *International Marketing Review*. 2019. URL: DOI: <https://doi.org/10.1108/imr-022019-0080>.
6. Ortiz-Ospino L., González-Sarmiento E., & Roa-Pérez J. Technology trends in the creative and cultural industries sector: a systematic literature review. *Journal of Innovation and Entrepreneurship*. 2025. № 14. С. 39.

Філіповіч Єлизавета Андріївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВИХ ПОТРЕБ МОЛОДІ В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

У сучасному соціокультурному просторі формування культурно-дозвіллєвих потреб молоді набуває дедалі складніших форм через багаторівневу взаємодію між особистісним, технологічним і глобалізаційним вимірами. Молодь, що перебуває у стані постійного інформаційного навантаження, формує свої уявлення про дозволя під впливом культурного різноманіття. У молодіжному середовищі відбувається розмивання чітких меж між традиційною і масовою культурою, що має прояв у естетичних пріоритетах, типах поведінки тощо. Потреба у дозвіллі все частіше набуває характеру не пасивного відпочинку, а пошуку самопрезентації, включення до спільноти за інтересами, тим самим створюється своєрідна «культурна екосистема», де молодь орієнтується на цифрові платформи, креативні простори, фестивальні формати, вуличну культуру, а також нішеві субкультурні середовища, які не входять до жодної класичної типології.

Сучасна молодіжна дозвіллєва практика пов'язана не лише з рекреацією, а з моделюванням індивідуального стилю життя, а саме так званого lifestyle-коду, під впливом якого споживання культурного продукту стає частиною символічного капіталу, де вибір серіалу, музичного жанру чи навіть кав'ярні перетворюється на соціальний маркер приналежності.

Через воєнний стан та складну ситуацію в українському суспільстві молодь інакше почала ставитись до свого дозвілля. Як зазначає А. Денисенко, то обмеження та брак дозвіллєвої діяльності під час воєнного стану негативно впливає на психологічну стабільність людей. У сучасних умовах звичні форми дозвілля виконують зовсім іншу функцію, а саме допомагають підтримувати психоемоційний стан, знаходити рівновагу тощо. Тому нині набувають поширення арттерапевтичні заняття, участь у волонтерстві, публічні читання, вечори з живою музикою, відкриті зустрічі тощо. Ці заходи не завжди організовані офіційно або за чітким планом, але вони допомагають краще усвідомлювати все, що відбувається, переосмислювати події через творчість, допомагають впоратись із загальним почуттям тривоги [1, ст. 177].

Натомість, О. Шмаюн наголошує на тому, що молодь яка навчається зовсім мало часу приділяє дозвіллю, а саме близько однієї години на день (60%) [3, ст. 145]. А 39% молоді взагалі практично не мають часу на дозвілля, здебільшого через часткове працевлаштування [3, ст. 146].

Разом із цим змінюються й цінності, з якими молодь підходить до вільного часу. Якщо раніше багато хто орієнтувався на розваги або споживання контенту, то нині увага переходить до змісту, так як стає важливим, щоб дозвілля було наповненим емоціями, відчуттям присутності, що пов'язано з перебудовою потреб у відповідь на постійний стрес. А тому зростає потреба в нових культурно-дозвіллевих просторах, які поєднують неформальне спілкування та можливість для самовираження. Тобто у сучасних умовах молодь шукає такі форми дозвілля, які поєднують творчість, спілкування, неформальність і можливість проявити себе. Основний інтерес викликають ті простори, де немає жорстких правил або формальних обмежень, серед яких відкриті арт-платформи, молодіжні центри, локації для проведення акустичних вечорів, кінопоказів, мистецьких майстерень, невеликих фестивалів. Молодь цінує можливість самим ініціювати культурні події, брати участь у їх створенні, обирати формат і наповнення за власними смаками та потребами.

В результаті можемо спостерігати нову практику де дозвілля, медійність, творчість і громадянська активність тісно переплітаються. Зникає старе уявлення про дозвілля як про пасивний відпочинок після роботи, натомість формується нова система, у якій дозвілля включає елементи самореалізації, спілкування, емоційного розвантаження та творення чогось нового.

А тому молодь дедалі рідше відвідує традиційні заклади культури такі, як театри, музеї, концертні зали, тим самим створює власні шляхи культурної взаємодії, свій унікальний формат дозвіллевої діяльності, спираючись на особисті інтереси, спосіб життя та середовище, у якому перебуває, як наслідок спостерігаються різні сценарії дозвілля, до яких входять прослуховування подкастів, digital art, квести, екологічні ініціативи тощо.

Між тим, О. Шмаюн зазначає, що з одного боку відбувається різке скорочення культурно-дозвіллевої мережі (бібліотек, музеїв, клубів, будинків культури, центрів народної творчості), зміна інтенсивності культурно-дозвіллевих практик у бік пасивного споживацтва, з іншого – з'являються інноваційні центри дозвілля, нові форми та методи дозвіллевої діяльності, розвивається віртуальне дозвілля, яке стає більш актуальним для молоді. [4, ст. 262]

Н. Шепелева наголошує, що новітні форми дозвіллевої діяльності є прикладом так званого «навіювання» трендів і модних течій, зокрема через соціальні мережі [2, ст. 220].

Цифрові технології вплинули на дозвілля молоді, так як все більше воно пов'язане з онлайн-простором, де з'являються нові способи не тільки споживати контент, а й створювати його самостійно. Наприклад, TikTok, YouTube, Instagram, Discord і Reddit стали для молоді своєрідними віртуальними світами, у яких не просто дивляться відео чи гортають стрічку, а й беруть участь у створенні мемів, відео, сторис, блогів, постів, які передають не тільки емоції, а й сенси. Такі формати стали своєрідним способом спілкування, де кожен мем, відео або коментар, може щось «сказати» чи відобразити певну думку, настрій, ставлення. Ці платформи стали місцем, де постійно обертаються різні символи, історії, навіть нові способи самовираження. Молодь бере участь у челенджах, грає в онлайн-ігри, створює фанатський контент, обговорює серіали або ділиться думками в чатах. Це перетворюється на такий формат дозвілля, де стирається межа між відпочинком і діяльністю. З одного боку – це свобода проявити себе, спробувати щось нове, розвиватися, але з іншого усе більше відчувається залежність від того, скільки переглядів, лайків чи коментарів набрав твій контент.

А тому, усе частіше культурні заклади, особливо на місцевому рівні, адаптуються до нових запитів молоді. Наприклад, бібліотеки, музеї, будинки культури та навіть муніципальні установи починають відкривати креативні простори, з'являються клуби настільних ігор, читацькі об'єднання, клуби документального кіно, фотостудії, воркшопи з дизайну, звукозапису, відеомонтажу, де можна не тільки бути пасивним глядачем, а й стати активним учасником. Часто ці активності відбуваються у співпраці з волонтерами або молодіжними ініціативами. Традиційні заклади культури, які готові змінюватися та відкривати молоді простори

для творчості та експерименту, зберігають свою актуальність. Втім, О Шмаюн наголошує на тому, що кожен заклад культури має розробляти і впроваджувати практики з вивчення аудиторії закладу, її потреби, проводити опитування, брати до уваги відгуки відвідувачів після подій тощо [3, ст. 149].

Отже, культурно-дозвілєві потреби сучасної молоді формуються під впливом глобалізаційних чинників, цифрової трансформації та соціальної нестабільності. Нині дозволя для молоді стає не просто формою відпочинку, а способом самовираження, соціальної взаємодії та емоційного відновлення. Замість уніфікованих моделей культурного споживання набувають популярності гнучкі, децентралізовані практики – від цифрового контенту до вуличних ініціатив. Молодь активно створює власні сценарії участі в культурних подіях, поєднуючи творчість, громадянську активність і самовираження.

Література

1. Денисенко А. О. Деякі особливості організації студентського дозволя в умовах воєнного стану. *Освіта дорослих: світові тенденції, українські реалії та перспективи* : матеріали III Міжнар. наук.-практ. конф. / Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди ; редкол.: А. В. Боярська-Хоменко, В. М. Білик, С. О. Васильєва та ін. (Харків, 13–14 черв. 2024 р.). Харків, 2024. С. 177–180.
2. Шепелєва Н. В. Специфіка формування соціальної активності студентської молоді у дозвілєвій діяльності. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки*. 2020. №2 (333). Ч.2. С. 217–230.
3. Шмаюн О. Діяльність культурно-дозвілєвих центрів в контексті сучасних форм дозволя молоді. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія*. 2021. № 37. С. 144–151. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucrm.vi37.454>.
4. Шмаюн О. Ю. Культурно-дозвілєвий центр як інноваційний заклад особистісного розвитку. *Питання культурології*. 2020. № 36. С. 260–268. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221074>.

Чибуровська Галина Анатоліївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ: АКТУАЛЬНІСТЬ ВИВЧЕННЯ ОСНОВ, ЇЇ ФУНКЦІЇ ТА ЗАВДАННЯ

З початком російсько-української війни, а особливо після 24 лютого 2022 року, в українському медіапросторі все частіше й частіше з'являється вислів “культурна дипломатія”. Експерти, політики, дипломати, науковці та діячі культури часто вживають цей термін, як один з методів боротьби з російськими наративами та боротьбою за нашу ідентичність. Отже, широке висвітлення та вивчення цього терміну та пояснення, що таке «м'яка сила» є актуальним та вартим уваги, зокрема і для молодих культурологів та мистецтвознавців.

Хоча термін «Культурна дипломатія» виник у XX столітті, проте єдиного визначення серед вчених й досі немає. Енциклопедія історії України НАН України дає таке визначення цього дипломатичного терміну: “Культурна дипломатія – комплекс заходів і засобів, поєднаних інструменталізацією культури у політичних цілях; процес урахування в дипломатичній діяльності держави культурних факторів для досягнення міждержавного порозуміння; інструмент реалізації концепції «м'якої сили»; форма та процес міжнародної комунікації, спрямований на просування образу країни, формування довіри до неї та її авторитету, яка також дає можливість зрозуміти культуру, цінності та цілі інших країн і народів світу. Одні з перших спроб окреслити термін «культурна дипломатія» здійснив американський дослідник Ф. Баргхорн (F. Barghoorn), який у 1950–1960-ті рр. досліджував відповідні практики в СРСР. Класичне визначення культурної дипломатії надав Майкл Каммінгс: «обмін ідеями, інформацією, цінностями, системами, традиціями, переконаннями й іншими аспектами культури з метою сприяння розвитку взаєморозуміння» (2003)» [2].

Проте саме у XXI столітті багато країн, для формування власного іміджу, зростання

свого впливу на міжнародній арені та досягнення власних геополітичних цілей використовують, окрім економічних чи інших дипломатичних інструментів, саме культурну дипломатію. Зокрема, культурна дипломатія є гарним інструментом для подолання стереотипів чи негативного сприйняття, формуючи нові наративи та покращуючи взаєморозуміння між країнами й народами. Варто наголосити, що глобальна цифровізація дозволила створити нові можливості для швидшого та доступнішого застосування культурних продуктів, що робить культурну дипломатію ще більш ефективною.

Культурна дипломатія сприяє полегшенню діалогу між державами. Особливо це актуально в умовах гібридних загроз та світових криз, таких як: пандемія COVID-19, війна, міграційна криза.

Саме тому для нашої країни, в умовах російсько-української війни культурна дипломатія стала безперечно дуже ефективним та важливим інструментом просування себе, своєї історії, цінностей, культури, спростування дезінформації та російських наративів, на світовій арені. Безумовно, багато людей і народів у світі почули та дізналися про Україну, в тому числі й завдяки культурній дипломатії.

Як сказав у своїй промові ексміністр культури та стратегічних комунікацій Микола Томицький, під час виступу на відкритті культурної платформи «Україна відкрита світу»: «Повномасштабна війна... вимагає нового підходу до культури. Культура – не тільки основа української ідентичності, культура - це сильний символ нашої незламності. Культура – це простір ниток, які зшивають українське суспільство зсередини країни із закордонними українцями та європейською спільнотою... Український дух виражений у культурі - це наша м'яка сила, що розповідає про нас та просуває наше бачення західних цінностей світовій громадськості... У час війни культура виступає як символ незламності народу, а після перемоги стане основою для відновлення та розвитку» [5].

Виступаючи на церемонії вручення Національної премії імені Тараса Шевченка у 2024 році, Президент України Володимир Зеленський зазначив у своїй промові про те, що: «Під час війни важливими є люди культури, які розповідають про Україну, зберігають пам'ять про все, через що проходить український народ, і відроджують те, що дає людям сили. У час війни – навіть більше, ніж у час миру, – ми всі маємо пам'ятати, що культура має значення. І люди культури мають значення. Усі, хто промовляє про Україну. Озвучує те, що на серці. Зберігає все, через що ми йдемо. Відроджує те, що могло бути забутим, але – оновлене – дає людям сили, дає емоції» [4].

«Для ефективної культурної дипломатії необхідна достатня кількість і висока якість культурних матеріалів, які вона використовує. Ключовими елементами сучасної культурної дипломатії є мистецтво, вища освіта, наука, спорт, туризм. Щоб культурні заходи справили враження на міжнародній арені, дипломатам слід опиратися на знайомі та популярні символи. В умовах обмежених ресурсів важливо знати, які елементи національної культури вже популярні за кордоном, зокрема масова культура та деякі традиційні її аспекти» [3].

«Інноваційні механізми культурної дипломатії включають застосування цифрових технологій і соціальних медіа, що дають змогу державам швидко і ефективно донести свої культурні послання до міжнародної спільноти. Цифрова культурна дипломатія включає створення віртуальних платформ для культурного обміну, соціальні медіа для взаємодії з аудиторією, мобільні додатки та інші цифрові інструменти. Ці формати надають можливості для залучення більшої аудиторії, зменшення витрат на організацію заходів і покращення здатності адаптуватися до змін міжнародного середовища [1, 198].

Підбиваючи підсумки, можемо впевнено сказати, що вивчення основ культурної дипломатії наразі є, безперечно, актуальним, оскільки «м'яка сила» – це:

зміцнення міжнародних відносин: культурна дипломатія допомагає налагоджувати ефективні комунікації між країнами з різними традиціями та світоглядом, виходячи за межі політичних відмінностей;

роль у вирішенні конфліктів: завдяки культурному діалогу створюється можливість порозуміння між різними культурами, що сприяє миру;

інструмент м'якої сили: культурна дипломатія формує довгострокове та надійне міжнародне співробітництво;

механізми реалізації: включають різноманітні традиційні та інноваційні методи представлення культурних цінностей держави;

орієнтація на сучасні тенденції: стратегія культурної дипломатії повинна враховувати актуальні виклики та адаптуватися до змін у світі.

Література

1. Смелянов В. М., Гололобов С. М. Механізми реалізації культурної дипломатії в сучасних умовах. *Інвестиції: практика та досвід* : науково-практичний журнал. 2024. № 14.

2. Магда Є. В. Культурна дипломатія. *Енциклопедія історії України: Додатковий том. Кн. 1: А–Я* / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; НАН України, Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2021. 773 с. URL: http://www.history.org.ua/?termin=kulturna_diplomatija (дата звернення: 30.09.2025).

3. Матвієнко В., Шинкаренко Т. Культурна дипломатія як напрям зовнішньої політики держави. *Культурна дипломатія* / за заг. ред. І. Б. Матяш, В. М. Матвієнка ; Інститут міжнародних відносин КНУ імені Тараса Шевченка, Наукове товариство історії дипломатії та міжнародних відносин. Київ : ДП «ГДІП». 2021. С. 16–17.

4. У час війни культура має навіть більше значення, ніж у час миру – Володимир Зеленський на врученні Національної премії імені Тараса Шевченка. *Президент України*. 09.03.2024. URL: <https://www.president.gov.ua/news/u-chas-vijni-kultura-maye-navit-bilshe-znachennya-nizh-u-cha-89613> (дата звернення: 30.09.2025).

5. Точицький М. Культура під час війни є символом незламності, а після перемоги стане основою для відновлення. *УкрІнформ*. 13.09.2024 URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3905284-kultura-pid-cas-vijni-e-simvolom-nezlamnosti-a-pisla-peremogi-stane-osnovou-dla-vidnovlennja-tocickij.html> (дата звернення: 30.09.2025).

Шаповалов Руслан Миколайович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРНИЙ КОНСАЛТИНГ ЯК ІННОВАЦІЙНА МОДЕЛЬ УПРАВЛІННЯ В КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРИЯХ

У XXI столітті культура дедалі активніше розглядається не лише як гуманітарна, а й як стратегічна сфера розвитку держави. Зростання ролі креативних індустрій, цифровізація культурних процесів та поява нових форм підприємництва вимагають створення ефективних моделей управління, здатних поєднати соціокультурні, економічні й комунікаційні аспекти. Однією з таких моделей є культурний консалтинг – інноваційний управлінський інструмент, що забезпечує адаптацію культурної політики до сучасних викликів і потреб суспільства.

Культурний консалтинг можна визначити як систему аналітичної, методичної та проєктної підтримки у сфері культури, спрямовану на підвищення ефективності управлінських рішень. Його сутність полягає у створенні механізмів стратегічного планування, модернізації комунікацій, впровадженні інноваційних форматів співпраці між державними, громадськими та приватними структурами. Такий підхід дозволяє здійснювати не лише аналіз культурних процесів, але й формувати рекомендації для їхнього розвитку, що робить консалтинг ключовим посередником між політикою, інституціями та ринком культурних послуг.

У системі культурного менеджменту консалтинг виступає каталізатором управлінських інновацій, орієнтованих на результативність і сталість. Він поєднує експертну діагностику, моніторинг ресурсів, стратегічне прогнозування та оцінку соціального впливу. У контексті креативних індустрій культурний консалтинг створює умови для зростання інституційної спроможності, професіоналізації управлінських кадрів і формування партнерських екосистем.

Важливим елементом інноваційної моделі є впровадження цифрових технологій в управління культурними процесами: баз даних проєктів, аналітичних платформ, AI-

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

інструментів для оцінювання ефективності культурних програм. Такі рішення сприяють підвищенню прозорості, об'єктивності та відкритості комунікації між усіма учасниками культурної сфери.

Інтеграція консалтингових практик у сферу державного управління культурою дозволяє перейти від традиційного адміністративного підходу до системи проактивного стратегічного менеджменту, заснованого на даних і аналітиці. У цьому контексті культурний консалтинг виступає посередником між мистецькими ініціативами та державною політикою, забезпечуючи баланс між творчими цілями та соціально-економічною ефективністю.

З огляду на сучасні виклики – воєнні, економічні, інформаційні – культурний консалтинг набуває особливого значення як механізм відновлення й розвитку культурного сектору. Його потенціал полягає у формуванні довгострокових стратегій, які базуються на доказових даних, міжнародному партнерстві та міждисциплінарній взаємодії.

Отже, культурний консалтинг є не лише новою формою управління у сфері культури, але й платформою інноваційного мислення, що об'єднує управлінців, аналітиків, експертів і креативних практиків. Його впровадження здатне забезпечити якісну трансформацію культурної політики України, зробивши її сучасною, відкритою й конкурентоспроможною в європейському контексті.

Література

1. UNESCO. Culture 2030 Indicators: Conceptual and Methodological Framework. Paris, 2022.
2. European Commission. Creative Europe Programme Guide 2023. Brussels, 2023.
3. Річний звіт 2024. *Український культурний фонд*. URL: <https://ucf.in.ua/reports> (дата звернення: 18.10.2025).
4. Добровольська В. В. Менеджмент соціокультурної діяльності : навч. посіб. Київ : НАККІМ, 2020.
5. Шаповалов Р. М. Культурний консалтинг як інноваційна модель управління у креативних індустріях : рукопис магістерської роботи. Київ : НАККІМ, 2025.

БІБЛІОТЕЧНА, ІНФОРМАЦІЙНА ТА АРХІВНА СПРАВА

Добровольська Вікторія Василівна,

*докторка наук з соціальних комунікацій, професорка,
завідувачка кафедри артменеджменту та інформаційних технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Пугач Любов Юрійвна,

*докторка філософії з інформаційної, бібліотечної та архівної справи,
асистентка кафедри бібліотекознавства і бібліографії факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету імені Івана Франка*

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В ДІЯЛЬНОСТІ ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК ЛЬВІВЩИНИ В УМОВАХ СУСПІЛЬНИХ ЗМІН

Публічні бібліотеки Львівщини переживають період активної трансформації, зумовлений стрімким розвитком цифрових технологій, зміною інформаційних потреб громади та зростанням ролі бібліотек як відкритих громадських просторів.

У Львівській області нараховується 1330 публічних бібліотек загалом, у тому числі у сільській місцевості – 1140, спеціалізовані бібліотеки для дітей – 63, для юнацтва – 4. Кількість ЦБС – 28, зокрема 20 районних. 7 міських, 1 – для дітей [2].

Упродовж 2015–2022 рр. спостерігається стійка тенденція до скорочення загальної кількості бібліотек в Україні. Зменшення стосується не лише публічних бібліотек, а й окремих їх типів – спеціалізованих бібліотек для дітей та юнацтва, книгозбірень у сільській місцевості, а також бібліотек, що входять до складу централізованих бібліотечних систем (ЦБС) і об'єднаних територіальних громад (ОТГ). Припускаємо, що така динаміка зумовлена низкою чинників, серед яких – адміністративно-територіальна реформа, скорочення фінансування галузі, а також активна цифровізація суспільства, що змінила інформаційні потреби та запити користувачів, форми доступу до знань. Кількість бібліотек сільської місцевості також зменшується, що може бути пов'язано з декількома причинами, а саме: депопуляція сільської місцевості, збільшення кількості бібліотек, що увійшли до складу ОТГ, зменшення фінансування тощо. Спостерігаємо стійку тенденцію до зменшення кількості ЦБС та бібліотек, що входять до їх складу. Припускаємо, що такий резонанс пов'язаний з оптимізацією бібліотечної мережі і переходом до нових форм об'єднання [1].

Відтак, з'ясовано, що з 2017 р., включаючи високі показники 2021–2022 рр., дають можливість стверджувати активну інтеграцію бібліотек у нові адміністративно-територіальні об'єднання. Тенденція створення ОТГ, ЦБС на їхній основі збільшує динаміку бібліотечної діяльності. Процес децентралізації та створення ОТГ і ЦБС визначається як важливий чинник модернізації бібліотечної сфери. Він сприяє посиленню автономії бібліотек, формуванню партнерських зв'язків між закладами культури і місцевою владою, а також підвищує ефективність управління культурними ресурсами. Бібліотеки дедалі більше трансформуються у відкриті інформаційно-комунікаційні центри громади, що забезпечують доступ до знань, підтримують неформальну освіту, сприяють розвитку суспільства й культурної ідентичності на місцевому рівні. Отже, публічні бібліотеки в умовах децентралізації стають стратегічним ресурсом сталого розвитку громади.

У підсумку зауважимо, що бібліотечна мережа Львівщини перебуває у процесі динамічних позитивних змін. Незважаючи на певні труднощі, спостерігається позитивна динаміка у модернізації та адаптації бібліотек до нових умов. Зменшення загальної кількості бібліотек за досліджуваний період може бути пов'язаний з оптимізацією бібліотечної мережі, об'єднанням невеликих бібліотек у більші структури з метою підвищення ефективності їхньої діяльності та покращенню якості бібліотечно-інформаційних послуг.

Станом на 2025 рік бачимо, що у бібліотеках активно впроваджують нові формати ро-

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

боти: онлайн-зустрічі, онлайн-читання, віртуальні виставки, вебінари, медіаосвітні програми, клуби цифрової грамотності для різних вікових категорій користувачів. Особливу увагу приділяють підвищенню цифрових компетентностей як бібліотекарів, так і користувачів.

В умовах воєнного стану, бібліотеки Львівщини стали не лише центрами доступу до інформації, а й осередками психологічної підтримки, соціальної взаємодії та культурної стійкості. Вони організовують волонтерські ініціативи, допомагають внутрішньо переміщеним особам адаптуватися до нових викликів.

Отже, трансформація публічних бібліотек Львівщини – це не просто технологічна модернізація, а глибоке оновлення змісту їхньої діяльності, спрямоване на зміцнення зв'язків з громадою, розвиток культури читання та формування інтелектуального потенціалу громади.

Тож сучасна бібліотека перестає бути лише місцем зберігання книжкових фондів – вона трансформувалася у динамічний культурно-інформаційний центр, цифровий хаб, що поєднує традиційні функції з інноваційними сервісами. Все більшого значення набувають електронні ресурси, віртуальні послуги, цифрові архіви та інтерактивні платформи для комунікації з користувачами.

Література

1. Бібліотечна Україна в цифрах (2015–2022 рр.) : стат. зб. *Бібліотечному фахівцю*. URL: <https://profy.nlu.org.ua/articles.php?lng=uk&pg=8811> (дата звернення: 23.02.2025).
2. Львівський регіональний тренінговий центр. URL: <http://training-center.edukit.lviv.ua/> (дата звернення: 12.04.2025).

Загуменна Віра Вікторівна,

кандидат педагогічних наук, професор, професор кафедри артменеджменту та інформаційних технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

«ІНФОРМАЦІЙНО-БІБЛОГРАФІЧНА ЕВРИСТИКА» ЯК КОМПЛЕКСНА НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА В ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «БІБЛІОТЕЧНА, ІНФОРМАЦІЙНА ТА АРХІВНА СПРАВА»

У сучасних умовах цифрової трансформації суспільства та глобалізації інформаційних потоків підготовка фахівців спеціальності «Бібліотечна, інформаційна та архівна справа» потребує нових підходів до формування їхніх компетентностей. Одним із ключових напрямів є розвиток навичок пошуку, критичного оцінювання та творчого використання інформаційних ресурсів різного типу – бібліографічних, документальних, цифрових. Традиційно ці компетентності формувалися в межах дисциплін, що акцентували на бібліографічній або документальній евристиці. Однак сучасна інформаційна сфера вимагає інтеграції цих підходів у цілісну систему, де «Інформаційно-бібліографічна евристика» виступає комплексною складовою.

В Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв (НАКККиМ) в межах освітньо-професійної програми «Інформаційна діяльність та медіакомунікації» зі спеціальності «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» (з 2025 р.) «Бібліотечна, інформаційна, та архівна справа» започатковано дисципліну «Інформаційно-бібліографічна евристика» як обов'язкову освітню компоненту у підготовці фахівців зазначеної спеціальності.

Навчаючись за даною освітньо-професійною програмою, студенти НАКККиМ не лише опановують традиційні методи організації, зберігання та надання інформації, але й набувають компетентностей у сфері цифрових комунікацій, медіаконтенту, навички ефективної командної роботи, критичного мислення та інші важливі навички soft skills, які роблять їх конкурентоспроможними на ринку праці.

Дисципліна «Інформаційно-бібліографічна евристика» передбачає розгляд теоретичних основ і організаційно-методичних засад інформаційно-бібліографічної евристики; форми існу-

вання бібліографічної інформації та видової класифікації бібліографії; створення та ефективне використання інформаційних ресурсів; методики інформаційно-бібліографічного обслуговування різних категорій споживачів інформації; виконання різноманітних запитів користувачів (тематичних, фактографічних, адресних, уточнюючих) тощо. Особливого значення набуває формування компетентностей у сфері роботи з електронними ресурсами та базами даних, адже вони стають основним підґрунтям інформаційної діяльності.

Під час навчання здобувачі аналізують систему інформаційно-бібліографічних ресурсів України, зокрема поточні та ретроспективні національні (державні) інформаційно-бібліографічні ресурси, акцентується увага на створенні українського бібліографічного репертуару та на ретроспективних виданнях національних бібліотек тощо. Особливої ваги в цьому контексті набуває національна бібліографія, яка є свідком національної пам'яті своєї країни і народу, є частиною свого часу та відображає історичний родовід своєї держави [2].

В процесі викладання дисципліни «Інформаційно-бібліографічна евристика» можна простежити еволюційний ряд: бібліографічна евристика → документальна евристика → інформаційна евристика. Такий підхід дає можливість поступово розширювати об'єкт і методи роботи студента – від бібліографічного запису й каталогу до роботи з документами й далі до оперування складними цифровими інформаційними системами.

Бібліографічна евристика – фокусується на методах роботи з бібліографічною інформацією, каталогами, реферативними та оглядовими ресурсами, формуванні довідково-бібліографічного апарату [3, 5].

Документальна евристика – зосереджена на вивченні документів як носіїв інформації (друкованих, електронних, аудіовізуальних), застосуванні методів верифікації, контент-аналізу, атрибуції та контекстуалізації [4].

Інформаційна евристика – орієнтується переважно на цифрове середовище, складні мережеві ресурси, великі дані, електронні архіви й інтегровані інформаційні системи, розвиток інноваційних навичок роботи з інформаційними потоками.

Сучасні трансформаційні процеси в інформаційно-комунікаційному середовищі зумовлюють необхідність оновлення змісту та форм професійної підготовки фахівців бібліотечно-інформаційної та архівної сфери. Зростаючий обсяг інформаційних ресурсів, розвиток цифрових технологій та посилення інтеграційних процесів вимагають від майбутніх фахівців уміння оперативно здійснювати пошук, аналітико-синтетичну обробку та критичну оцінку даних [2]. У цьому контексті дисципліна «Інформаційно-бібліографічна евристика» виступає як важлива та комплексна складова професійної підготовки.

На сучасному етапі розвитку суспільства особливо підвищується роль інформаційного контенту та бібліографічної інформації й ролі бібліографів, як провідних інформаційних фахівців-практиків, які в сучасних умовах здійснюють колосальну бібліографічну діяльність в бібліотеках та інших інформаційних установах з пошуку та створення різноманітних інформаційно-бібліографічних ресурсів, оцифрування документів; особливо це стосується національних, регіональних (краєзнавчих) інформаційних ресурсів, створення електронних бібліотек, бібліографічних баз даних, що є підґрунтям формування національної культурної спадщини України тощо. Все це актуалізувало на даному етапі розробку Професійного стандарту «Бібліограф», ініційованого Державним агентством України з питань мистецтв та мистецької освіти, над яким впродовж 2024-2025 років працювали провідні фахівці бібліотечно-інформаційної галузі України: практики, освітяни, науковці тощо.

Все це сприяє інтеграції підходів щодо видів евристики в межах дисципліни «Інформаційно-бібліографічна евристика» й дає змогу формувати цілісну інформаційну культуру студентів; забезпечити готовність до роботи в умовах цифрової трансформації; поєднати теоретичну та практичну складові підготовки та посилити міждисциплінарні зв'язки у навчальному процесі.

Сьогодні еволюціонування цифрових технологій та інтеграція інформаційних ресурсів в онлайн-середовище створюють передумови для розвитку інформаційної евристики. Вона охоплює не лише бібліографічні й документальні ресурси, а й сучасні бази даних, цифрові

бібліотеки, наукові агрегатори, репозитарії, платформи відкритих даних. Інформаційна евристика спрямована на задоволення потреб різних категорій користувачів – від науковців і студентів до працівників органів влади, журналістів, бізнесу, громадськості тощо.

Отже, навчання студентів аналізувати, шукати, зберігати, класифікувати та надавати інформацію не лише готує їх до традиційних бібліотечно-інформаційних процесів, а й забезпечує високий рівень цифрової грамотності відповідно до сучасних міжнародних стандартів. Це дозволяє майбутнім фахівцям інтегруватися у глобальний інформаційний простір, ефективно працювати із даними та створювати користувацько орієнтовані сервіси. Сформовані у межах дисципліни «Інформаційно-бібліографічна евристика» професійні компетентності – аналіз, пошук, збереження, класифікація інформації та надання користувачам знань у будь-яких форматах – відповідають основним вимірам Європейської рамки цифрових компетентностей (DigComp 2.2).

Література

1. Добко Т. Довідково-бібліографічна діяльність і довідково-бібліографічне обслуговування: співвідношення понять і термінів. *Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського*. Київ, 2017. Вип. 45. С. 82–95. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nprnbuimviv_2017_45_10 (дата звернення: 20.10.2025).
2. Загуменна В. В. Національна бібліографія України: здобутки та перспективи (антологія). *Книгознавча школа Київського національного університету культури і мистецтв* : антологія. 2-ге вид., випр. та допов. / уклад. В. М. Медведєва. Київ : Ліра-К, 2018. С. 336–340. (Серія «Наукові школи»). URL: <https://lib.knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2018/01/knigoznavcha-shkola.pdf> (дата звернення: 20.10.2025).
3. Збанацька О. М. Бібліографічна евристика та бібліографічний пошук: кореляція сутності понять. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2020. № 4. С. 13–23. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/bdi_2020_4_4 (дата звернення: 20.10.2025).
4. Збанацька О. М. Комунікаційні засади документної евристики : монографія / М-во культури України, Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв, Нац. б-ка ім. Ярослава Мудрого. Київ, 2018. 378 с. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2875_БІБЛІОГРАФІЧНА_ЕВРИСТИКА_ТА_БІБЛІОГРАФІЧНИЙ_ПОШУК.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 20.10.2025).
5. Швецова-Водка Г. М. Бібліографічна евристика. Українська бібліотечна енциклопедія / Нац. б-ка України ім. Ярослава Мудрого. URL: <http://ube.nlu.org.ua/article/Бібліографічна%20евристика> (дата звернення: 20.10.2025).

Кудлай В'ячеслав Олегович,

кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент кафедри артменеджменту та інформаційних технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Мариневич Олександр Петрович,

здобувач Маріупольського державного університету

ПРОГНОЗУВАННЯ ЧИТАЦЬКОГО ПОПИТУ В ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕКАХ: ПОРІВНЯННЯ МЕТОДІВ ЕКСТРАПОЛЯЦІЇ, РЕГРЕСІЇ ТА ЕКСПЕРТНИХ ОЦІНОК

Публічні бібліотеки в Україні працюють у середовищі швидких і часто непередбачуваних змін. Рішення про комплектування фондів, планування подій, графіки роботи та розвиток цифрових сервісів мають спиратися не лише на ретроспективну статистику, а й на обґрунтовані прогнози короткого й середнього горизонту. Відтак актуальним є порівняння методів, які найчастіше використовують у менеджменті культурних інституцій: екстраполяції часових рядів, регресійного моделювання та дисциплінованих експертних оцінок. Кожен із них має різне призначення залежно від повноти даних, наявності сезонності, структурних зламів і управлінської задачі.

Базовим підходом для оперативних прогнозів є моделі експоненційного згладжування (далі МЕЗ) у просторі станів та сімейство авторегресивна інтегрована модель ковзного середнього (АІМКС) з її сезонними розширеннями (далі САІМКС) [1-5]. Вони добре описані в **Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККІМ (Київ, 06.11.2025)**

сучасних практичних настановах і реалізовані в інструментах, що автоматично добирають структуру та параметри [1; 3]. Масштабні міжнародні змагання з прогнозування під назвою M-Competitions (зокрема, M4-Competition та M5-Competition) показали: прості статистичні моделі та їхні ансамблі нерідко не поступаються більш складним алгоритмам машинного навчання на операційних горизонтах «місяць-квартал», за умови належної діагностики та регулярного оновлення [6–8]. Для бібліотечної сфери також найбільш доречно використовувати статистичні моделі: ще у 1980-х роках на великих вибірках місячних даних університетських бібліотек доведено доцільність сезонних варіантів експоненційного згладжування для прогнозу обігу документів [7], а подальші дослідження успішно застосовували АІМКС до прогнозування відвідуваності читачів [8].

Разом із тим у сучасних публічних бібліотеках попит часто визначається зовнішніми чинниками – навчальним календарем, місцевими подіями, промокампаніями, змінами графіків, переміщенням населення. Тут себе виправдовує множинна регресія та моделі РегАІМКС (АІМКС з екзогенними змінними): вони дозволяють явно врахувати причинно-наслідкові зв'язки між програмною діяльністю, характеристиками громади та використанням фонду [4; 9]. Найпростіші рішення – індикаторні змінні для подій, канікул чи ремонтів, а також лагові предиктори, що враховують інерцію читачької поведінки. Якщо ж історія даних коротка або «зламана» (карантин, блекаути, тимчасова окупація території), якщо йдеться про зовсім нові послуги (бібліотерапія, цифрові клуби, психологічна підтримка), доцільно додати дисципліновану роботу з експертними судженнями: метод Дельфі (багатораундовий анонімний консенсусне опитування) та метод аналізу ієрархій для пріоритизації критеріїв (далі АПК) [10–12]. У практиці прогнозування корисною є інтеграція управлінської корекції у статистичні моделі («свідоме накладання правок») із чіткими правилами фіксації та відповідальності [13].

Типова екосистема даних публічної бібліотеки дає змогу поєднувати підходи. Джерелами виступають журнали видач і повернень з автоматизованих бібліотечно-інформаційних систем (далі АБІС), логи пошуку в онлайн-публічному каталозі (далі ОРАС), реєстри відвідувань офлайн та онлайн-подій, навчальний календар, локальні свята, а також демографічні та соціально-економічні індикатори громади. За наявності щонайменше 36-60 місяців регулярних спостережень доцільно починати з МЕЗ та САІМКС як з «операційної бази» та підтримувати моделі щомісячним оновленням [1–5]. Якщо ж дані короткі або містять структурні злами, корисно комбінувати екстраполяцію з регресією (додаючи індикаторні змінні для інтервенцій) і накладати обмежені, але прозорі експертні корекції [10–13].

Порівняння методів варто будувати як невеликий «протокол змагальності». Дані поділяють на навчальну й тестову частини (наприклад, останні 12 місяців залишають для незалежної перевірки), будують МЕЗ та САІМКС з автоматичним добором і регресійні моделі з календарними та подієвими предикторами, а також проводять 2–3 раунди за методом Дельфі із залученням керівників підрозділів, досвідчених бібліотекарів та інших експертів. Порівняння виконують за показниками точності симетричної середньої абсолютної відносної похибки (далі ССАВП), середньої абсолютної масштабованої похибки (далі САМП), середньокореневої квадратичної помилки (СкКП), а також за стабільністю у часі [1; 6-8; 13]. Після аналізу помилок доцільно формувати «портфель» прогнозів під різні управлінські горизонти: оперативний (1–3 місяці) для обігу документів та графіків, тактичний (до 12 місяців) для подієвих програм, стратегічний (12-24 місяці) для розвитку фонду й цифрових сервісів.

Отже, якщо для публічних бібліотек сезонність виразна й базові процеси відносно стабільні, то МЕЗ та САІМКС дають придатні дані для щомісячного планування. Якщо керівництво розгортає активну подієву діяльність, змінює години роботи або відкриває нові простори, варто підсилити моделі причинними предикторами через множинну регресію чи РегАІМКС. За високої невизначеності – наприклад, у період пілотування нових сервісів – доцільним є регулярне застосування методу Дельфі або АПК, що дозволяє зменшувати упередження та приймати відтворювані рішення, фіксуючи логіку пріоритизації й відповідальності. Міжнародні порівняння та бібліотекознавчі кейси узгоджено показують: прості статистичні моделі, доповнені прозорими експертними правками, забезпечують точність, яку можна

пояснити користувачам і засновнику – а саме ця пояснюваність і є ключем до довіри управлінським рішенням.

Література

1. Hyndman R. J., Athanasopoulos G. Forecasting: Principles and Practice (3rd ed.). OTexts. URL: <https://otexts.com/fpp3/> (дата звернення: 18.10.2025).
2. Holt C. C. Forecasting seasonals and trends by exponentially weighted averages. *J. Forecasting*. №20(1). P. 5–10 (reprint). URL: <https://otexts.com/fpp3/holt-winters.html> (дата звернення: 18.10.2025).
3. Hyndman R. J., Khandakar Y. Automatic time series forecasting: The forecast package for R. *J. Stat. Softw.* №27(3). URL: <https://www.jstatsoft.org/v027/i03> (дата звернення: 18.10.2025).
4. Box G. E. P., Jenkins G. M., Reinsel G. C., Ljung G. M. Time Series Analysis: *Forecasting and Control* (5th ed.). Wiley. URL: https://books.google.com/books/about/Time_Series_Analysis.html?id=oNtu0QEACAAJ (дата звернення: 18.10.2025).
5. Winters P. R. Forecasting sales by exponentially weighted moving averages. *Management Science*. №6(3). P. 324–342. DOI: 10.1287/mnsc.6.3.324. URL: <https://ideas.repec.org/a/inm/ormnsc/v6y1960i3p324-342.html> (дата звернення: 18.10.2025).
6. Makridakis S., Spiliotis E., Assimakopoulos V. The M4 Competition... *J. Forecasting*. №36(1). P. 54–74. URL: <https://ideas.repec.org/a/eee/intfor/v36y2020i1p54-74.html> (дата звернення: 18.10.2025).
7. Brooks T. A., Forsys J. W. Predicting Academic Library Circulations: A Forecasting Methods Competition. *ERIC ED243489*. URL: <https://eric.ed.gov/?id=ED243489> (дата звернення: 18.10.2025).
8. Shibata S., Yamaguchi S., Kamei K., Kamei K. Forecasting the number of visitors to a university library using AIMKC models. URL: <https://ci.nii.ac.jp/naid/110009617304/> (дата звернення: 18.10.2025).
9. Walters W. H. Patron-driven acquisition and access to print books. *Library Resources & Technical Services*. №55(3). P. 124–135. URL: <https://journals.ala.org/lrts/article/view/4818> (дата звернення: 18.10.2025).
10. Lawrence M., Goodwin P., O'Connor M., Önköl D. Judgemental forecasting: a review of progress over the last 25 years. *J. Forecasting*. №22(3). P. 493–518. URL: <https://repository.bilkent.edu.tr/items/d032f606-145b-4e90-a863-7e4f9c72d5b9> (дата звернення: 18.10.2025).
11. Linstone H. A., Turoff M. (eds.) The Delfi Method: Techniques and Applications (open digital ed.). DOI: <https://doi.org/10.2307/3150755>.
12. Goodwin P. Integrating management judgment and statistical methods to improve short-term forecasts. *Omega*. №30(2). P. 127–135. URL: <https://forecasting-encyclopedia.com/practice.html> (дата звернення: 18.10.2025).
13. Forecasting the future of LIS. *Scientometrics*. 2021. №126. P. 1527–1551. URL: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11192-020-03800-2> (дата звернення: 18.10.2025).

Бугайова Оксана Іванівна,

кандидат філологічних наук, начальник відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

БЛОГИ У СФЕРІ ДІЛОВОДСТВА ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Одним із продуктів цифровізації є блоги, які поступово стають важливим інструментом професійної взаємодії у сфері діловодства. Ці інформаційно-комунікаційні майданчики забезпечують відкритий доступ до актуальної інформації у вигляді методичних матеріалів, рекомендацій, аналітичних оглядів фахівців документної галузі тощо. Формат блогів, їх багатофункціональність та оперативність оновлення змісту, створює можливості для самопідготовки, дистанційного навчання, дає змогу підвищувати рівень професійної компетентності теоретиків: викладачів, здобувачів, а також діловодів-практиків. Використання блогів у сучасній діловій сфері закономірне, оскільки сучасний ринок потребує нових форм набуття професійних знань, їх презентації та монетизації.

Аналіз блогів з діловодства дав змогу умовно поділити їх на певні види за функціональною спрямованістю. По-перше, це пізнавально-освітні блоги: їх цільовою аудиторією є учасники освітнього процесу, які за допомогою дидактичних методів і прийомів формують вміння та навички працювати з документами, опановують нормативно-правові засади діло-
Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

водства; такі сервіси, як правило, не є комерційними. По-друге, пізнавально-інформаційні, розраховані на широке коло реципієнтів, якому може бути корисний представлений контент, без прямої реклами інформаційних послуг з діловодства. По-третє, пізнавально-рекламні: як правило, це вебсторінки компаній, які просувають свій інформаційний продукт з діловодства; вони можуть продавати навчальні курси, консультації, електронні книги, сервіси електронного документообігу тощо; для демонстрації власної компетентності друкують аналітичні статті з документної галузі.

До першої групи блогів можна віднести навчальний блог «Корпорація діловодів» (<https://clerk25.blogspot.com/>), який містить «Головну сторінку», «Карту блогу», «Методичну палітру», «Бази практики» і «Більше...». З 2015 року його веде викладачка пані Ольга з Хмельниччини. «Головна сторінка» онлайн-сервісу містить актуальні повідомлення, наприклад критерії вмісту різних видів документів, порівняльну таблицю реквізитів документів, правила реєстрації документів, кваліфікаційну характеристику діловода тощо. У «Карті блогу» представлені зразки документів, ресурси мережі, правила проведення вебквесту з формування навичок роботи з інтернет-джерелами. У «Методичній палітрі» описано структуру вебквестів, рекомендації до їх проведення. Розділ «Більше...» містить презентації з різних аспектів діловодства: його історії, сучасного стану, етикету ділового спілкування; корисні посилання на літературу з діловодства – онлайн та друковану. У «Блозі майстра виробничого навчання ДНЗ ОЦ ПТО Петрушкіної Ліни Василівни» (https://linavasilivna.blogspot.com/p/blog-page_41.html, 2014) наявна рубрика «Діловодство». У ній представлено кросворд, тестові завдання, зміст лабораторно-практичних робіт і питання з тематичного контролю для здобувачів. «Блог Білоцерковець Марини Володимирівни» з основ діловодства (<https://bilocerkovetsmarina-vpu.blogspot.com/2016/11/blog-post.html>, 2014) теж містить плани лабораторно-практичних робіт для здобувачів. Такі блоги можуть стати в нагоді насамперед викладачам, які готують майбутніх діловодів, і здобувачам, які навчаються роботи з документами.

Прикладом другої групи є ресурс «Діловодство в Україні» (<https://dilovodstvo.wordpress.com/about/>, 2009), який містить дві рубрики: «Статті» та «Словник термінів документознавства». У першій – зазначено, наприклад, поради з ведення карток та книг обліку відділу кадрів, документації з обліку трудових книжок, оформлення заяв, підготовки протоколів розбіжностей. Також вказано специфіку організації роботи співробітників кадрових служб, робочі приміщення яких відповідно до професійних завдань працівників умовно поділяють на зони управління, роботи з відвідувачами, роботи з документами тощо. Друга – представляє тлумачення загальноприйнятих термінів у діловодстві, процитованих із сайту професора Юрія Палехи. Ресурс дає змогу ознайомитися із загальними аспектами роботи діловода.

Третю групу блогів ілюструють, наприклад, такі інтернет-сервіси з діловодства, які просувають свої платні послуги, як «Вчасно.ЕДО» та Deals. Так, «Вчасно.ЕДО» (<https://vchasno.ua/vnutrishni-dokumenty/>) надає поради бізнесам з електронного документообігу, автоматизованого обміну EDI-документами, електронних чеків та е-підписів. У розділі «Кейси» репрезентує позитивний досвід такої співпраці: «Як електронний документообіг зменшує навантаження під час податкових перевірок: досвід компанії “Фора”», «Як постачальнику техніки спростити логістику за допомогою eТТН: досвід компанії “Цеппелін Україна ТОВ”», «Планово запровадити ЕДО у 19 відділах компанії та почати економити до 5 млн грн на рік: кейс мережі Аврора» та ін. [1]. У розділі «Блоги» сервіс друкує статті фахівців з питань, які сучасний бізнес вирішує щодня: електронний документообіг, програмний реєстратор розрахункових операцій (цифровий аналог касових апаратів), е-звітність з оподаткування, зміни в ЕДО, наприклад тестування системи електронних товарно-транспортних накладних від компаній-провайдерів е-документування.

Платформа Deals (<https://dealssign.com/>) позиціонує себе як сервіс ЕДО зі створення, погодження, підписання та зберігання документів у цифровому форматі. яким, зокрема, успішно користуються Київстар, Prozorro, КредоБанк, ТАС, Укртелеком, Cargill [2]. Компанія в розділі «Блоги» пропонує аналітику щодо труднощів переходу на електронне документуван-

ня і способів їх подолання. Ось приклади назв статей: «Як електронний документообіг трансформує великі компанії: досвід, що працює», «Роль електронного документообігу у корпоративному управлінні: як зменшити бюрократію та прискорити ухвалення рішень?» та ін. [3]. У розділі «База знань» пропонують вебінари, відеоінструкції з упровадження е-документообігу.

Отже, блоги в діловодстві постають як інструмент професійної комунікації, що сприяє освітнім процесам, трансляції нових практик, а також монетизації послуг з діловодства, пропонує через блоги. Вони поступово стають затребуваним інструментом професійної комунікації, що дає змогу навчатися сучасних підходів роботи з документами і їх популяризувати. В умовах цифровізації такий сервіс забезпечує швидкий доступ до актуальних матеріалів, сприяючи формуванню та вдосконаленню професійних компетентностей і теоретиків, і практиків. Проаналізувавши наявні блоги, ми виокремили за функціональною спрямованістю пізнавально-освітні, пізнавально-інформаційні та пізнавально-рекламні, що відображають потреби сучасного ринку в нових моделях набуття і поширення знань. Зазначені приклади засвідчують, що блоги стають майданчиком для модернізації роботи документної галузі, просуваючи, наприклад, електронний документообіг. Тож блоги є важливою частиною комунікаційного простору документної галузі, сприяючи доступності фахової інформації та вдосконаленню професійної діяльності відповідно до потреб часу.

Література

1. Досвід наших клієнтів. *Вчасно.ЕДО*. URL: <https://vchasno.ua/cases/> (дата звернення: 01.11.2025).
2. Deals. Deals – це не просто ЕДО. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/dealssign/posts/deals-це-не-просто-едо-це-контроль-автоматизація-й-спокій-у-документах-ми-україн/1230515995750903/> (дата звернення: 01.11.2025).
3. Блог. *Deals*. URL: <https://dealssign.com/category/blog/> (дата звернення: 01.11.2025).

Хіміч Ярослава Олегівна,

кандидатка історичних наук, доцентка, доцентка кафедри артменеджменту та інформаційних технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

БІБЛІОТЕКА – ЦЕНТР КУЛЬТУРНИХ ІНІЦІАТИВ І МЕДІАОСВІТИ: ПОДІЄВІ ПРАКТИКИ, МЕДІАГРАМОТНІСТЬ, ФАКТЧЕКІНГ

Сучасна бібліотека переживає етап глибинної трансформації, спричиненої цифровізацією суспільства, зміною інформаційних потоків, форм комунікації та потреб користувачів. Упродовж останніх десятиліть бібліотека поступово еволюціонувала від установи, орієнтованої переважно на обслуговування читачів і збереження фондів, до активного соціокультурного інституту, здатного реагувати на виклики часу й адаптувати свої функції до вимог інформаційного суспільства.

Бібліотека дедалі частіше розглядається як модель відкритого, інтегрованого культурно-освітнього простору, що поєднує функції соціальної взаємодії, творчої самореалізації, розвитку медіаграмотності та формування громадянських компетентностей. Таке розширення функціонального поля змінює уявлення про бібліотеку як про статичну інституцію, утверджуючи її роль динамічного культурного хабу, який об'єднує громаду, забезпечує міждисциплінарну комунікацію та сприяє формуванню інтелектуального і креативного потенціалу суспільства.

Крім того, в умовах гібридних загроз та інформаційних війн, інформаційної перенасиченості та зростання кількості недостовірного контенту, особливої ваги набуває здатність критично сприймати інформацію, розрізняти факти і судження, виявляти маніпуляції. Отже, проблема цифрової та медіаграмотності стає одним із ключових викликів сучасного суспільства, адже від вміння якісно працювати у цифровому середовищі, здійснювати ефективний

пошук та перевірку інформації, створювати та використовувати медіапродукцію, залежить не лише ефективність комунікації, а й інформаційна безпека, стійкість до пропаганди, розвиток демократичних процесів, збереження ментального здоров'я тощо.

У цьому контексті зростає потреба у оновленні професійних компетентностей бібліотечних кадрів, формування в них здатності працювати у нових форматах, опановувати цифрові інструменти, організовувати культурні події та забезпечувати якісний інформаційний супровід користувачів.

Аналізуючи вже розроблені та апробовані навчальні програми підвищення кваліфікації для працівників бібліотек, які наразі пропонує Центр підвищення кваліфікації НАКККіМ: «Адвокація: представлення інтересів бібліотек»; «Бібліотеки у системі забезпечення євроінтеграційних процесів України»; «Інтелектуальна свобода та доступність інформації у демократичному суспільстві. Етика бібліотечного працівника»; «Інноваційні зміни в бібліотеці на основі проєктного, кадрового менеджменту та ініціативної діяльності бібліотек», «Технології веб 2.0 для бібліотекарів та користувачів: нові можливості розвитку бібліотечного середовища», «Бібліотеки і політика національної пам'яті», «Дизайн-мислення для створення бібліотечних інновацій», а також програми підвищення кваліфікації керівників та спеціалістів закладів культури «Менеджмент креативних культурних індустрій», «Соціокультурне картування», «Культурно-дозвілєва діяльність клубних закладів, сучасний стан і тенденції розвитку аматорського мистецтва», «Інформаційна культура та медіаграмотність», «Культурні практики арттерапії», «Реалізація політики національної пам'яті», «Трансформаційні процеси в культурі», «Культурно-мистецькі практики як інструмент відновлення ментального здоров'я: вітчизняний та європейський досвід», «Інноваційні форми та методи роботи закладів культури у післявоєнний період. Реабілітація культурою. Культура як психолог» та ін. [1], відзначимо, що, хоча вони й охоплюють важливі та актуальні напрями діяльності сучасних бібліотек і закладів культури, більшість із них зосереджується переважно на окремих функціональних аспектах. Це дає можливість удосконалити конкретні компетентності, однак не завжди забезпечує формування цілісного бачення бібліотеки як поліфункціонального культурного хабу, який поєднує інформаційну, освітню, комунікаційну та подієву діяльність.

В умовах зростання ролі бібліотек у підтримці культурної стійкості громади, розвитку медіаграмотності, фактчекінгових умінь, організації публічних просторів та культурних ініціатив [2], дедалі очевиднішою стає потреба у створенні комплексної програми підвищення кваліфікації. Така програма має інтегрувати різні напрями професійної підготовки, формувати системне бачення сучасної бібліотеки та сприяти розвитку компетентностей, необхідних для ефективного управління змінами, комунікації з громадою, реалізації креативних проєктів та взаємодії у міжсекторальному середовищі.

Серед тем такої інтегрованої програми, пропонуємо передбачити блок, присвячений сучасній місії бібліотеки як культурного хабу, трансформації її функцій і пріоритетів, формуванню стратегічного бачення розвитку бібліотеки у взаємодії з громадою та місцевим культурним середовищем. Окрему увагу варто приділити медіаграмотності та фактчекінгу як ключовим компетентностям бібліотечного фахівця у протидії дезінформації, створенні безпечного інформаційного простору, розвитку критичного мислення користувачів. Не менш важливим є вивчення цифрових інструментів комунікації, соціальних мереж, онлайн-сервісів, інструментів роботи з візуальним контентом, адже саме вони забезпечують ефективну присутність бібліотеки в інформаційному середовищі.

Також важливим є модуль, присвячений креативним формам подієвої діяльності бібліотек: проєктному менеджменту, дизайн-мисленню, створенню культурних подій, соціальних акцій та колаборацій із громадськими організаціями, закладами освіти, культурними інституціями. У цьому контексті важливими стають навички розроблення сценаріїв подій, пошуку ресурсів, комунікації з партнерськими мережами, організації інклюзивного та безпечного простору. Водночас до змісту програми доцільно включити питання медіакомунікації, публічних виступів, сторителінгу, підготовки інформаційних кампаній, адже саме вони формують імідж бібліотеки як відкритої, сучасної та суспільно значущої інституції.

Окремий блок може бути присвячений правовим та етичним аспектам діяльності бібліотек у цифрову епоху: авторському праву, конфіденційності даних, етичним нормам поширення інформації, забезпеченню рівного доступу до культурних ресурсів. Програма має не лише передавала теоретичні знання, а й створювати умови для практичного опрацювання кейсів, розроблення власних проєктів, обміну досвідом між учасниками, що сприятиме професійній взаємодії та формуванню спільноти фахівців, орієнтованих на інновації.

Отже, комплексна програма підвищення кваліфікації має виконувати не лише освітню, а й консолідаційну функцію: поєднувати теоретичну підготовку з практичними завданнями, підтримувати розвиток креативності, сприяти виробленню стратегічного мислення, здатності працювати в умовах змін. Її реалізація дозволить сформувати новий тип бібліотечного фахівця – професійно свідомого, медіаграмотного, відкритого до співпраці, здатного бачити бібліотеку як простір взаємодії, інновацій, культурного діалогу та суспільної відповідальності.

На сьогодні ми вже розробили прототип такої програми. Він охоплює ключові тематичні блоки, що поєднують традиційну бібліотечну діяльність з актуальними підходами до медіаосвіти, цифрової культури та культурного менеджменту. Наступним кроком є практична реалізація програми, її апробація у співпраці з бібліотечними установами та подальше вдосконалення на основі зворотного зв'язку учасників.

Література

1. Програми підвищення кваліфікації. *Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Центр підвищення кваліфікації*. URL: <https://nakkkim.edu.ua/instituti/navchalno-treninhovyi-tsentr-profesiinoho-rozvytku/prohramy-pidvyshchennia-kvalifikatsii> (дата звернення: 31.10.2025).

2. Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2025–2027 роках. Розпорядження Кабінету Міністрів України від 28.03.2025 № 293-р. *Верховна Рада України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text> (дата звернення: 31.10.2025).

*Єндик Діана Юрївна,
здобувачка Національного університету «Львівська політехніка»
Химиця Наталія Олексіївна,
кандидат історичних наук, доцент кафедри соціальних комунікацій
та інформаційної діяльності Національного університету «Львівська політехніка»*

БІБЛІОТЕЧНІ ОРГАНІЗАЦІЇ ЛЬВОВА ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ПІДТРИМКИ ГРОМАДЯНСЬКОЇ АКТИВНОСТІ ТА КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

Сьогодні роль бібліотек не обмежується лише збереженням і наданням доступу до інформаційних ресурсів; вони також стають центрами культурного, освітнього та соціального життя. Незважаючи на розширення доступу до інформації через Інтернет, бібліотеки продовжують відігравати ключову роль, як центри громадського життя, підтримуючи соціальну взаємодію та культурний розвиток [1, 5].

Сучасні бібліотеки Львова вже вийшли за межі книжкових стелажів. Вони вже декілька років трансформують свою діяльність відповідно до нових суспільних викликів, залучаючи людей до різних заходів, створюють простори для дискусій, тренінгів та навчальних програм.

Серед таких інноваційних просторів варто відзначити:

- URBAN бібліотеку;
- Бібліотеку-сад;
- Сенсотек;
- Львівську обласну бібліотеку для юнацтва ім. Романа Іваничука;
- SMART бібліотеку;

- Wiki бібліотеку.

Ці бібліотечні організації перетворюються на простори, які виконують роль центрів громадянської активності, об'єднуючи людей навколо культурних, освітніх та волонтерських ініціатив.

Наприклад, Львівська муніципальна бібліотека (мережа, яка об'єднує 49 публічних бібліотек) регулярно проводить інтерактивні заходи: онлайн курси для навчання та розвитку, майстер-класи, тренінги, безкоштовні програми такі як «Літня бібліотека. Твоя улюблена книгозбірня просто неба!», де усі бажаючі можуть читати книги, спілкуватися, брати участь у різних іграх.

Також бібліотеки є важливим осередком культурного діалогу. Тут проводять вікторини, тематичні виставки, зустрічі з різними письменниками, гуртки малювання як для дітей, так і для дорослих, обговорюють книжкові новинки, відбуваються кінопокази.

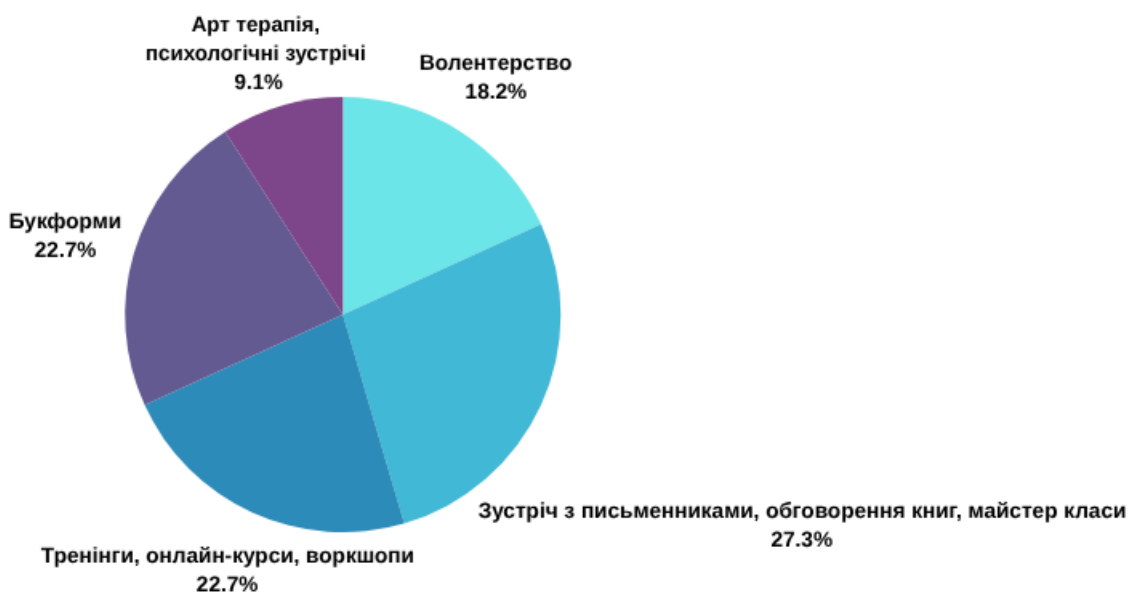


Рис. 1. Інструменти та форми підтримки громадянської активності, які використовують у своїй діяльності бібліотеки Львова (приблизна статистика серед цих 6 бібліотек)

Сенсотека – це бібліотека, яка підтримує рівні можливості для всіх. Люди мають змогу відчувати на дотик книги, написані шрифтом Брайля, а також спробувати самим писати. Співпрацюючи з громадською організацією "Рівні можливості для всіх" в бібліотеці проводяться тренування для людей з обмеженими можливостями.

Окрім культурних подій, бібліотеки стають осередками волонтерського руху. Львівська обласна бібліотека для юнацтва ім. Романа Іваничука з початку повномасштабного вторгнення перетворилася на волонтерський штаб. У бібліотеці організовано плетіння маскувальних сіток, діє координаційний центр і тимчасовий прихисток для переселенців.

На основі аналізу документів, програм, заходів інноваційних бібліотечних просторів Львова можна виділити декілька найбільш практикованих інструментів та форм підтримки громадянської активності (рис. 1.)

Узагальнюючи результати дослідження, можна констатувати, що бібліотечні організації Львова виконують важливу роль у формуванні та підтримці громадянської активності та культурного діалогу. Сучасні бібліотеки не лише забезпечують доступ до інформаційних ресурсів, але й трансформуються в багатофункціональні простори. Їхній внесок особливо важливий у контексті соціокультурної згуртованості, інтеграції різних спільнот і підтримки вразливих груп населення. Бібліотеки представляють безпечні та відкриті середовища, які сприяють розвитку громадянської компетентності, критичного мислення та активної позиції мешканців міста. При цьому ефективність їхньої діяльності залежить від здатності адаптува-

ти інноваційні форми роботи, залучати партнерів та інтегрувати ресурсний потенціал у загальний соціальний простір.

Література

1. Нікішина Є. С. Соціальна роль бібліотек у сучасному суспільстві. 2024. *Dspace*. URL: <https://dspace.znu.edu.ua/xmlui/handle/12345/19295> (дата звернення: 17.10.2025).
2. Химиця Н. О. Adapting Libraries to New Social and Technological Challenges: Current Trends in the Branding of Ukrainian Library Institutions. *Вісник Харківської державної академії культури*. 2024. № 66. С. 77–88. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5333.066.06>.
3. Химиця Н. О., Морушко О. О. The Role of Libraries, Archives and Information Centres in the Formation of Critical Thinking and Civic Values in the Digital Society: Global, European and Ukrainian Strategies. *Вісник Харківської державної академії культури*. 2025. №67. С. 24–31. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5333.067.02>.

Berestov Oleksandr,

Postgraduate student at the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

INFORMATIZATION AND DIGITALIZATION: DIFFERENTIATING THE CONCEPTS IN THE CONTEXT OF INNOVATIVE DEVELOPMENT OF PUBLIC LIBRARIES

In the dynamic development of the information society, public libraries are undergoing profound transformations, moving far beyond their traditional role as mere repositories of books to become active community hubs and centers for lifelong learning. The key catalysts for these changes are the processes of informatization and digitalization, which are reshaping services, operations, and user expectations. Although these terms are often used synonymously, their differentiation is crucial for developing effective, forward-thinking strategies for the innovative development of library institutions and for a clear understanding of their modernization paths. Failing to distinguish between them can lead to technology-focused investments that miss the larger strategic goal of enhancing the library's societal value, resulting in underutilized resources and a disconnect from actual community needs.

Informatization is a broader, socio-cultural process that encompasses a set of organizational, economic, and scientific-technical measures aimed at creating conditions to meet the information needs of citizens and society. It is fundamentally about a strategic shift in how information is valued, managed, and utilized within the community. In the library context, informatization involves not only the implementation of computer technology but also the formation of a new information culture. This culture includes fostering critical thinking, media literacy to combat misinformation, and digital literacy skills among patrons of all ages. It also entails the optimization of information resource management through integrated systems and the development of a user-oriented service system that is proactive rather than reactive [1]. This means creating services like digital literacy workshops for seniors, coding clubs for teenagers, providing access to specialized financial or legal databases for entrepreneurs, or developing community archives that empower residents to preserve their local history. It is a strategic process that centers on information as a resource and its effective use, positioning the library as an essential node in the community's information ecosystem and empowering citizens to navigate the complexities of the digital age. This also requires a significant organizational change, shifting the mindset of library staff from gatekeepers of knowledge to facilitators of learning and connection.

In contrast, digitalization is a more technological and instrumental concept, representing the specific tools and methods used to achieve the goals of informatization. It includes two main aspects: first, the conversion of analog information (texts, images, sound, maps) into a digital format (digitization), which makes them more accessible and preservable; second, the restructuring of internal processes and the creation of new services based on digital technologies. For libraries, this means digitizing collections to create searchable digital archives, implementing next-generation

automated library information systems to streamline cataloging and offer a more intuitive user experience, creating rich electronic libraries and interactive virtual exhibitions, and developing mobile applications for on-the-go access to resources and services. Furthermore, it involves leveraging advanced technologies such as cloud services for scalable data storage, or artificial intelligence for personalizing user recommendations and automating metadata creation, freeing up staff for more complex user-facing tasks. It can even extend to implementing Internet of Things (IoT) devices, like smart shelves that track inventory in real-time or beacons that help users navigate large library spaces [2]. Digitalization is the tactical execution, the "how," that enables the strategic vision of informatization to become a reality. Without a guiding strategy, however, these tools remain isolated solutions rather than integrated components of a transformed service model.

The innovative development of public libraries is impossible without the synergy of both processes; one provides the "why" and the other provides the "how." Digitalization serves as a powerful tool for achieving the broader, more ambitious goals of informatization. For example, the digitization of rare historical maps (digitalization) is a technical step. However, its true value is unlocked through informatization: creating an interactive web portal where students can overlay historical maps with current ones, integrating the collection into international digital humanities projects, and developing educational programs with local schools. This transforms a local asset into a global resource. Merely equipping a library with computers and a fast internet connection without revising service models is only superficial digitalization that does not lead to qualitative changes or deeper community engagement. True innovation lies in using these digital tools to create new forms of communication with the users such as virtual book clubs connecting readers across the city or online workshops on digital privacy—and to transform the library into an interactive and inclusive community hub where citizens can create content, not just consume it. This includes providing access to podcasting studios, video editing software, and 3D printers, thereby fostering a culture of creation and digital entrepreneurship [3].

It is critically important to distinguish between informatization as a strategic vector of development aimed at enhancing the role of information and knowledge in society, and digitalization as a tactical toolkit for achieving this goal. A clear understanding of this distinction allows library managers to formulate balanced and forward-looking strategies that prioritize purpose over technology. This ensures that investments are made not just in the latest gadgets, but in sustainable systems and, crucially, in continuous staff training to evolve their skills from collection managers to technology mentors and community facilitators. This strategic clarity helps libraries address significant challenges like the digital divide not by just providing access, but by building the skills and confidence needed to use that access effectively. Ultimately, this approach ensures a comprehensive transformation of the library in response to the challenges of modern society, securing its relevance and vitality for generations to come by clearly demonstrating its irreplaceable value to the community.

References

1. Koval, T. (2017). Innovative models of modern library in the context of library and information services. *Bulletin of the Book Chamber*, (1), 11–15.
2. Novytska, T. L., & Sikora, Ya. B. (2024). Modern technologies and functional capabilities of using scientific electronic libraries. *Prospects and innovations of science* (Series "Pedagogy", Series "Psychology", Series "Medicine"), 11(45), 700–713.
3. Gorban, Yu. I., Kasyan, V. V., & Prokopenko, L. I. (2025). Directions of adaptation of public libraries of Ukraine in the digital society. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Culture*, (67), 112–124.

ПОНЯТТЯ «КРЕАТИВНИЙ ПРОСТІР»: СУТНІСТЬ І ТИПОЛОГІЯ

Сучасні бібліотеки трансформуються з традиційних книгозбірень у багатофункціональні соціокультурні хаби, що сприяють розвитку креативності, соціалізації та психологічної підтримки користувачів. Особливо актуальним це є для дитячих бібліотек, які в умовах воєнного часу в Україні стають важливими осередками для дітей, які зазнають психоемоційних травм. Поняття «креативний простір» набуває виняткового значення в контексті цифрової трансформації дитячих бібліотек, де технології (віртуальна реальність, доповнена реальність, штучний інтелект) створюють нові можливості для неформальної освіти та розвитку.

Креативний простір у загальному розумінні – це фізичне або віртуальне середовище, яке стимулює творчу активність, інноваційне мислення та взаємодію між учасниками. У науковій літературі креативний простір визначається як платформа для самовираження, навчання та співпраці, що інтегрує технологічні та соціальні компоненти [8]. У контексті дитячих бібліотек креативний простір набуває специфічних рис, адже він орієнтований на дитячу аудиторію з урахуванням її вікових, психологічних і соціальних потреб. У дитячих бібліотеках України креативний простір – це багатофункціональне середовище, яке поєднує фізичні (читальні зали, інтерактивні зони) та цифрові (віртуальні екскурсії, програмування, AR/VR) елементи для стимулювання уяви, розвитку творчих здібностей і соціалізації. Наприклад, Тернопільська обласна бібліотека для дітей проводить заняття зі Scratch, що сприяють розвитку логічного мислення [3]. У воєнний час такі простори стають безпечними осередками, де діти можуть відволіктися від стресу, взаємодіяти з однолітками та отримати психологічну підтримку.

Сутність креативного простору в дитячих бібліотеках полягає в його адаптивності: він враховує інклюзивність (доступність для дітей з особливими потребами), технологічність (використання цифрових інструментів) і безпеку (психологічний комфорт). Наприклад, Національна бібліотека України для дітей пропонує курси з робототехніки, які сприяють розвитку STEAM-навичок [5]. Отже, креативний простір у дитячих бібліотеках – це не лише місце для читання, а й центр неформальної освіти, де технології та творчість інтегруються для підтримки розвитку дитини.

Креативні простори в дитячих бібліотеках виконують ряд функцій, які відповідають сучасним викликам, зокрема воєнному контексту в Україні:

- освітня: креативні простори сприяють розвитку STEAM-навичок (наука, технології, інженерія, мистецтво, математика) через інтерактивні заняття, як-от програмування чи віртуальні екскурсії. Наприклад, у Київській центральній бібліотеці для дітей ім. Т. Шевченка проводяться цифрові майстер-класи, які розвивають критичне мислення [4];

- соціалізуюча: такі простори створюють можливості для взаємодії дітей, що особливо важливо в умовах ізоляції через війну. Наприклад, віртуальна екскурсія у світ Гаррі Поттера, організована Кропивницькою обласною бібліотекою ім. Д. І. Чижевського, сприяла соціальній активності дітей [6];

- психологічна: креативні простори допомагають дітям долати психоемоційні травми через ігрові та творчі активності. Дослідження свідчать, що гейміфікація та VR можуть знижувати рівень стресу в дітей [7];

- інклюзивна: креативні простори забезпечують доступність для дітей з особливими потребами. Наприклад, у Santa Ana Public Library (США) робот Moxie допомагає дітям з аутизмом розвивати соціальні навички [11]. В Україні подібні ініціативи поки обмежені, але мають потенціал.

Ці функції роблять креативні простори в дитячих бібліотеках ключовими інструментами для формування стійкого до викликів покоління. Загалом їх можна класифікувати за кіль-

кома критеріями, щоправда, із застереженням, що креативні простори в Україні обмежуються доступними технологіями (планшети, QR-коди), але мають потенціал для розвитку через партнерства з ІТ-сектором [1]:

а) типом технологій: цифрові (включають віртуальні екскурсії, AR/VR-додатки, гейміфікацію, наприклад, бібліотека Oodi (Фінляндія) використовує AR для інтерактивного читання [10]; фізичні простори з технологіями (інтерактивні зони з планшетами, роботами чи 3D-принтерами, як у Phoenix Public Library [9]);

б) форматом діяльності: індивідуальні (зони для самостійного навчання, наприклад, програмування через Scratch); колективні простори (групові заняття, як-от віртуальні екскурсії чи майстер-класи [2]);

в) аудиторією: простори для дітей молодшого віку (ігрові зони з мультимедійними додатками); простори для підлітків (фокус на STEAM і цифрові навички, як у Національній бібліотеці України для дітей [5]); інклюзивні простори: адаптовані для дітей з особливими потребами.

Отже, креативний простір у дитячих бібліотеках України – це багатофункціональне середовище, яке інтегрує технології та творчість для розвитку дітей. Його сутність полягає в адаптивності, інклюзивності та підтримці психоемоційного благополуччя. Функції таких просторів (освітня, соціалізуюча, психологічна, інклюзивна) сприяють формуванню креативного та стійкого покоління. Типологія креативних просторів охоплює цифрові та фізичні формати, індивідуальні та колективні активності, а також простори для різних вікових груп. Перспективи розвитку пов'язані з інтеграцією гібридних моделей, розширенням партнерств з ІТ-сектором і підготовкою бібліотекарів до використання цифрових інструментів. У воєнний час креативні простори стають важливим ресурсом для психологічної реабілітації дітей, що робить їх ключовим елементом цифрової трансформації дитячих бібліотек.

Література

1. Бойко О. Художній музей менторить бібліотеку: як це спрацювало в Одесі. *Читомо*. 2023. URL: <https://chytomo.com/khudozhnij-muzej-mentoryt-biblioteku-iak-tse-spratsiuvalo-v-odesi/> (дата звернення: 25.08.2025).
2. Віртуальна екскурсія новими місцями Києва! *Facebook*, Бібліотека 115 для дітей м. Києва. 2023. URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=330697828664693> (дата звернення: 25.08.2025).
3. Знайомство зі SCRATCH. *Тернопільська обласна бібліотека для дітей*. 2023. URL: <https://odb.te.ua/znajomstvo-zi-scratch/> (дата звернення: 25.08.2025).
4. Київська центральна бібліотека для дітей ім. Т. Шевченка. URL: <http://shevkiyivlib.org.ua/> (дата звернення: 25.08.2025).
5. Новий курс із робототехніки. *Національна бібліотека України для дітей*. 2023. URL: <https://chl.kiev.ua/Default.aspx?id=10399> (дата звернення: 25.08.2025).
6. Олейніченко Ю. Чарівні мандри, або Віртуальна екскурсія у світ Гаррі Поттера. *Кропивницька обласна універсальна наукова бібліотека ім. Д. І. Чижевського*. 2023. URL: <https://library.kr.ua/news/ vehpotter/> (дата звернення: 25.08.2025).
7. Komaini A., Andika H., Handayani S. G., Effendi R., Angelia L. The Role of Virtual Reality in Enhancing Motor Skills in Children: A Systematic Review. *Retos*. 2024. № 58. P. 214–219. DOI: 10.47197/retos.v58.103273.
8. Klimova B., Pikhart M. Exploring the effects of artificial intelligence on student and academic well-being in higher education: a mini-review. *Frontiers in Psychology*. 2025. № 16. Article 1498132. DOI: 10.3389/fpsyg.2025.1498132.
9. CodePHX. *Phoenix Public Library*. URL: <https://www.phoenixpubliclibrary.org/mach/codephx> (дата звернення: 25.08.2025).
10. Oodi. URL: <https://www.oodihelsinki.fi/> (дата звернення: 25.08.2025).
11. Realizing Potential. Libraries employ (and investigate) artificial intelligence. *American Libraries Magazine*. 2024. URL: <https://americanlibrariesmagazine.org/2024/03/01/realizing-potential/> (дата звернення: 25.08.2025).

УПРОВАДЖЕННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ЯК НЕВИД'ЄМНА СКЛАДОВА СТРАТЕГІЙ РОЗВИТКУ АРХІВНОЇ СПРАВИ В УКРАЇНІ (ОСОБЛИВОСТІ НОРМАТИВНОГО РЕГУЛЮВАННЯ)

На сьогодні стан розвитку архівної справи в Україні характеризується активним впровадженням нових технологій, інновацій та наукових підходів до організації роботи архівів. Водночас, ефективність функціонування архівних установ значною мірою залежить від рівня реалізації результатів наукових досліджень, що проводяться у сфері документознавства, архівознавства, та інформаційних технологій.

Впровадження результатів наукових досліджень, безумовно, має важливе значення з точки зору реалізації нових досягнень. Проте, на сьогодні, цей процес в архівній справі стикається з значним переліком проблем, які згадуються в нормативних документах відповідних державних органів.

Так, Державна архівна служба України в проєкті «Стратегії розвитку архівної справи на період до 2025 року» зауважила про брак фундаментальних та прикладних досліджень з питань архівознавства, фахових видань про новітні підходи, методики, технології, інновації тощо; відсутність єдиних стандартів та регламентів проведення наукових досліджень у сфері архівної справи; не розвинулись економічних та правових механізмів впровадження результатів науково-дослідних робіт у практику роботи архівних установ; наявність ознак згортання наукової ініціативи, насамперед у центральних та обласних державних архівах, низький рівень самоорганізації професійної спільноти, втрачаються традиції кооперації для напрацювання проєктів концептуальних документів й системних рішень тощо.

Для вирішення вищезазначеної проблематики в проєкті «Стратегії розвитку архівної справи на період до 2025 року» була сформована стратегічна ціль 2., яка полягала у визначенні «спроможних архівів», як архівів в яких збережені та примножені національні інформаційні ресурси суспільства. Також була сформульована тактична ціль 2.6. у вигляді посилення наукового супроводу, кадрового та фінансового потенціалу архівної галузі для реалізації якої передбачалось, зокрема проведення заходів по розробленню Програми розвитку галузевої науки на 2021–2025 рр., що передбачатиме теоретичні і прикладні дослідження за темами, спрямованими на вирішення комплексу проблем розвитку архівної галузі та створенню Галузевого центру професійної підготовки і підвищення кваліфікації архівних працівників [1].

Вищезазначена проблематика знайшла своє подальше закріплення в Розпорядженні Кабінету Міністрів України від 24 грудня 2024р. №1349-р «Про схвалення Стратегії захисту документальної спадщини як запоруки збереження національної ідентичності та державності на період до 2027 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2025–2027 роках», яким була схвалена «Стратегія захисту документальної спадщини як запорука збереження національної ідентичності та державності на період до 2027 року» (далі – Стратегія) та затверджений операційний план заходів на 2025–2027 роки на виконання Стратегії.

В вищезазначеній Стратегії також було зазначено, що однією з причин неспроможності архівної справи та державної системи страхового фонду документації повною мірою відповідати наявним потребам, сучасним викликам та завданням є, зокрема, низький рівень наукового супроводу архівної діяльності та якісного, комплексного поповнення архівних фондів.

У зв'язку із цим в «Стратегії захисту документальної спадщини як запоруки збереження національної ідентичності та державності на період до 2027 року» була сформульована стратегічна ціль 2. у вигляді забезпечення спроможності архівів зберігати та примножувати національні інформаційні ресурси суспільства, а окремим показником по досягненню даної стратегічної цілі був передбачений показник у вигляді зростання кількості публікацій з питань теорії і методології архівної справи, дослідження її історії, узагальнення історичного

досвіду архівних установ, а також архівознавчих та документознавчих досліджень, які створюють теоретичну основу для проведення аналізу і спрямування практичної роботи архівних установ.

На виконання вищезазначеної стратегічної цілі 2 була сформульована операційна ціль 4 у вигляді сприяння розвитку архівної справи через наукову та освітню складові та визначенні необхідні завдання для її досягнення у вигляді сприяння розвитку теорії і методології архівної справи, дослідженню її історії, узагальненню історичного досвіду архівних установ, а також архівознавчих та документознавчих досліджень, які створюють теоретичну основу для проведення аналізу і спрямування практичної роботи архівних установ; забезпечення діяльності архівних установ актуальним науковим та методичним супроводом; впровадження стандартів, рекомендованих Міжнародною радою архівів, для описування і оприлюднення складу та змісту архівних документів; доопрацювання стандартів архівної освіти, модернізація освітніх програм з архівної справи та документознавства; розроблення програми освітніх заходів щодо ознайомлення з архівною справою та діловодством, архівними інформаційними ресурсами, технологіями і практиками, зокрема для курсів підвищення кваліфікації для працівників архівних установ [2].

Окремо звертає на себе увагу, як позитивний чинник, наявність в «Стратегії захисту документальної спадщини як запоруки збереження національної ідентичності та державності на період до 2027 року» розділу у вигляді «Порядку проведення моніторингу, оцінки результатів реалізації Стратегії та звітування» та Операційного плану заходів з реалізації у 2025-2027 роках даної Стратегії.

При цьому розділ «Фінансування завдань і заходів з реалізації Стратегії» містить тільки максимально узагальнені положення в частині джерел фінансування.

Як слідує з вищезазначеного аналізу, у відповідних проєкті «Стратегії розвитку архівної справи на період до 2025 року» та «Стратегії захисту документальної спадщини як запоруки збереження національної ідентичності та державності на період до 2027 року» закріпились та знайшли подальший розвиток заходи по впровадженню результатів наукових досліджень в архівній справі, але в обсязі меншому, ніж у відношенні інших напрямків відповідної Стратегії, при цьому, остаточно оцінити ефективність виконання запланованих заходів буде можливо після спливу терміну, на який була прийнята відповідна Стратегія.

Література

1. Стратегія розвитку архівної справи на період до 2025 року : проєкт. *Архіви України*. 2020. №4. С. 7–25.
2. Про схвалення Стратегії захисту документальної спадщини як запоруки збереження національної ідентичності та державності на період до 2027 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2025–2027 роках : Розпорядження Кабінету Міністрів України від 24.12.2024 №1349-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1349-2024-%D1%80#Text> (дата звернення: 31.10.2025).

Кузьменко Даниїл Олегович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЛЬ БІБЛІОТЕКИ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ В ЕПОХУ ЦИФРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Цифрова епоха суттєво змінює парадигму функціонування бібліотек, перетворюючи їх із традиційних сховищ інформації на активні соціокультурні, комунікативні та інноваційні центри. Сьогодні бібліотека – це не лише місце доступу до знань, а й простір взаємодії, співтворчості, соціальної підтримки та культурного розвитку громади [1].

Поняття «соціокультурний простір» охоплює не лише фізичне середовище бібліотеки, а й інформаційно-комунікаційні, цифрові та ціннісні виміри її діяльності. У цьому контексті

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

роль бібліотеки полягає у поєднанні традиційних гуманістичних цінностей з інноваційними цифровими практиками, що забезпечують збереження культурної спадщини та розвиток цифрової культури суспільства.

Процеси цифровізації торкаються всіх аспектів бібліотечної діяльності – від комплектування фондів до комунікації з користувачами. Традиційні форми обслуговування набувають нових форм через інтеграцію електронних ресурсів, віртуальних сервісів, соціальних мереж і платформ дистанційної взаємодії.

Бібліотека стає гібридним простором, у якому гармонійно поєднуються фізичні та цифрові компоненти. Вона забезпечує доступність інформації незалежно від часу і місця, сприяє розвитку інформаційної та медіаграмотності, а також формує цифрову компетентність громадян.

Особливої актуальності набуває соціальна функція бібліотеки як безпечного, інклюзивного середовища, що сприяє соціальній інтеграції різних груп населення, зокрема молоді, людей похилого віку, внутрішньо переміщених осіб тощо. У сучасних умовах бібліотека розвивається як платформа соціальної активності – місце зустрічей, культурних подій, громадських ініціатив і творчих проєктів. Така діяльність формує нову модель взаємодії бібліотеки з громадою, у центрі якої – партнерство, спільне створення змісту (co-creation), розвиток креативності та громадянської свідомості. Пропонується датська модель чотирипросторової бібліотеки, яка включає: «простір навчання», «простір зустрічей», «простір натхнення», «простір подій» [3].

Бібліотеки активно долучаються до реалізації соціокультурних проєктів:

- хаби цифрової освіти («Публічні бібліотеки як хаби для цифрової освіти»);
- культурно-освітні ініціативи («Твори культуру: бібліотечні інноваційні послуги») [2];
- волонтерські та гуманітарні програми під час війни та ін..

Такі проєкти зміцнюють роль бібліотек як центрів соціальної стійкості (resilience), що підтримують громади в кризові часи та сприяють психологічній адаптації користувачів.

Бібліотека виконує місію збереження культурної пам'яті, створюючи цифрові архіви, електронні колекції, віртуальні виставки та медіатеки, які формують спільну ідентичність і забезпечують безперервність культурної спадщини.

У цифровому суспільстві зростає значення професійної мобільності та цифрової грамотності бібліотекарів. Вони мають бути не лише посередниками між інформацією та користувачем, а й фасилітаторами навчання, комунікаторами, модераторами спільнот.

Сучасний бібліотекар стає соціокультурним медіатором, який здатен поєднувати технологічні інновації з гуманітарними цінностями. Це передбачає розвиток таких компетентностей, як:

- уміння працювати в цифровому середовищі (управління е-ресурсами, аналітика даних, медіавиробництво);
- організація соціокультурних подій та комунікаційних практик;
- розвиток емоційного інтелекту, емпатії та навичок кризового спілкування.

Підвищення кваліфікації бібліотечних працівників, участь у національних та міжнародних програмах професійного розвитку, зокрема ініціативах Української бібліотечної асоціації (<https://ula.org.ua/>) сприяють зміцненню їхньої ролі у трансформаційних процесах сучасного суспільства.

Отже, у добу цифрових трансформацій бібліотека зберігає і примножує свою соціокультурну роль, стаючи простором інклюзії, діалогу, співпраці та інновацій. Її місія полягає не лише у збереженні знань, а й у творенні нових форм комунікації, соціо-культурних практик та навчання впродовж життя.

Бібліотеку XXI століття можна розглядати як відкритий публічний культурний протір, де поєднуються традиції й інновації, гуманістичні цінності й цифрові технології, індивідуальний розвиток і колективна творчість. Саме через цю синергію бібліотека продовжує відігравати провідну роль у формуванні духовного потенціалу суспільства.

Література

1. Кузьменко О. І., Загуменна В. В. Бібліотека як соціокультурний публічний простір: трансформаційні зміни. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2020. № 4. С. 24–31. URL:

https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/bibliotek_dok_inform/Bibliotekoznavstvo_4_2020.pdf (дата звернення: 19.10.2025).

2. Твори культури: бібліотечні інноваційні послуги. URL: <https://ula.org.ua/255-programi-proekti/4546-tvory-kulturu-bibliotechni-innovatsiini-posluhy> (дата звернення: 19.10.2025).

3. Чотири простори бібліотеки: модель діяльності : практичний посібник / автори-укладачі: О. Бояринова, О. Бруй, Л. Лугова, Я. Сошинська, І. Шевченко ; Українська бібліотечна асоціація. Київ : ВГО Українська бібліотечна асоціація, 2020. URL: <https://ula.org.ua/259-publikaciyi/vidannya> (дата звернення: 19.10.2025).

Курасов Владислав Георгійович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ХМАРНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА АВТОМАТИЗАЦІЯ ДОКУМЕНТООБІГУ В СУЧАСНИХ КАДРОВИХ АГЕНЦІЯХ

На сьогодні кадрові агенції відіграють важливу роль як посередники між роботодавцями та шукачами роботи, сприяючи ефективній організації ринку праці. Водночас їхня діяльність безпосередньо залежить від належного інформаційно-документаційного забезпечення, яке охоплює збирання, обробку, збереження та передачу великих обсягів інформації.

В умовах сучасного ринку праці, який характеризується високою динамічністю, потребою в індивідуалізованих підходах до працевлаштування та значними обсягами обробки інформації, кадрові агенції виступають посередниками, які сприяють оптимізації процесів пошуку та підбору кадрів.

Основними функціями кадрових агенцій є:

Аналіз ринку праці: збір, обробка та аналіз інформації про актуальні вакансії, запити роботодавців і тенденції ринку праці.

Підбір персоналу: пошук кандидатів, які максимально відповідають вимогам роботодавців, з урахуванням професійних і особистісних характеристик.

Супровід працевлаштування: організація співбесід, підготовка договорів і документів, необхідних для оформлення трудових відносин.

Консультавання: надання рекомендацій роботодавцям і здобувачам роботи щодо можливостей розвитку кар'єри, професійного навчання чи підвищення кваліфікації.

Як посередники, кадрові агенції працюють із великими масивами даних, зокрема інформацією про вакансії, резюме кандидатів, результати співбесід, відгуки роботодавців тощо. Ефективність їхньої роботи залежить від налагодженої системи інформаційно-документаційного забезпечення, яка забезпечує швидкий доступ до необхідних даних, точність і безпеку їх обробки.

Організація документообігу у кадрових агенціях має низку особливостей, обумовлених специфікою їхньої діяльності. У кадрових агенціях опрацьовується широкий спектр документів, який можна розділити на три основні групи: *організаційно-розпорядчі документи* (накази, розпорядження, протоколи, внутрішні регламенти); *документи про кандидатів* (резюме, анкети, портфоліо, рекомендаційні листи); *документи роботодавців* (заявки на підбір персоналу, договори про співпрацю, описи вакансій).

Сучасні кадрові агенції все частіше звертаються до хмарних рішень для управління документообігом, що дозволяє забезпечити можливість роботи з документами з будь-якого місця; швидкий доступ до інформації в реальному часі; зниження витрат на утримання серверів і обслуговування локальної інфраструктури.

Відсутність єдиних стандартів документаційного забезпечення в кадрових агенціях призводить до розбіжностей у підходах і знижує ефективність їхньої роботи. Запровадження чітких нормативів щодо складання, зберігання та архівації документів допоможе стандартизувати процеси й забезпечити їхню прозорість.

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

Серед ключових тенденцій цифровізації інформаційно-документаційного забезпечення кадрових агенцій слід виділити:

Інтеграція штучного інтелекту (ШІ), який дозволяє автоматично обробляти великі масиви резюме та вакансій, прогнозувати потреби ринку праці та формувати рекомендації для роботодавців і кандидатів. Застосування алгоритмів машинного навчання підвищує точність підбору кадрів та оптимізує процес рекрутингу.

Автоматичний підбір кандидатів, що скорочує час на обробку заявок, забезпечує ефективне співставлення вимог роботодавця та компетенцій кандидатів, а також інтегрується з внутрішніми та зовнішніми базами даних (LinkedIn, професійні портали).

Електронні підписи та цифрові документи, які дозволяють легально оформлювати договори, накази, рекомендаційні листи та інші документи дистанційно, підвищуючи швидкість та безпеку документообігу.

Блокчейн для підтвердження кваліфікацій і трудового досвіду, що забезпечує достовірність даних про освіту, сертифікації та попередній досвід кандидатів, знижує ризик шахрайства та спрощує процес верифікації документів для роботодавців.

Впровадження цих технологій дозволяє кадровим агенціям оптимізувати документообіг, підвищити ефективність роботи, точність і надійність обробки інформації, а також забезпечити відповідність законодавчим вимогам щодо захисту персональних даних. Застосування інноваційних рішень сприяє підвищенню конкурентоспроможності агенцій та якості послуг для роботодавців і кандидатів, одночасно відповідаючи вимогам сучасного динамічного ринку праці.

Курасова Сніжана Ігорівна,

аспірантка Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського

НОРМАТИВНО-ПРАВОВІ ЗАСАДИ ОХОРОНИ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ

Питання охорони нематеріальної культурної спадщини сьогодні є одним із ключових напрямів державної культурної політики України. Воно безпосередньо пов'язане з виконанням міжнародних зобов'язань перед Організацією Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури – ЮНЕСКО.

Україна є членом ЮНЕСКО з 1954 року, а в 1988 році ратифікувала Конвенцію про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини. Саме тоді було закладено правові основи нашої участі у світовій системі збереження культурних цінностей. Перший український об'єкт було внесено до Списку Світової спадщини у 1990 році.

Подальший розвиток національної системи охорони культурної спадщини відбувся після приєднання України до Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини у 2008 році. Верховна Рада ухвалила відповідний Закон від 6 березня 2008 року №132, який визначає основні напрями діяльності держави – підвищення рівня знань про нематеріальну культурну спадщину, розвиток міжнародного співробітництва та забезпечення поваги до культурного надбання [7].

На сьогодні в Україні сформовано цілісну нормативно-правову базу у цій сфері. Закон України «Про охорону культурної спадщини» (2000 р., зі змінами) [6] визначає принципи охорони культурних цінностей: заборону знищення чи пошкодження пам'яток, пріоритет збереження автентичності, державну реєстрацію та облік об'єктів. Цей закон також гарантує виконання міжнародних конвенцій ЮНЕСКО.

У Законі України «Про культуру» [3] від 14 грудня 2010 року закріплено визначення поняття «нематеріальна культурна спадщина». До неї віднесено звичаї, форми вираження, знання та навички, що передаються між поколіннями і формують у спільнот почуття самобутиності та наступності. Відповідно до статті 16 цього закону органи державної влади та місце-

вого самоврядування зобов'язані забезпечувати збереження елементів нематеріальної культурної спадщини, зокрема народної культури, мов, фольклору, ремесел, обрядів, історичних топонімів тощо.

Варто зазначити, що останні законодавчі зміни, ухвалені у 2023 році, мають надзвичайно важливе значення. Вони передбачають створення та ведення електронних реєстрів у сфері культури, що означає впровадження сучасних цифрових механізмів фіксації, обліку та охорони нематеріальної спадщини. Це відкриває нові можливості для формування відкритих баз даних, публічних електронних архівів та онлайн-доступу до культурної інформації.

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України систематизує нормативну базу, до якої входять міжнародні договори та національні законодавчі акти: «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» (1999) [2]; «Про музеї та музейну справу» (1995) [4]; «Про бібліотеки і бібліотечну справу» (1995) [1]; «Про Національний архівний фонд і архівні установи» (1993) [5] тощо.

Відповідно до Конвенції ЮНЕСКО 2003 року створено Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини України [3]. Цей реєстр містить елементи, які потребують термінової охорони, належні практики, а також культурні прояви корінних народів і відроджені традиції. Окрім національного, активно формуються регіональні та локальні переліки на рівні громад.

Отже, нормативно-правова база України у сфері охорони нематеріальної культурної спадщини відповідає міжнародним стандартам ЮНЕСКО та забезпечує комплексний підхід до збереження культурних цінностей. Приєднання до Конвенції 2003 р. стало основою для формування державної політики, спрямованої на охорону, популяризацію та цифрову фіксацію нематеріальних елементів спадщини. Важливим кроком є впровадження електронних реєстрів, що підвищують ефективність обліку й доступність інформації. Активна участь України у діяльності ЮНЕСКО, зокрема на керівних посадах, підтверджує її зростаючу роль у світовій системі охорони культурної спадщини. Отже, національна модель охорони НКС поєднує міжнародні зобов'язання, науково-правові засади та інноваційні інструменти, сприяючи збереженню культурної ідентичності та інтеграції України у глобальний культурний простір.

Література

1. Про бібліотеки і бібліотечну справу : Закон України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/32/95-%D0%B2%D1%80#Text> (дата звернення: 27.06.2025).
2. Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей : Закон України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14#Text> (дата звернення: 15.09.2025).
3. Про культуру : Закон України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> (дата звернення: 18.08.2025).
4. Про музеї та музейну справу : Закон України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80#Text> (дата звернення: 18.08.2025).
5. Про національний архівний фонд і архівні установи : Закон України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3814-12#Text> (дата звернення: 18.08.2025).
6. Про охорону культурної спадщини : Закон України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text> (дата звернення: 17.06.2025).
7. Про приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини : Закон України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/132-17#Text> (дата звернення: 18.08.2025).

*Матіос Віталій Олександрович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ В ЗБЕРЕЖЕННІ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Цифрові технології та штучний інтелект (ШІ) відкривають нові можливості для збереження культурної спадщини. Вони дозволяють не лише документувати об'єкти та артефакти, а й аналізувати, відтворювати та робити їх доступними для широкого загалу без ризику фізи-

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

чного пошкодження.

3D-сканування дозволяють створювати точні цифрові копії об'єктів культурної спадщини: архітектурних пам'яток, скульптур, артефактів. Цифрові моделі використовують для реставрації, віртуальних музеїв і освітніх проєктів. AR/VR дозволяє віртуально відвідувати зруйновані або важкодоступні об'єкти спадщини. AR додає інтерактивні елементи у реальний простір, наприклад, реконструюючи архітектурні споруди на місці їхнього розташування. Наприклад, у Сирії відновлено віртуальну модель Триумфальної арки з Пальміри, щоб зробити її доступною світу після руйнування ІДІЛ. Наприклад, проєкт *SyArk* документує історичні об'єкти у високій роздільній здатності для довготривалого збереження. Проєкт *Project Mosul* (тепер *Rekrei*) дозволив знімати цифрові копії зруйнованих артефактів у Мосулі, Алеппо та інших містах, використовуючи фото від волонтерів

Блокчейн та його інструменти на кшталт *Salsal/Aguur* (Алтавіль, Хеліфі) створюють незмінні бази даних для автентифікації культурних об'єктів і захисту від торгівлі викраденими артефактами; ці технології дозволяють забезпечити автентичність та незмінність даних, що є важливим аспектом у цифровому збереженні спадщини.

Електронні каталоги та бази даних забезпечують збереження інформації про об'єкти спадщини та їхню доступність для дослідників і громадськості (Europeana, Digital Public Library of America (DPLA)).

Алгоритми ШІ здатні автоматично розпізнавати об'єкти на зображеннях, класифікувати артефакти за стилем, епохою, авторством. Це полегшує облік музейних колекцій і архівів, а також виявлення підробок. ШІ може відновлювати пошкоджені тексти, картини або архітектурні елементи на основі аналізу існуючих даних, як, наприклад, алгоритми глибокого навчання для відновлення старих рукописів або зображень з втратами. Моделі машинного навчання також прогнозують ризики для об'єктів спадщини: руйнування, ерозію, вплив кліматичних змін. Це допомагає пріоритизувати заходи з охорони та реставрації.

Загалом цифрові технології та ШІ стають важливими інструментами сучасної охорони культурної спадщини. Вони дозволяють не лише документувати й аналізувати артефакти, а й робити їх доступними для освіти, науки та широкої громадськості. Разом з тим важливо балансувати між інноваціями та збереженням автентичності культурних об'єктів.

Отже, основні переваги використання цифрових технологій і ШІ: зниження ризику фізичного пошкодження об'єктів; масштабування доступу до культурної спадщини для глобальної аудиторії; підвищення точності документації та аналітики; застосування інноваційних методів реставрації та збереження.

Цифрові технології та ШІ значно розширюють можливості збереження та популяризації культурної спадщини. Вони дозволяють створювати точні цифрові копії об'єктів, проводити їх детальний аналіз, відтворювати пошкоджені елементи та робити спадщину доступною для широкої аудиторії без ризику фізичного руйнування.

Використання 3D-сканування, AR/VR, електронних каталогів і блокчейн-технологій забезпечує точність документації, автентичність даних та захист від підробок, а алгоритми ШІ сприяють автоматичному розпізнаванню, класифікації та відновленню артефактів. Моделі машинного навчання дозволяють прогнозувати ризики для об'єктів спадщини та пріоритизувати заходи з їхньої охорони.

Отже, цифрові технології і ШІ стають невід'ємними інструментами сучасної охорони культурної спадщини, забезпечуючи баланс між інноваційними методами збереження, точністю документації та підтриманням автентичності об'єктів, що сприяє розвитку науки, освіти та глобальної доступності культурних цінностей.

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ІНФОРМАЦІЙНО-ДОКУМЕНТАЦІЙНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ЦЕНТРІВ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВИХ ПОСЛУГ)

Трансформація діяльності соціокультурних закладів України в умовах розвитку смарт-суспільства відбувається під впливом прискорення глобальних культурних взаємодій, зростання рівня цифровізації та кількості конкуруючих культурних пропозицій, але й, водночас, підвищення попиту на український культурний продукт в Україні та промоції української культури за кордоном, успішної адаптації українських культурних та креативних індустрій до кризових явищ, модернізації національного культурного простору шляхом поліпшення вітчизняного інформаційного виробництва, вдосконалення нормативно-правового забезпечення закладів культури й розвитку ресурсної бази поліфункціональних Центрів культурних послуг.

В цьому контексті впровадження інноваційних технологій інформаційно-документального забезпечення соціокультурної діяльності, які сприяють створенню найефективнішого простору для управління та функціонування підприємств чи організацій, впровадженню процесів автоматизації та інформатизації, поліпшують керованість креативною економікою, розвиток наукоємні виробництва та високих технологій, маю важливе значення не лише для вдосконалення соціально-економічних відносин, але й збагачення духовного життя суспільства [2, 365].

Важливим напрямом розвитку культурної сфери на місцевому рівні, що забезпечує участь громад у різних культурних проєктах, є створення Центрів культурних послуг (ЦПК), вважає Є. Венгер-Рущенко. Це стимулює розвиток та оновлення регіональної культурної інфраструктури, підвищення рівня залученості населення до культурних практик, створює умови для покращення якості надання культурних послуг, допомагає розв'язувати проблеми у гуманітарній сфері, а також може стати ефективним засобом формування культурного іміджу та креативного маркетингу громади за рахунок виведення інформаційного забезпечення діяльності закладів культури на абсолютно новий рівень [1, 6].

Як зазначається в звіті Українського центру культурних досліджень про діяльність клубних закладів на території України «після повномасштабного вторгнення багато клубних закладів стали центрами гуртування громади», що відповідають різним – соціальним, культурним, психологічним вимогам, інструментом можливості в одному місці зібрати різні соціовікові групи жителів, аби всі охочі могли поспілкуватися, а у прифронтових громадах вони часто стають єдиними осередками, де можна отримати інформацію та допомогу [3, 11]. У межах своєї роботи клубні заклади, як різновиди центрів культурно-дозвіллевих послуг впроваджують величезна кількість традиційних, альтернативних та інноваційних, групових, індивідуальних і масових підходів.

Підвищення ролі культурних закладів у сфері створення нових культурних послуг у військовий та повоєнний періоди можливо забезпечити через наступні стратегії: пріоритетність сектору культури в державі та підтримка й промоція української культури в міжнародних проєктах; інформаційні кампанії щодо грантових можливостей закладів культури та креативних індустрій; впровадження інноваційних технологій у інформаційно-документальну модернізацію складових центрів культурно-дозвіллевих послуг шляхом підтримки регіональних і локальних проєктів збереження та представлення культурної спадщини в онлайновому середовищі, інтеграції соціокультурної діяльності в інформаційне поле музеїв, ініціювання нових інституційних моделей для соціальної інклюзії у бібліотечній діяльності, що призводить до більш стійких відносин між культурними установами та їхніми спільнотами, досягненню соціальної інтеграції через культурну діяльність та громадянський діалог [4].

Для успішної модернізації України потрібно кардинально переглянути законодавчі ос-

нови національної культурної політики. Культуру слід розглядати як головний ціннісний фундамент суспільних змін, що забезпечує розвиток громадянського суспільства, формує національну ідентичність і стимулює всі реформи (соціальні, економічні, політичні, правові). Такий перегляд передбачає чітке стратегічне бачення пріоритетності культури у трансформації економіки, державного управління та правової системи. Надання культурній політиці такого стратегічного пріоритету є необхідним для законодавчого розкриття творчого потенціалу нації та створення умов для інноваційного й організованого суспільного життя.

Щоб ефективно використовувати набутий досвід центрів культурно-дозвілєвих послуг у сфері інформаційної, рекреаційної та творчої діяльності, необхідно ідентифікувати та задокументувати найкращі творчі культурні практики. Це дасть змогу застосувати концепцію масштабування: успішні, перевірені методики та алгоритми можна буде тиражувати та поширювати на різних інституційних та управлінських рівнях. реалізувати інноваційні проєкти, що орієнтовані на створення багатофункціональних публічних просторів та формування нових моделей культурної інфраструктури.

Оскільки сучасна цивілізація активно перетворюється на інформаційну завдяки інформаційно-комунікаційним технологіям, які створюють нові культурні, соціальні та економічні взаємозв'язки, культурно-дозвілєві центри мають реагувати на ці зміни. Це спонукає їх до активної та ефективної співпраці з широким колом партнерів – бібліотеками, інформаційними та науковими центрами, музеями, архівами, університетами та всіма іншими учасниками інформаційного обміну. Така співпраця вимагає розробки оптимальних алгоритмів взаємодії.

Література

1. Венгер-Рущенко Є. Перспективні напрями розвитку культурної сфери в Україні в умовах децентралізації публічного управління. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Державне управління*. 2023. №18(2). С. 5–11. URL: <https://doi.org/10.17721/2616-9193.2023/18-1/14> (дата звернення: 26.10.2025).
2. Гайсинюк Н. А. Ефективні механізми підвищення якості системи інформаційно-документаційного забезпечення. *Collection of scientific papers «ΛΟΓΟΣ»* (Кембридж, Велика Британія, 20.05.2022). Кембридж, 2022. С. 365–367. URL: <https://archive.logos-science.com/index.php/conferenceproceedings/article/download/108/109> (дата звернення: 26.10.2025).
3. Дослідження Українського центру культурних досліджень : огляд адміністративної звітності про діяльність клубних закладів на території України відповідно до форми № 7-НК за 2024 рік. URL: <https://drive.google.com/file/d/1Wh99Ckvj8tUVGJEMcv4aXcCrT1NcB9ui/view> (дата звернення: 26.10.2025).
4. Elbeshausen H. Public libraries in postindustrial societies: challenges and opportunities. *Бібліотечний вісник*. 2015. № 6(230). С. 8–15.

Щербак Юрій Олександрович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДО ПИТАННЯ ПРО ІНФОРМАЦІЙНУ ПРИСУТНІСТЬ У ЗАКЛАДІ КУЛЬТУРИ

Інформаційна присутність є комплексом заходів, системною діяльністю, яка спрямована на формування, підтримку й розвиток позитивного інформаційного образу у публічному просторі. Інформаційну присутність можна розглядати, як свідоме управління інформаційним полем особи, організації, бренду, держави в цілому у якому формується думка про суб'єкта.

Інформаційну присутність як принцип діяльності закладу культури можна розглядати, як системну характеристику сучасної культурної інституції, яка передбачає постійну і активну, стратегічно продуману комунікацію з відвідувачами закладу та всіма зацікавленими у його розвитку суб'єктами в різних сучасних форматах, від реальної комунікації до цифрового простору.

Українські вчені інформаційну присутність в закладах культури пов'язують з її різно-

манітними завданнями. О. Копієвська досліджуючи інноваційні підходи до формування діяльності закладів культури наголошує на тому, що «клубні заклади у своєму потенціалі можуть стати інформаційною, освітньою платформою для реалізації української інноваційної стратегії і тим самим створити власне сприятливе інноваційне середовище» [3, 110].

Саме сукупність дій, інструментів і каналів комунікації, які забезпечують постійне, цілеспрямоване та узгоджене представлення інформації про функціонування закладу культури дозволяють якісно забезпечити заплановану діяльність.

Особлива місія інформаційної присутності полягає у формуванні іміджу закладу культури через висвітлення їх діяльності через соціальні мережі, професійні спільноти, публічні виступи та на офіційних платформах. Мета такої інформаційної присутності полягає у формуванні впізнаваного, авторитетного та довірливого іміджу до закладу культури, розуміння того, як відвідувачі реагують на якість наданих закладом послуг.

Ключовою позицією в ефективному комплексі реалізації інформаційної присутності має стати чітко вибудована і реалістична стратегія. Адже стратегія інформаційної присутності закладу культури полягає у цілеспрямованому плануванні, створенні та поширенні інформаційного контенту, який формує не тільки позитивний імідж інституції, забезпечує її впізнаваність і взаємодію з різними аудиторіями, а стає своєрідним інформаційним хабом, що дозволяє організувати і реалізувати цілу низку системних дій, які спрямовані на зміцнення комунікаційної ролі закладу у культурному просторі, підвищення його соціальної значущості.

Соціальна значущість закладу культури полягає в тому, що він виконує важливі функції у розвитку суспільства, сприяє формуванню культурних цінностей, соціальної згуртованості та духовного збагачення громадян. Заклади культури, їх сьогодення характеризується активною творчою взаємодією, просторами для суспільного діалогу та творення колективної пам'яті.

Якісно сформована і реалізована інформаційна присутність дозволяє сформувати потужну аналітичну базу з дослідження цільових аудиторій та їх потреб, визначення цінностей та унікальної пропозиції закладу. Інформаційна присутність дозволяє сформувати комунікативно-громадську взаємодію, через участь в культурних заходах з результатом різновікового та міжкультурного порозуміння.

Роль інформаційної присутності відчутна в життєдіяльності об'єднаних територіальних громад, де заклад культури є ключовою інституцією. Єдність громади через якісну інформаційну політику закладу культури полягає у здатності культурної інституції формувати спільний інформаційний простір, що сприяє порозумінню, співпраці та взаємоповазі між членами громади. Завдяки продуманій комунікаційній стратегії заклад культури стає платформою для діалогу, обміну досвідом і спільного творення культурних сенсів.

Особливого значення для українського сьогодення інформаційна присутність набуває як необхідний комплекс заходів в процесах протидії дезінформації та репутаційним ризикам. Капленко І. аналізуючи особливості національного інформаційного простору України в сучасних умовах констатує про активність деструктивних інформаційних впливів російської пропаганди, посилення їх інформаційної присутності [2, 310]. І тут українські вчені одностайні про важливість дієвої стратегії інформаційної протидії де саме закладам культури, як спеціальним агентам надається пріоритетна роль. Адже в теорії і практиці гібридних загроз особлива місія інформаційної присутності розглядається як «комплексна система реалізації національних інтересів в інформаційній сфері через поширення офіційної інформації, інтерпретацій та наративів, уможливлена спроможністю (у тому числі – технічною) доносити їх до широкої громадськості та конкретних цільових аудиторій» [1] і тут роль закладу культури є беззаперечною. Як визначають українська дослідниця О. Копієвська «саме культурні практики є одним з дієвих засобів сучасних гібридних конфліктів, в яких залучені різні соціально-демографічні категорії. Місія культурних практик в подоланні гібридних конфліктів полягає в так званому оздоровленні локальних просторів, що є вкрай необхідним для української реальності» [4, 174].

Отже, якісно спланована та реалізована інформаційна присутність формує стійкий по-

зитивний імідж, вплив у професійному та суспільному середовищі, довіру аудиторії й репутаційний капітал, який можна використовувати для досягнення стратегічних цілей.

У центрі стратегії інформаційної присутності закладу культури є побудова довіри та емоційного зв'язку з аудиторією. Це не лише процес поширення новин, а й підтримка відвідувачів закладу, управління репутацією, що демонструє відкритість, сучасність і соціальну відповідальність культурної інституції.

Література

1. Glossary Hybrid Threats = Глосарій з гібридних загроз / упоряд. С. В. Гришко та ін. ; за заг. ред. С. В. Гришко, 2021. 113 с. URL: <https://openarchive.nure.ua/handle/document/162586> (дата звернення: 09.09.2025).

2. Капленко І. О. Особливості національного інформаційного простору України в сучасних умовах. *Актуальні проблеми управління інформаційною безпекою держави* : матер. наук.-практ. конф. (Київ, 4 квітня 2019 р.). Київ : Нац. акад. СБУ, 2019. 384 с. URL: https://ippi.org.ua/sites/default/files/konf_04_04_2019.pdf#page=310 (дата звернення: 09.09.2025).

3. Копієвська О. Р. Інноваційний формат клубної справи в Україні: виклики децентралізації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Г. П. Чміль, В. Г. Виткалов, П. Е. Герчанівська та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2021. Вип. 39. С. 108–113. URL: <http://kulturologiya.rv.ua> (дата звернення: 09.09.2025).

4. Копієвська О. Р. Культурні практики як засіб подолання гібридних конфліктів. *Українське суспільство в умовах війни: виклики сьогодення та перспективи миротворення* : матер. II Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф. (Маріуполь, 22 червня 2020 р.). Маріуполь, 2020. 275 с. URL: <https://dsu.edu.ua/storage/documents/news/PROGRAMA-KONFERENTSIYI-22.06.2020-roku-2.pdf> (дата звернення: 09.09.2025).

Брага Таїсія Юрївна,

здобувачка Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського

РОЛЬ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ У ПРОСУВАННІ БІБЛІОТЕЧНИХ ПОСЛУГ

У сучасному світі актуальною проблемою є залучення молоді до бібліотечних послуг, розвиток інтересу до художньої, науково-популярної літератури, підвищення загальної мотивації до процесу читання. У таких умовах соціальні мережі можуть виступити ефективним засобом для просування бібліотеки як осередку культурного розвитку, неформальної освіти та простору для самореалізації, що поєднує традиційне читання із сучасними цифровими форматами комунікації.

Удосконалення пошукових мереж сприяє спрощенню процесу відбору інформації за відповідною тематикою, особистими вподобаннями. Урізноманітнення інтерактивних форм взаємодії з користувачами дозволяє не лише оперативно отримувати потрібні дані, а й формувати загальну культуру читання, розвивати інформаційну грамотність та стійкий інтерес до книги як джерела знань і засобу вдосконалення творчого мислення. На допомогу працівникам бібліотечної сфери можуть прийти соціальні мережі, які просуватимуть рекламний контент, дозволять зацікавити юних читачів своїми заходами, запрошуватимуть зацікавлених глядачів на презентації нових книжок.

Соціальні платформи є одним з ключових чинників формування позитивного іміджу сучасної бібліотеки. Вони стають ефективним каналом комунікації між бібліотекою та користувачем, що особливо корисно для підростаючого покоління, яке зараз проводить велику кількість часу саме в онлайн-середовищі. Завдяки цьому модернізована бібліотека має на меті не лише інформувати, давати знання та інформацію, а й допомагає створювати читацькі клуби, активно залучаючи нових користувачів.

На платформах, таких як Facebook, Instagram, TikTok та інших, бібліотеки як простір

інтелектуального та духовного дозвілля мають змогу організовувати різні онлайн-екскурсії, огляди літературних новинок, проводити інтерактивні опитування та створювати літературні марафони. Сучасний формат взаємодії з читачем допомагає не тільки підвищити рівень зацікавленості молоді у читанні, а й зруйнувати стереотип про бібліотеку як про застарілу установу. Завдяки активній присутності у соціальних мережах бібліотеки перетворюються на динамічні інформаційно-культурні хаби, де користувач може не лише отримати доступ до книжкових ресурсів, а й стати учасником спільнот за інтересами, долучитися до творчих проєктів, онлайн-зустрічей із письменниками, освітніх лекцій і флешмобів.

Такий підхід сприяє формуванню нового типу комунікації між бібліотекою та читачем, заснованого на партнерстві, інтерактивності та залученості, що особливо актуально в умовах цифрової культури й швидкої зміни інформаційного середовища.

Контент у соціальних мережах відзначається різноманітністю, проте для ефективного залучення нової аудиторії не достатньо лише збільшення кількості публікацій. Важливим чинником є якість поданого матеріалу, його візуальна привабливість, структурованість і зрозумілість для користувачів. Крім того, двостороння комунікація у вигляді коментарів, опитувань та відгуків забезпечує зворотний зв'язок з аудиторією, дозволяючи вивчати її потреби та адаптувати бібліотечні послуги відповідно до запитів користувачів.

Як зазначає Н. Гейман, «Google дасть вам сто тисяч відповідей, а бібліотекар – одну правильну», адже, незважаючи на доступність значних масивів інформації в інтернеті, постає питання її достовірності [1, 6]. На відміну від цього, фахівці бібліотек володіють професійними знаннями, що дозволяє їм здійснювати відбір перевірених, науково обґрунтованих і точних джерел інформації.

На думку О. Мельникової, інтернет-маркетинг має низку переваг порівняно з традиційними формами комунікації, зокрема мультимедійність, таргетинг, інтерактивність та високу швидкість поширення інформації [2, 45–46]. Ці характеристики сприяють більш ефективному просуванню бібліотечних послуг у цифровому середовищі та формуванню позитивного іміджу сучасної бібліотеки як відкритого, інноваційного комунікаційного простору [3]. Сучасним бібліотечним фахівцям потрібно бути спеціалістами не тільки у сфері поширення інформації, а й знати, як здійснювати зацікавлення користувачів. Завдяки змістовному аналізу популярної, актуальної для молоді тематики бібліотекарі мають змогу самостійно визначати, які теми можуть викликати найбільший інтерес. Оновлені сучасні книгосховища стають популярним місцем, що руйнує стереотип, демонструючи себе відкритим простором для освіти, дозвілля, де кожен може знайти для себе щось цікаве.

Нині стає актуальною співпраця бібліотек з різними культурними установами, що сприяє розповсюдженню культурного контенту та об'єднанню зусиль у поширенні процесу читання.

Важливим є навчання фахівців поширенню нових тенденцій, здобуття умінь просувати той чи інший контент, в чому бібліотекарям можуть допомогти тренінги та курси, які дозволять дізнатися про сучасні інструменти цифрового маркетингу, принципи створення привабливого інформаційного контенту, основи комунікації у соціальних мережах та методи формування позитивного іміджу бібліотеки в онлайн-середовищі.

Крім того, участь у таких навчальних заходах сприяє підвищенню рівня цифрової компетентності бібліотечних працівників, розвитку креативного мислення та вміння працювати з молодіжною аудиторією. Бібліотекарі отримують змогу застосовувати інноваційні підходи до популяризації читання, ефективно взаємодіяти з користувачами та розширювати межі діяльності бібліотеки у віртуальному просторі [4].

Отже, соціальні мережі стають місцем нових можливостей для популяризації читання. Завдяки сучасним інструментам фахівці перетворюють звичний простір на інтерактивний і доступний майданчик. Роль соціальних мереж у просуванні бібліотечних послуг є важливою платформою, що дозволяє поєднувати традиції і сучасність та робить бібліотеки частиною цифрового життя.

Література

1. Бак О. В. Аналіз соціальних мереж із погляду найбільшої ефективності для просування бібліотеки в інтернеті. *Соціальні медіа для бібліотек: середовище, ресурс, сервіс* : матеріали круглого столу (Харків, 31 жовтня 2017 р.). Харків, 2017. С. 3–7.
2. Антонюк О. Ю. Популяризація бібліографічної продукції як важливий складник рекламно-інформаційної діяльності бібліотек. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2023. № 3. С. 42–48.
3. Тур О. М., Шабуніна В. В. Автоматизовані бібліотечні системи в контексті глобальної цифрової трансформації. *Інформація, комунікація та управління знаннями в глобалізованому світі* : матеріали VIII Міжнар. наук. конф. / редкол.: Ю. І. Горбань, Т. В. Новальська, О. О. Каракоз та ін. ; упоряд. М. М. Цілина (Київ, 15–17 трав. 2025 р.). Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2025. Ч. 1. С. 209–211.
4. Тур О. М., Шабуніна В. В. Бібліотечний блог як інструмент самоосвіти сучасного бібліотекаря. *Людина в інформаційному просторі* : матеріали VIII Всеукраїнської науково-практичної конференції / гол. ред. В. І. Маслак (Кременчук, 21 листопада 2024 р.). Кременчук. 2024. С. 131–133.

Гладіліна Олена Вікторівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ГРАНТОВА ПІДТРИМКА ЯК ІНСТРУМЕНТ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ТА КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ В УКРАЇНІ

Грантова підтримка культури та креативних індустрій є ключовим механізмом розвитку національного культурного потенціалу, популяризації спадщини та створення конкурентоспроможного культурного продукту. Вона дозволяє стимулювати творчу активність, підтримувати українських виробників культурних проєктів, розширювати доступ до культурних послуг та сприяти інтеграції української культури на міжнародну арену.

Однією з усталених практик провідних країн світу є надання грантової підтримки культурі та креативним індустріям. В Україні ця сфера регламентується низкою підзаконних актів. Зокрема, Указ Президента України «Про заходи щодо підтримки сфери культури, охорони культурної спадщини, розвитку креативних індустрій та туризму» [4] встановлює заходи для сприяння розвитку культурного потенціалу країни, збереження та популяризації національної спадщини, створення умов для туристичної привабливості об'єктів культурної спадщини та підтримки креативних індустрій. Розпорядження Кабінету Міністрів України «Про затвердження видів економічної діяльності, які належать до креативних індустрій» [3] визначає перелік видів економічної діяльності, що відносяться до цієї сфери, а «Концепція реформи фінансування системи забезпечення населення культурними послугами» [1] визначає принципи, завдання та строки формування державної політики та механізму фінансування культури.

Основи державної політики у сфері культури та її пріоритети регламентуються Законом України «Про культуру». Закон передбачає підтримку вітчизняних виробників у сфері культури через створення сприятливого податкового режиму та фінансову підтримку для виробництва і розповсюдження книг, фільмів та інших культурних продуктів українською мовою в Україні та за кордоном; встановлення квот на демонстрування та розповсюдження вітчизняного культурного продукту на телебаченні, радіо та у кіно- і відеомережах; реалізацію заходів державної підтримки у сфері культури та мистецтв відповідно до законів та національно-культурних програм; підтримку національного музичного продукту [6, ст. 14]. Закон визначає, що підтримку здійснює Український культурний фонд, який самостійно обирає проєкти, зокрема ті, що спрямовані на організацію виставок, ярмарків, симпозіумів та участь у міжнародних заходах для популяризації української культури [6, ст. 14].

Також Законом України «Про культуру» визначаються види креативних індустрій, які відносяться до культурних: це економічна діяльність, спрямована на створення доданої вартості та робочих місць через культурне або креативне вираження, розвиток конкурентоспро-

можного креативного продукту та стимулювання креативних індустрій є частиною пріоритетів державної політики у сфері культури [6, ст. 1].

Підтримка кінематографії, як окремого напрямку культури, регламентується Законами України «Про кінематографію» [5] та «Про державну підтримку кінематографії в Україні» [2]. Державне агентство України з питань кіно реалізує державну політику у сфері кінематографії та розпоряджається державними коштами на підставі рішень Ради з державної підтримки кінематографії, тоді як гранти у цій сфері надає виключно Український культурний фонд [2, Ст. 6].

Державна політика грантової підтримки культури та креативних індустрій в Україні забезпечує правові та фінансові механізми розвитку національного культурного продукту, підтримку українських виробників і креативних проєктів, стимулює створення робочих місць та доданої вартості, а також сприяє популяризації української культури всередині країни та за кордоном, підвищуючи її конкурентоспроможність та інтеграцію у світовий культурний простір.

Література

1. Концепція реформи фінансування системи забезпечення населення культурними послугами : Розпорядження Кабінету Міністрів України 1035-2020-р в ред. від 16.12.2022. База даних «Законодавство України» / ВР України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1035-2020-%D1%80#Text> (дата звернення: 28.10.2025).
2. Про державну підтримку кінематографії в Україні : Закон України 1977-VIII в ред. від 15.11.2024. База даних «Законодавство України» / ВР України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1977-19#Text> (дата звернення: 28.10.2025).
3. Про затвердження видів економічної діяльності, які належать до креативних індустрій : Розпорядження Кабінету Міністрів України 265-2019-р в ред. від 24.04.2019. База даних «Законодавство України» / ВР України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/265-2019-%D1%80#Text> (дата звернення: 28.10.2025).
4. Про заходи щодо підтримки сфери культури, охорони культурної спадщини, розвитку креативних індустрій та туризму : Указ Президента України 329/2020 в ред. від 13.04.2021. База даних «Законодавство України» / ВР України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/329/2020#Text> (дата звернення: 28.10.2025).
5. Про кінематографію : Закон України 9/98-ВР в ред. від 15.11.2024. База даних «Законодавство України» / ВР України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-%D0%B2%D1%80#Text> (дата звернення: 28.10.2025).
6. Про культуру : Закон України 2778-VI в ред. від 30.08.2025. База даних «Законодавство України» / ВР України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> (дата звернення: 28.10.2025).

*Литвиненко Владислав Анатолійович,
здобувач Університету Григорія Сковороди в Переяславі
Пуглій Аліна Володимирівна,
здобувачка Університету Григорія Сковороди в Переяславі*

ВИЗНАЧЕННЯ ТА КРИТЕРІЇ АРХІВНИХ ДОКУМЕНТІВ

Архівні документи відіграють важливу роль у збереженні історичної пам'яті, забезпечуючи доступ до цінної інформації про минуле. Вони слугують джерелом для наукових досліджень, підтвердження юридичних прав, а також збереження культурної та національної спадщини. Однак не кожен документ можна вважати архівним. Визначення, особливості та відмінності архівного документа від інших видів документів мають ключове значення для організації їхнього збереження та використання.

Архівний документ – це документ, який незалежно від його форми, типу матеріального носія, місця і часу створення, форми власності та місця зберігання, втратив своє первинне функціональне призначення, для якого був створений фізичними або юридичними особами в процесі їхньої діяльності, але з огляду на його історичну, наукову або культурну цінність, а

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

також значущість як джерела ретроспективної інформації, підлягає постійному чи тимчасовому зберіганню [1].

Архівний документ – це офіційно створений або отриманий документ, що має довготривалу цінність та підлягає збереженню в архівах. Він містить інформацію, важливу для управління, науки, культури, історії або права, і зберігається в архівних установах із метою використання в майбутньому.

Згідно із законодавством України (Закон України «Про Національний архівний фонд та архівні установи» [2]), архівний документ може входити до Національного архівного фонду (НАФ), якщо він має історичну, культурну, наукову або іншу суспільну значущість. Такі документи підлягають державному обліку та охороні.

Аналізуючи характерні ознаки архівного документа, доцільно окреслити його відмінності від інших типів документів за низкою ключових критеріїв, а саме [3, 58-63]:

1. *Статус та функціональне призначення.* Архівні документи зберігаються на постійній або довготривалій основі, оскільки становлять джерело історичної пам'яті та ретроспективної інформації. На відміну від них, документи поточного діловодства, що створюються у процесі діяльності установ чи фізичних осіб, мають обмежений термін зберігання та використовуються переважно для оперативного забезпечення управлінських, організаційних або правових функцій.

2. *Цінність і критерії відбору.* Архівні документи набувають статусу таких на підставі їхньої історичної, наукової, культурної або юридичної значущості. Відбір таких документів здійснюється з урахуванням критеріїв цінності, визначених у відповідних нормативно-правових актах. Звичайні документи, у свою чергу, після втрати практичного значення та закінчення строку зберігання можуть бути піддані знищенню.

3. *Матеріальна форма й тип носія.* Архівні документи можуть існувати в різноманітних формах, включаючи паперові, електронні, аудіо-, відео- та фотодокументи, що вимагає спеціального режиму зберігання з урахуванням їхніх фізико-хімічних характеристик. Інші документи зазвичай використовуються у стандартному паперовому або цифровому форматі, без потреби в особливих умовах тривалого зберігання.

4. *Правовий статус і регулювання.* Архівні документи, особливо ті, що включені до складу НАФ, перебувають під правовим захистом і підлягають обліку відповідно до чинного законодавства України. Вони регулюються низкою нормативних актів, що визначають порядок їхнього зберігання, доступу та використання. Звичайні документи, які не становлять історичної або культурної цінності, не підлягають обов'язковому державному контролю та можуть бути знищені за рішенням власника.

5. *URL та сфера використання.* Доступ до архівних документів може бути обмежений через їхню особливу цінність, збереження державної або службової таємниці, або стан збереження. Натомість інші документи, що використовуються в поточній діяльності, зазвичай доступні вільно для адміністративного, особистого або службового використання.

Отже, архівний документ відрізняється від інших видів документів насамперед тривалим терміном зберігання, підвищеним рівнем правового захисту, ціннісними характеристиками, а також специфічним режимом зберігання та доступу.

Література

1. Зворський С. Л. Архівний документ. *Українська бібліотечна енциклопедія*. URL: <https://ubelnu.org.ua/article/Архівний%20документ> (дата звернення: 17.10.2025).
2. Про Національний архівний фонд : Закон України від 24.12.1993 № 3814-XII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3814-12#Text> (дата звернення: 17.10.2025).
3. Ковтанюк Н. Характеристика архівного документа як об'єкта наукового дослідження. *Архіви України*. 2020. № 2. С. 56–65.

РОЛЬ БІБЛІОТЕК У ФОРМУВАННІ ІНФОРМАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ТА МЕДІАГРАМОТНОСТІ КОРИСТУВАЧІВ

У сучасному світі, де інформація відіграє провідну роль, бібліотеки вже не обмежуються функцією зберігання книг. Вони трансформувалися у сучасні освітньо-інформаційні центри, які допомагають користувачам розвивати критичне мислення, уміння знаходити, аналізувати та оцінювати інформацію. Одним із головних напрямів їхньої діяльності в умовах цифрової епохи є формування інформаційної культури та медіаграмотності.

Інформаційна культура особистості становить важливу складову загального культурного розвитку людини. Вона включає сформований світогляд у сфері інформації, сукупність знань, умінь і практичних навичок, що дозволяють людині самостійно та цілеспрямовано задовольняти власні інформаційні запити, користуючись як традиційними ресурсами, так і сучасними цифровими технологіями комунікації [1].

Вагомий внесок у розвиток і популяризацію інформаційної культури серед дорослого населення здійснюють бібліотеки, адже саме вони є основою формування сучасного інформаційного простору. Бібліотека сьогодні – це не лише місце зберігання книжкових фондів, а справжній осередок знань, ресурсний та культурно-інформаційний центр, який забезпечує умови для отримання якісної й актуальної освіти впродовж усього життя [4, 201].

Медіаграмотність, як складова інформаційної культури, передбачає здатність сприймати, аналізувати та створювати медіаповідомлення, розпізнавати маніпуляції та дезінформацію. У цьому напрямі бібліотеки реалізують програми з медіаосвіти, проводять семінари, вебінари, інтерактивні заходи, спрямовані на підвищення рівня критичного мислення користувачів. Особливу увагу бібліотеки приділяють формуванню безпечної поведінки у цифровому середовищі та дотриманню авторського права [3].

Сучасні бібліотеки дедалі частіше виконують функції цифрових хабів, де користувачі можуть не лише здобути інформацію, а й навчитися користуватися сучасними технологіями. Українські бібліотеки беруть участь у державних програмах цифрової освіти, зокрема в проєкті «Дія. Цифрова освіта», що сприяє підвищенню цифрової компетентності населення. Отже, бібліотека стає платформою lifelong learning – навчання протягом життя, доступною для всіх категорій користувачів.

Українські бібліотеки й надалі відіграють провідну роль як осередки медіаосвіти, сприяючи тому, щоб громадяни могли впевнено орієнтуватися в сучасному інформаційному середовищі. Вони активно розвивають у суспільстві навички критичного сприйняття інформації, допомагають протистояти фейкам і маніпуляціям, а також зміцнюють рівень інформаційної безпеки. Значення бібліотек у цьому напрямі має стратегічний характер, оскільки саме вони гарантують користувачам доступ до достовірних джерел інформації, сприяють розвитку навичок критичного аналізу та формують свідоме суспільство, здатне ефективно реагувати на інформаційні виклики й загрози [2].

Отже, сучасні бібліотеки відіграють важливу роль у формуванні інформаційної культури та медіаграмотності користувачів. Вони вже давно вийшли за межі традиційних функцій зберігання та видачі книг, перетворившись на відкриті освітньо-інформаційні центри, де люди навчаються ефективно працювати з інформацією, критично мислити та безпечно користуватися цифровими ресурсами.

Бібліотеки активно впроваджують інноваційні форми роботи – проводять тренінги, медіаосвітні заходи, цифрові курси, спрямовані на розвиток навичок пошуку, аналізу та оцінювання інформації. Завдяки цьому вони сприяють подоланню інформаційної нерівності, забезпечують доступність знань для всіх верств населення та підвищують рівень цифрової культури в суспільстві.

Бібліотеки виступають не лише осередками знань, а й потужними агентами соціальних

змін. Їхня діяльність сприяє формуванню критично мислячого, свідомого й активного громадянина, здатного орієнтуватися в складному інформаційному середовищі сучасного світу.

Література

1. Бібліотека в суспільстві знань: підвищення інформаційної грамотності громадян : методичні матеріали / Департ. культ. і туризму Харк. облдержадмін., Харк. обл. універс. наук. б-ка ; уклад. М. М. Григор'єва, ред. Г. В. Бакаєва. Харків : ХОУНБ, 2015. 24 с.
2. Горчинська В. Роль бібліотек у формуванні медіаграмотного суспільства. Ч. 3. URL: <https://oth.nlu.org.ua/?p=10914> (дата звернення: 27.10.2025).
3. Павленко І. Г. Медіаграмотність як складова інформаційної культури студентської молоді. URL: http://mediaosvita.org.ua/wp-content/uploads/2017/06/Pavlenko-I.G._MEDIAGRAMOTNIST-YAK-SKLADOVA-INFORMATSIJNOYI-KULTURY-STUDENTSKOYI-MOLODI.docx.pdf (дата звернення: 27.10.2025).
4. Шарошкіна Н. Інформаційна культура як основа загальної культури дорослих. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи*. 2018. Вип. 58. С. 194–203.

*Лутанюк Марія Олександрівна,
здобувачка Київського університету імені Бориса Грінченка*

YOUTUBE-БЛОГИ СОЦІАЛЬНОГО СПРЯМУВАННЯ: УКРАЇНСЬКО-АВСТРАЛІЙСЬКИЙ ДОСВІД

У сучасному глобалізованому інформаційному просторі YouTube є не лише розважальною платформою, а й потужним інструментом суспільного впливу. Соціальні блоги стали формою громадянської журналістики, де автори поєднують функції журналіста, експерта й активіста. Через візуальні формати блогери піднімають актуальні теми, формують громадську думку та сприяють розвитку соціальної відповідальності аудиторії.

Тож ми здійснимо порівняльний аналіз українського та австралійського досвіду розвитку YouTube-блогів соціального спрямування, визначення спільних рис, відмінностей і впливу таких медіапроектів на суспільну свідомість.

YouTube став унікальним медіаінструментом, який об'єднує функції традиційних ЗМІ, соціальних мереж і громадських платформ. Його відмінна риса – доступність та індивідуальність комунікації: будь-який користувач може стати творцем контенту, а отже – учасником суспільного діалогу.

Соціальні блоги відрізняються від розважальних тим, що їхня мета полягає у популяризації суспільно важливих тем, серед яких: психологічне здоров'я; екологічна свідомість; освітні можливості; волонтерство та допомога армії; гендерна рівність; захист прав людини.

Завдяки формату коротких відео, особистим історіям і довірливій манері спілкування, такі блоги мають високу ефективність у впливі на молодіжну аудиторію, яка сприймає YouTube як основне джерело інформації.

Український YouTube-сегмент за останні роки став потужним простором для розвитку соціальних ініціатив, особливо після початку повномасштабної війни 2022 року. У цей період блогери все частіше звертаються до тем національної ідентичності, ментального здоров'я та взаємодопомоги. Серед найбільш впливових проєктів можна відзначити:

- «Твій друг психолог» – канал, що популяризує теми емоційної стійкості, подолання стресу, підтримки ветеранів та переселенців. Автор поєднує наукові знання з доступною формою подачі, що створює ефект емпатії та взаєморозуміння.
- *Ukrainer* – документальний медіапроект, який через візуальні історії демонструє культурне розмаїття України, волонтерські ініціативи та соціальні зміни у регіонах. Проєкт став прикладом інтеграції журналістики даних, сторителінгу й освітньої функції.
- «Клятий раціоналіст» – блог, що порушує питання критичного мислення, наукової грамотності та боротьби з фейками.

Характерною рисою українських соціальних блогів є емоційна залученість та громадянська культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

нська відповідальність авторів, які виступають не лише спостерігачами, а й учасниками суспільних процесів. Їхня комунікаційна стратегія базується на довірі, спільних цінностях і щирому діалозі з аудиторією.

Австралійський медіапростір має свої особливості розвитку соціальних YouTube-блогів, серед яких – орієнтація на екологічну тематику, інклюзивність та медіаграмотність.

Варто виокремити кілька прикладів:

- The Juice Media – відомий сатиричний проєкт, який за допомогою іронії та гумору критикує політичні рішення, корупцію та екологічну бездіяльність уряду. Його ролики мають високий соціальний вплив, адже поєднують аналітичність із розважальною формою.

- How to Change a Life – блог, спрямований на розвиток особистісної відповідальності, волонтерських ініціатив і соціальних кампаній. Автори активно співпрацюють із неурядовими організаціями та благодійними фондами, демонструючи приклади позитивних змін через конкретні історії людей.

Австралійський підхід вирізняється професійною візуальною культурою, партнерською взаємодією з громадськими структурами та аналітичним тоном контенту. На відміну від українських блогів, де акцент робиться на щирість і переживання, австралійські орієнтовані на системність, структурованість і медіаосвіту. Порівняння українського та австралійського досвіду дозволяє виявити як спільні тенденції, так і національні особливості розвитку соціальних YouTube-блогів (табл. 1).

Таблиця 1

Порівняння Youtube-блогів України та Австралії соціального спрямування

<i>Ознака</i>	<i>Українські блоги</i>	<i>Австралійські блоги</i>
Основна мета	Психологічна підтримка, громадянська позиція	Освітні проєкти, екологічна свідомість
Стиль подачі	Емоційний, особистісний, патріотичний	Аналітичний, сатиричний, візуально креативний
Комунікаційна стратегія	Довіра, спільні переживання, діалог	Критика, гумор, партнерство
Форми взаємодії з глядачем	Онлайн-марафони, інтерв'ю, благодійні збори	Колаборації, освітні кампанії, екопроєкти

Отже, спільним для обох медіапросторів є орієнтація на соціальні зміни, цінність людської гідності та використання YouTube як простору для громадянського діалогу.

Висновки. YouTube-блоги соціального спрямування виконують сьогодні важливу місію – поєднують функції журналістики, просвіти та активізму. Український і австралійський досвід доводять, що цифрові медіа можуть бути ефективним засобом впливу на соціальну свідомість і формування нових громадських цінностей. Українські блогери демонструють, як за допомогою емоційного сторителінгу можна підтримувати націю у кризові часи, тоді як австралійські – як через креатив і партнерство просувати сталий розвиток та екологічну культуру. Отже, соціальні YouTube-блоги – це не лише форма самовираження, а платформа для суспільних змін, освітніх ініціатив та міжкультурного діалогу, що сприяє формуванню глобальної мережі соціально активних громадян.

Література

1. Ukraïner. URL: <https://www.youtube.com/@ukraïner> (дата звернення: 04.11.2025).
2. The Juice Media. Official Channel. URL: <https://www.youtube.com/@thejuicemedia> (дата звернення: 04.11.2025).
3. Ковальчук О. Цифрова журналістика: соціальний аспект. Київ : Інститут журналістики, 2023.
4. Smith J. Digital Activism in Australia: The Rise of Social Video Media. Sydney : Routledge, 2022.

РЕТРОКОНВЕРСІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЦИФРОВОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ДОКУМЕНТООБІГУ ПЕНСІЙНОГО ФОНДУ УКРАЇНИ

У сучасних умовах цифрової трансформації державного управління особливої ваги набуває питання модернізації документообігу у сфері соціального забезпечення населення. Пенсійний фонд України є одним із ключових органів, який упроваджує інноваційні технології для підвищення ефективності своєї діяльності та якості надання послуг громадянам.

Зростання обсягів паперової документації, необхідність оперативного доступу до інформації та забезпечення її збереженості зумовили потребу у впровадженні системи ретроконверсії – технології масового оцифрування пенсійних справ.

Для забезпечення якісного виконання функцій Пенсійного фонду України було створено спеціалізовані підрозділи – відділи ретроконверсії. Починаючи з вересня 2019 року, такі відділи діють у всіх головних управліннях Фонду, а їхня діяльність спрямована на оцифрування пенсійних справ. Тобто кожна паперова пенсійна справа проходить процес сканування з подальшим формуванням її електронного аналога.

Зростаючі обсяги паперової документації в управліннях Пенсійного фонду зумовили необхідність впровадження системної ретроконверсії. Ця технологія забезпечує повне, якісне та ефективне переведення інформації з паперових носіїв у цифрову форму.

Ретроконверсія – це промислова технологія переведення даних із графічних зображень (отриманих шляхом сканування традиційних документів) у текстовий або базовий формат даних, придатний для подальшої обробки та пошуку. Основна її мета полягає у створенні електронних копій документів, що забезпечують швидкий доступ до інформації, підвищують оперативність та зручність роботи з масивами документів.

Технологія ретроконверсії передбачає не лише сканування, а й переведення даних у машиночитану форму, що дає можливість здійснювати атрибутивний та контекстний пошук. Поток сканування значно скорочує час обробки кожного документа, а впровадження електронних пенсійних справ дозволяє пенсіонерам у будь-якій точці обслуговування отримувати доступ до власних матеріалів та контролювати достовірність внесених даних.

Станом на 16 вересня 2025 року з моменту набрання чинності 10 червня 2021 року Закону України від 5 лютого 2021 року №1217-IX «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо обліку трудової діяльності працівника в електронній формі» подано 8 184,5 тис. сканованих трудових книжок, з них: страхувальниками – 4 877,2 тис., застрахованими особами – 3 307,3 тис.

З часу впровадження сервісу «Електронна трудова книжка» на вебпорталі електронних послуг Пенсійного фонду України (з грудня 2019 року) подано більше 8 849,9 тис. сканованих паперових трудових книжок для проведення оцифрування та переведення їх в електронну форму. Усі дані зберігаються на центральному сервері Фонду, який має надійний рівень захисту.

Запровадження електронних справ забезпечує:

- доступ громадян до власної пенсійної інформації у будь-якому сервісному центрі або через вебпортал електронних послуг;
- можливість надання послуг незалежно від місця проживання;
- ефективніше використання приміщень органів Фонду;
- автоматизований контроль актуальності та достовірності документів.

Процес ретроконверсії організовано за принципом конвеєра – кожен етап (підготовка, сканування, перевірка, документування) чітко структурований і контролюється в режимі реального часу. Такий підхід забезпечує високу якість обробки великих масивів документів.

Працівники відділу ретроконверсії виконують низку завдань: підготовку справ до сканування, перевірку їхньої наявності в базі, створення електронних томів у програмі «Retro»,

контроль якості зображень, документування та відправлення оцифрованих справ до центрального електронного архіву із застосуванням електронного цифрового підпису.

Сьогодні термін «ретроконверсія» фактично ототожнюється з масовим оцифруванням документів. Технологічний процес включає підготовку документів (аудит, реставрацію, маркування штрих-кодами), сканування з використанням спеціалізованої техніки, кадрювання, документування та багаторівневий контроль якості.

Отже, ретроконверсія – це потокове переведення паперових оригіналів у цифровий формат з метою створення їх електронних копій. Упровадження цієї технології в діяльність Пенсійного фонду України не лише модернізує систему документообігу, а й забезпечує зручність для користувачів, ефективність управління та надійне збереження інформації.

Впровадження відділів ретроконверсії у структурі Пенсійного фонду України стало важливим кроком на шляху до створення сучасної цифрової інфраструктури у сфері пенсійного забезпечення. Технологія ретроконверсії довела свою ефективність у сфері державного управління, оскільки поєднує швидкість, точність і надійність обробки документів. Її впровадження сприяє не лише оптимізації внутрішніх процесів Пенсійного фонду, а й формує основу для подальшого розвитку електронного урядування в Україні.

Мороз Ігор Володимирович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДОКУМЕНТАЦІЙНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ УПРАВЛІННЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ РОЗВИТКУ ПІДПРИЄМНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Документаційне забезпечення управління підприємницькою діяльністю є ключовим елементом ефективного функціонування сучасних підприємств. В умовах динамічного розвитку економіки України, зростання конкуренції та впровадження сучасних інформаційно-комунікаційних технологій питання організації та оптимізації документаційних процесів набуває особливої актуальності.

Рациональна організація документообігу дозволяє підприємствам забезпечувати законність та прозорість управлінських рішень, оперативний обмін інформацією, контроль за виконанням завдань та стратегічне планування розвитку. Натомість недосконалість системи документаційного забезпечення може призводити до помилок у прийнятті рішень, втрати часу та ресурсів, а також створювати правові та фінансові ризики.

Підприємницька діяльність в Україні здійснюється на основі чинного законодавства, яке визначає правові, організаційні та економічні принципи функціонування підприємств. Основу нормативно-правового забезпечення становлять Конституція України, Господарський кодекс та закони, що регулюють окремі аспекти підприємництва. Конституція України гарантує громадянам право на підприємницьку діяльність та встановлює принципи захисту прав власності. Господарський кодекс регламентує правові основи господарської діяльності, організацію та функціонування підприємств, а також загальні вимоги до ведення бізнесу.

Закон України «Про підприємництво» визначає правові аспекти діяльності підприємців, їх права й обов'язки, порядок реєстрації та припинення діяльності. Закон України «Про господарські товариства» встановлює правовий статус господарських товариств, регулює їх створення, функціонування та ліквідацію. Закон України «Про основні засади державного нагляду (контролю) у сфері господарської діяльності» регулює повноваження контролюючих органів та права суб'єктів господарювання під час перевірок. Закон України «Про дозвільну систему у сфері господарської діяльності» визначає процедури отримання дозволів для здійснення окремих видів діяльності та встановлює вимоги до органів, що їх надають.

Закон України «Про бухгалтерський облік та фінансову звітність в Україні» регламентує організацію бухгалтерського обліку та складання фінансової звітності, а Закон України «Про аудиторську діяльність» встановлює правила проведення аудиту, вимоги до аудиторів

та аудиторських організацій.

Розвиток підприємництва в Україні також підтримується нормативними актами Президента та Кабінету Міністрів, зокрема Указом Президента України «Про державну підтримку малого підприємництва», який визначає основи державної політики та механізми її реалізації. Отже, система нормативно-правового забезпечення підприємництва створює правову базу для організації господарської діяльності, регулює відносини між підприємцями, державою та суспільством, забезпечує захист прав власності та сприяє економічному розвитку.

Особливе значення для розвитку підприємництва в Україні має Господарський кодекс, а також Указ Президента України «Про державну підтримку малого підприємництва». Реалізація державної підтримки здійснюється через Кабінет Міністрів України як центральний орган виконавчої влади у сфері регуляторної політики та підприємництва, а також іншими органами виконавчої влади.

Документаційне забезпечення є ключовим фактором ефективного управління підприємствами. Раціональний документообіг забезпечує прозорість рішень, оперативність обміну інформацією та контроль виконання завдань. Водночас дотримання нормативно-правової бази України та державна підтримка малого підприємництва створюють сприятливі умови для розвитку бізнесу, підвищення його продуктивності та стабільності економіки. Ефективне поєднання документаційного забезпечення та правової підтримки сприяє розвитку малого і середнього бізнесу, стимулює конкуренцію та інновації, а також забезпечує соціальну стабільність у суспільстві.

Пацій Наталія Вікторівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

БІБЛІОТЕКА ЯК СОЦІАЛЬНО-КОМУНІКАТИВНИЙ ПРОСТІР ДІЯЛЬНОСТІ БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНОГО ПРАЦІВНИКА

У сучасну еру цифровізації, соціальних мереж та стрімкого розвитку інфокомунікацій бібліотека перестає бути просто місцем зберігання книг та видачі ресурсів – вона стає платформою для соціальної взаємодії, діалогу та комунікації. Бібліотечно-інформаційний працівник (БІП) виступає медіатором між інформаційними ресурсами та громадою, створюючи комунікативний простір, де обмін знаннями, обговорення та взаємодія стають природним функціоналом. Користувачі очікують від бібліотеки не лише пасивного обслуговування, а й активних комунікаційних сервісів: онлайн-консультацій, вебінарів, соціальних мереж. Тому бібліотека як соціально-комунікативний простір стає необхідністю, а не модною ідеєю.

Соціально-комунікативний простір бібліотеки – це сукупність інституційних, технологічних, інтелектуальних та людських компонентів, що забезпечують міжособистісну та масову комунікацію. Він включає комунікаційні канали (сайт, соцмережі, блоги, месенджери), подієві простори (зустрічі, клуби читання, дискусійні майданчики), людський ресурс (бібліотекарів як комунікаторів, фасилітаторів, менеджерів спільнот) та інформаційне наповнення (контент, події, огляди, рекомендації, інтерактивні ресурси). Валентина Білоус у своїй статті підкреслює, що бібліотека «вмонтована у соціальний простір університету», що зумовлює її комунікаційну функцію [1]. Подібної думки дотримується і Олена Кузьменко та Віра Загуменна, які розглядають бібліотеку як соціокультурний публічний простір, що постійно трансформується відповідно до потреб громади [2]. У дослідженні Тетяни Чорної наголошується на ролі соцмереж у просуванні діяльності бібліотек [3]. Отже, це інтеграція фізичного та віртуального середовища, підтримувана професійною комунікацією працівників.

БІП у цьому просторі виконує багатofункціональні ролі: фасилітатора спілкування (організація дискусійних клубів, зустрічей з авторами, форуми, інтерактивні лекції), медіатора інформації (формування добірок, рекомендацій, блоги, соцмережі, модерування обговорення), навігатора технологій (допомога користувачам опанувати електронні ресурси, циф-

рові каталоги, онлайн сервіси), менеджера спільноти (підтримка зворотнього зв'язку, аналіз запитів користувачів для подальшої адаптації послуг), аналітика і стратега (оцінка ефективності комунікацій, аналіз активності у соцмережах, коригування стратегії залучення аудиторій). У міжнародних практиках відзначається, що бібліотеки навіть залучають соціальних працівників для підсилення соціальної функції [4].

Щоб реалізувати цю роль, БІП використовує різноманітні інструменти: соціальні медіа (пости, історії, живі трансляції, інтерактивні опитування), сайт і блог бібліотеки (як централізований канал інформації, архів новин, платформа для обговорень), електронні розсилки та листи-новини (таргетовані за темами та інтересами), месенджери й чат-боти (для швидкого зв'язку, консультацій, запису на події), гібридні події (офлайн + онлайн участь для розширення аудиторії), візуальний контент (фото- та відеозвіти про діяльність бібліотеки (презентації, екскурсії, майстер-класи). До речі, дослідження на ResearchGate показало, що якість інформації й рівень цифрової грамотності пов'язані з ефективністю комунікацій [5].

Серед основних викликів, з якими стикаються сучасні бібліотеки, варто відзначити обмежені ресурси, адже не кожна установа має достатній бюджет, технічне забезпечення чи кваліфікований персонал. Важливою проблемою є також опанування нових навичок, оскільки бібліотечно-інформаційний працівник повинен володіти компетенціями у сфері SMM, веб-менеджменту та аналітики. Ще одним завданням є збереження балансу між офлайн та онлайн-діяльністю, щоб цифровізація не знизила якість безпосереднього обслуговування користувачів. Важливим викликом залишається і стійкість комунікацій, що потребує постійного діалогу з громадою та адаптації до змін у її запитах. Не менш складним питанням є оцінка ефективності соціально-комунікативного простору та пошук індикаторів його успішності.

Попри ці труднощі, бібліотеки мають значні перспективи розвитку. Одним із напрямів є партнерство з громадськими організаціями для проведення спільних заходів, кампаній і розвитку локальних мереж. Перспективною практикою стає й розвиток бібліотечної «соціальної роботи», зокрема залучення соціальних працівників до бібліотечних програм [4]. Важливим вектором розвитку є удосконалення персоналізації послуг, що передбачає сегментацію аудиторій та орієнтацію на індивідуальні потреби користувачів. Нові можливості відкриває застосування ІТ-інновацій: чат-ботів на базі штучного інтелекту, VR/AR-екскурсій та інтерактивних платформ. Не менш важливим є постійне навчання персоналу через тренінги, волонтерські стажування та обмін досвідом з іншими бібліотеками.

Бібліотека як соціально-комунікативний простір інтегрує традиційні функції з комунікаційною місією в умовах інформаційного суспільства. Бібліотечно-інформаційний працівник є ключовим модератором цього процесу, забезпечуючи діалог, адаптацію бібліотеки до нових умов та підтримку її значимості для громади. Перехід до такої моделі вимагає стратегічного підходу, навичок у сфері комунікацій та технологій, а також готовності працювати в гібридному середовищі офлайн / онлайн. Впровадження таких змін може суттєво підвищити значимість бібліотеки у житті громади та її роль як центру соціальних зв'язків.

Література

1. Білоус В. С. Соціально-комунікаційний простір – стратегія та модель розвитку освітянської книгозбірні. *Науково-інформаційний супровід модернізації та реформування освіти й науки* : науково-практичний семінар / ДНПБ ім. В. О. Сухомлинського (Київ, 14 травня 2020 р.). Київ, 2020. URL: https://library.vspu.edu.ua/inform/vidanna_bibliot/statti/bilous_sociakno.pdf (дата звернення: 18.10.2025).
2. Кузьменко О. І., Загуменна В. В. Бібліотека як соціокультурний публічний простір: трансформаційні зміни. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2020. № 4. С. 24–31. URL: <https://journals.urau.ua/bdi/article/view/227084/226457> (дата звернення: 18.10.2025).
3. Чорна Т. І. Комунікативний простір як фактор трансформації бібліотеки. URL: <https://ir.vtei.edu.ua/g.php?fname=31016.pdf> (дата звернення: 18.10.2025).
4. Crabtree L., Latham D., Gross, M., Baum B., Randolph K. Social Workers in the Stacks: Public librarians' Perceptions and Experiences. *Public Library Quarterly*. 2023. №43(1). P. 109–134. URL: <https://doi.org/10.1080/01616846.2023.2188873> (дата звернення: 18.10.2025).

5. Dai Ying. Exploring the Effectiveness of Social Media Information Communication for Library Users. *Profesional de la informacion*. 2024. № 33(6). URL: <https://www.researchgate.net/publication/388350396> (дата звернення: 18.10.2025).

*Петрішко Софія Олексіївна,
здобувачка Київського університету імені Бориса Грінченка*

ВИСВІТЛЕННЯ ТЕМИ ВНУТРІШНЬОЇ ТА ЗОВНІШНЬОЇ ПОЛІТИКИ В ТЕЛЕВІЗІЙНИХ НОВИНАХ УКРАЇНИ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ДО ТА ПІСЛЯ 2022 РОКУ

Телевізійні новини залишаються одним із найвпливовіших джерел інформації в українському медіапросторі. Саме вони формують уявлення громадян про політичні процеси, визначають інформаційний порядок денний і впливають на суспільні настрої. В умовах війни роль телебачення значно посилилася – воно стало не лише каналом передачі фактів, а й інструментом комунікації між державою та суспільством, засобом мобілізації громадської свідомості та протидії дезінформації.

Порівнюємо висвітлення тем внутрішньої та зовнішньої політики у телевізійних новинах України до та після 2022 року з метою виявлення основних тенденцій, змін у структурі контенту та комунікативних стратегіях провідних телеканалів. До початку повномасштабної війни з Росією інформаційний фокус українських телеканалів, зокрема «1+1», «ICTV», «Україна» та «Суспільне», здебільшого був спрямований на внутрішньополітичні події. У центрі уваги перебували теми: діяльність уряду та парламенту; прийняття законопроектів; соціально-економічні реформи; питання корупції; розвиток регіонів; культурні події та шоу-бізнес.

Зовнішньополітична тематика висвітлювалася більш обмежено – переважно через призму дипломатичних візитів, підписання економічних угод, участі України в міжнародних форумах та виступів її представників на світовій арені. Такий підхід пояснювався стабільнішим інформаційним середовищем і прагненням аудиторії до локальних, соціально значущих тем.

Медіааналітики зазначали, що до 2022 року українське телебачення функціонувало в умовах гібридного інформаційного впливу, але ще не виробило чітких стратегій протидії ворожим наративам. Це призводило до того, що зовнішньополітична інформація часто подавалася без достатнього контексту або з позицій нейтральності, що послаблювало інформаційну стійкість суспільства.

Початок повномасштабного вторгнення Російської Федерації у лютому 2022 року корінно змінив інформаційний баланс телевізійних новин. З'явилися нові акценти, теми та комунікативні завдання.

Телевізійні новини стали більш орієнтованими на зовнішньополітичний контекст, який охоплює: міжнародну підтримку України; військову допомогу від партнерів; санкційну політику проти РФ; дипломатичні візити Президента України та представників уряду; роль України в системі європейської безпеки.

Водночас внутрішньополітична тематика не зникла, але зазнала переосмислення. Вона подається крізь призму оборони, волонтерства, гуманітарної допомоги, реформ у військовій сфері, питань відновлення країни та соціальної стійкості.

Одним із визначальних факторів трансформації стало створення єдиного телемарафону «Єдині новини», який об'єднав зусилля провідних телеканалів. Це дозволило виробити єдиний стандарт перевіреної інформації, уникати паніки та забезпечувати національну інформаційну безпеку.

Змінилися не лише теми, а й тональність, стилістика та мова подачі новин. Після 2022 року спостерігається: підвищення емоційності мовлення; чіткіша патріотична позиція журналістів; акцент на людських історіях і прикладах героїзму; поява морально-

підтримувальних звернень до глядачів.

Тележурналісти дедалі частіше виступають не лише як нейтральні інформатори, а як медіатори між владою та суспільством, комунікуючи меседжі єдності, взаємопідтримки та віри в перемогу. Виник феномен “журналістики спротиву”, що поєднує професійні стандарти з громадянською позицією.

Дослідження матеріалів телеканалів «1+1», «ICTV» та «Суспільне» демонструє помітну зміну пропорцій тематичного контенту. Якщо у 2019–2021 роках частка новин про внутрішню політику становила близько 60–70%, то у 2023–2024 роках переважають сюжети про зовнішньополітичну та оборонну діяльність (до 65% від загального обсягу випуску). Наприклад, на телеканалі «Суспільне» значно зросла кількість міжнародних сюжетів про дипломатичну активність України, участь у світових форумах та співпрацю з НАТО. «1+1» та «ICTV» активно висвітлюють гуманітарну допомогу, історії з фронту, інтерв'ю з військовими, репортажі з визволених територій. Відповідно, новини набули стратегічного характеру: вони не лише інформують, а й формують позицію глядачів, консолідують націю та підтримують міжнародний імідж України як суб'єкта глобальної політики.

Висновки. Порівняльний аналіз показує, що після 2022 року українські телевізійні новини зазнали суттєвих змін у змістовному, структурному та комунікативному вимірах.

Основні тенденції такі: 1) зміна тематичних пріоритетів – домінування зовнішньополітичного та оборонного контенту; 2) підвищення рівня патріотичності та емоційності у подачі новин; 3) розвиток телемарафонного формату як символу інформаційної єдності держави; 4) переосмислення ролі журналіста – від посередника фактів до активного комунікатора національної єдності; 5) посилення інформаційної безпеки через уніфікацію стандартів і перевірку джерел. Отже, українські телевізійні новини після 2022 року стали важливою складовою інформаційного фронту. Вони виконують не лише функцію донесення фактів, а й місію зміцнення національної ідентичності, формування міжнародного іміджу України та забезпечення єдності суспільства в умовах воєнних викликів.

Література

1. ДСТУ 8302:2015: Інформація та документація. Бібліографічне посилання. Загальні вимоги та правила складання.
2. Кульчинська Л. Телебачення в умовах гібридної війни: виклики та тенденції. Київ : Інститут журналістики, 2023.
3. Суспільне Новини. URL: <https://suspilne.media> (дата звернення: 03.11.2025).
4. Олійник В. Медіа в умовах воєнного стану: нові стандарти журналістики. Харків : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2023.
5. Дані моніторингу Інституту масової інформації (ІМІ): Інформаційна структура українських новин 2022–2024 рр.

Плиска Андрій Васильович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРАВОВІ АСПЕКТИ ЗАХИСТУ ЕЛЕКТРОННИХ ДОКУМЕНТІВ У БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНІЙ СФЕРІ УКРАЇНИ

Широке впровадження електронних ресурсів у діяльність бібліотек, архівів та інформаційних центрів зумовлює появу нових правовідносин, пов'язаних із створенням, використанням, зберіганням і поширенням електронних документів. У сучасному цифровому середовищі питання правового захисту електронних документів набуває особливої актуальності.

Формування електронних бібліотек, створення цифрових колекцій і впровадження систем електронної доставки документів визначають обов'язки бібліотек щодо комплектування, обліку та збереження електронних фондів. Водночас це потребує правового врегулювання питань авторського права, захисту інформації, персональних даних та дотримання вимог ін-

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

формаційної безпеки.

У процесі бібліотечно-інформаційного обслуговування користувачів електронними ресурсами можна виокремити кілька груп правовідносин. Перша група пов'язана з реалізацією конституційного права громадян на доступ до інформації та вільне користування фондами, каталогами й базами даних. Друга – визначає відповідальність бібліотек і їхніх структурних підрозділів за повноту, достовірність і своєчасність надання інформаційних послуг. Третя – стосується взаємодії між авторами, правовласниками й користувачами електронних документів, а четверта – визначає відповідальність бібліотек за поширення недостовірної або неправомірно зміненої інформації.

Держава відіграє ключову роль у правовому регулюванні процесів створення, зберігання та використання електронних документів, забезпечуючи баланс між інтересами авторів, видавців, бібліотек і користувачів. Основу нормативно-правового забезпечення становлять Закон України «Про електронні документи та електронний документообіг» (№ 851-IV, 22.05.2003) [1], Закон України «Про інформацію» (№ 2657-XII, 02.10.1992) [2], Закон України «Про авторське право і суміжні права» (№ 2811-IX, 01.12.2022) [3], Закон України «Про захист персональних даних» (№ 2297-VI, 01.06.2010) [4] та Закон України «Про бібліотеки і бібліотечну справу» (№ 32/95-ВР, 27.01.1995) [5]. Ці нормативні акти визначають правові засади електронного документообігу, встановлюють вимоги до юридичної сили електронних документів, регулюють порядок їх зберігання та використання, а також гарантують захист авторських і персональних прав у цифровому середовищі.

Відповідно до чинного законодавства, «електронний документ – це документ, інформація в якому зафіксована у вигляді електронних даних, включаючи обов'язкові реквізити документа» [1]. Такий документ має статус рівноцінний паперовому аналогу, якщо підтверджено його автентичність і цілісність.

Об'єктами авторського права є електронні видання, бази даних, електронні каталоги, програми для ЕОМ, мультимедійні продукти, тобто всі ресурси, створені у цифровому форматі. На них поширюється правова охорона як на твори літератури, науки й мистецтва, а також як на збірки чи бази даних, що мають творчу цінність.

Забезпечення захисту електронних документів передбачає комплекс організаційних, правових і технічних заходів, зокрема маркування цифрових об'єктів, застосування криптографічного захисту, контроль доступу та системи резервного копіювання.

Серед основних викликів, з якими стикаються бібліотеки, – необхідність поєднання відкритого доступу користувачів до електронних фондів із дотриманням авторських прав, а також забезпечення інформаційної безпеки під час надання послуг онлайн. В умовах стрімкого розвитку технологій бібліотечна практика часто випереджає оновлення нормативно-правової бази, тому бібліотеки розробляють внутрішні регламенти та політики, що деталізують питання правомірного використання електронних ресурсів, захисту даних і збереження цифрових колекцій.

Отже, правове регулювання електронних документів у бібліотечно-інформаційній сфері України перебуває на етапі активного становлення. Його подальший розвиток має бути спрямований на вдосконалення законодавчих механізмів, розроблення стандартів цифрового зберігання, а також гармонізацію національної нормативної бази з європейськими підходами у сфері інформаційного права та захисту інтелектуальної власності.

Література

1. Про електронні документи та електронний документообіг : Закон України від 22.05.2003 № 851-IV. *Верховна Рада України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/851-15> (дата звернення: 27.10.2025).
2. Про інформацію : Закон України від 02.10.1992 № 2657-XII. *Верховна Рада України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/2657-12> (дата звернення: 27.10.2025).
3. Про авторське право і суміжні права : Закон України від 01.12.2022 № 2811-IX. *Верховна Рада України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/2811-20> (дата звернення: 27.10.2025).

4. Про захист персональних даних : Закон України від 01.06.2010 № 2297-VI. *Верховна Рада України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/2297-17> (дата звернення: 27.10.2025).

5. Про бібліотеки і бібліотечну справу : Закон України від 27.01.1995 № 32/95-ВР. *Верховна Рада України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/32/95-вр> (дата звернення: 27.10.2025).

*Попкович Галина Сергіївна,
здобувачка Університету Григорія Сковороди в Переяславі*

КРИТЕРІЇ ВІДНЕСЕННЯ ДОКУМЕНТІВ ДО АРХІВНИХ

Критерії віднесення документів до архівних включають кілька важливих аспектів. По-перше, документ може бути віднесений до архівних, якщо він має історичну цінність, тобто містить інформацію, важливу для вивчення минулого, історичних процесів, культурної спадщини та подій, що визначали розвиток суспільства. Це дозволяє зберегти пам'ять про важливі моменти історії та служити джерелом для наукових досліджень. По-друге, документи, що мають юридичне значення, підтверджують права, обов'язки чи інші правові акти, також підлягають архівуванню. Такі документи можуть бути необхідні для підтвердження прав власності, юридичних зобов'язань або виконання рішень судів. Третім критерієм є унікальність документів. Якщо документ є єдиним у своєму роді, містить неповторну або рідкісну інформацію, він також підлягає архівуванню. Унікальні документи неможливо відновити, і тому їхнє збереження є критично важливим. Останнім критерієм є потреба в тривалому зберіганні документів, що мають довготривалу цінність для суспільства, науки або права. Це можуть бути документи, які важливі для майбутніх поколінь і не повинні бути знищені після завершення терміну їхнього використання. Отже, документи, що відповідають хоча б одному з цих критеріїв, підлягають збереженню в архівах для подальшого використання та охорони [1; 2].

Архівні документи можуть бути класифіковані за кількома основними критеріями, що визначають їхні особливості, спосіб зберігання та доступність для використання, а саме [3, 164–166]:

1. *За матеріальним носієм* архівні документи можна поділити на паперові, електронні, фото-, кіно- та фонодокументи. Паперові документи – це найбільш традиційний тип архівних матеріалів, що зберігаються у вигляді листів, книг, актів тощо. Електронні документи включають дані, збережені в цифровому форматі, такі як текстові файли, електронні таблиці, бази даних, які потребують спеціальних засобів для зберігання і доступу. Фото-, кіно- і фонодокументи містять зображення, відео та аудіоматеріали, що використовуються для відтворення візуальної та звукової інформації, часто пов'язані з історичними подіями, культурними явищами чи медіаархівами.

2. *За змістом* архівні документи можна класифікувати на офіційні, особисті, наукові, культурні та історичні. Офіційні документи включають урядові акти, рішення органів влади, закони та інші документи, що мають юридичну силу. Особисті документи можуть включати листи, щоденники, автобіографії та інші матеріали, що відображають приватне життя осіб. Наукові документи містять дослідження, монографії, дисертації, статті тощо, що стосуються наукової діяльності. Культурні документи можуть включати твори мистецтва, літературні твори, музичні записи, що мають культурну цінність. Історичні документи важливі для збереження пам'яті про важливі події, осіб та процеси, що формували історію.

3. *За способом збереження* архівні документи поділяються на оригінали, копії та цифрові архіви. Оригінали є первинними документами, що містять неповторну та автентичну інформацію. Копії є точними відтвореннями оригінальних документів, які зберігаються для зручності використання або в разі потреби у відновленні інформації. Цифрові архіви включають документи, що зберігаються в електронному вигляді, і потребують спеціальних технологій для їх збереження та обробки.

4. *За рівнем доступу* архівні документи класифікуються на відкриті, з обмеженим доступом та секретні. Відкриті документи доступні для широкого кола осіб і можуть бути використані без обмежень. Документи з обмеженим доступом можуть бути доступні лише за певними умовами або після отримання дозволу, наприклад, науковцями чи фахівцями з певної галузі. Секретні документи мають обмежений доступ через їхню важливість для національної безпеки, оборони чи інших чутливих сфер, і доступ до них можливий лише у строго визначених випадках.

Ці класифікації допомагають систематизувати архівні документи за різними характеристиками, що полегшує їхнє зберігання, обробку та використання.

Міжнародні та національні стандарти архівної класифікації визначають основні правила та принципи організації, зберігання, обробки та доступу до архівних документів, забезпечуючи їхню систематизацію, збереження та легкість у використанні. Ці стандарти важливі для того, щоб архівні установи могли ефективно виконувати свої функції, а користувачі мали можливість знайти необхідні документи [4].

Отже, система архівної класифікації базується на комплексі міжнародних і національних нормативно-правових актів, що забезпечують єдність підходів до організації архівної діяльності, зберігання документів і забезпечення доступу до них.

Література

1. Про затвердження Методики віднесення документів Національного архівного фонду до унікальних : Наказ Міністерства юстиції України від 16.08.2016 № 2505/5. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/z1148-16> (дата звернення: 18.10.2025).

2. Експертиза цінності документів архівної україніки: методичні рекомендації / УНДІАСД. Київ. URL: https://undiasd.archives.gov.ua/doc/M_rek-08.pdf (дата звернення: 18.10.2025).

3. Архівознавство : підручник для студентів іст. ф-тів вищ. Навч. закладів України / за заг. ред. Я. С. Калакури та І. Б. Матяш. Київ : КМ Академія, 2002. 356 с.

4. Мина Ж. В. Гармонізація стандартів у сфері збереження архівних документів. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Філологія. Журналістика*. 2023. Т. 34 (73), № 2 Ч. 2. URL: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2023.2.2/19> (дата звернення: 18.10.2025).

*Старовіт Вероніка В'ячеславівна,
здобувачка Університету Григорія Сковороди в Переяславі*

ОРГАНІЗАЦІЯ РОБОТИ АРХІВНОЇ СИСТЕМИ УКРАЇНИ: ДЕЯКІ АСПЕКТИ ПИТАННЯ

Один із найважливіших аспектів взаємодії між архівами на різних рівнях – стандартизація процесів, яка забезпечує єдність архівної системи. Центральні архіви спільно з Укрдержархівом розробляють єдині стандарти обліку, класифікації, опису та зберігання документів, що запроваджуються на всіх рівнях архівної системи. Завдяки цьому регіональні та галузеві архіви дотримуються однакових процедур і технологічних підходів, що дозволяє забезпечити впорядкованість і цілісність Національного архівного фонду.

Ця стандартизація також полегшує обмін інформацією та сприяє використанню архівних документів у дослідницькій та громадській діяльності. Наприклад, уніфіковані процедури опису документів дозволяють фахівцям швидко знаходити необхідну інформацію в архівах різних рівнів, що сприяє швидкому й ефективному пошуку історичних даних для наукових досліджень, освітніх програм або культурних проєктів.

Взаємодія між центральними, обласними та галузевими архівами в Україні формує злагоджену та ефективну архівну систему, яка відповідає як національним потребам, так і міжнародним стандартам. Ця система взаємодії забезпечує [1]:

1. Єдність архівної політики – дотримання єдиних стандартів і методик на всіх рівнях архівної системи.

2. Підтримку національної спадщини – збереження культурних і історичних документів з можливістю доступу до них на національному та регіональному рівнях.

3. Широкий доступ до інформації – спрощений доступ громадськості до архівних матеріалів через електронні платформи та цифрові каталоги.

4. Підвищення професійної компетентності – постійний обмін досвідом і вдосконалення навичок фахівців.

Отже, механізми взаємодії між архівами різних рівнів є фундаментом сучасної архівної системи України, яка забезпечує збереження національної спадщини та задоволення інформаційних потреб суспільства в умовах стрімкого розвитку технологій і цифровізації.

Завдяки впровадженню новітніх технологій процеси обліку, обробки, збереження та надання доступу до архівних матеріалів стали значно ефективнішими. Автоматизовані системи обліку дозволяють вести електронний реєстр документів, що полегшує контроль за їхнім станом, зберіганням і переміщенням у межах архіву. Це забезпечує точність обліку та дозволяє створювати електронні каталоги, до яких користувачі мають доступ через Інтернет [2, с. 9].

Інноваційні методи науково-технічної обробки документів включають процеси цифрової класифікації та каталогізації. Оцифрування архівних ресурсів дозволяє створювати цифрові копії документів, що, у свою чергу, сприяє збереженню оригіналів і забезпечує громадянам доступ до архівних матеріалів незалежно від географічного місця розташування. Створення єдиного цифрового сховища сприяє інтеграції української архівної системи у світовий інформаційний простір.

Процеси збереження документів орієнтовані на дотримання спеціальних умов зберігання, які гарантують захист від фізичного, хімічного та біологічного пошкодження. Архіви застосовують сучасні технології для контролю мікроклімату та забезпечення безпеки документів, що дозволяє зберегти їхню автентичність і цілісність протягом тривалого часу.

Доступність архівної інформації є одним із пріоритетів сучасної архівної системи України. Інтеграція новітніх технологій, зокрема електронних каталогів, баз даних та веб-платформ, дозволяє забезпечити громадянам і науковцям доступ до необхідної інформації. Цифровізація документів відкриває нові можливості для широкого кола користувачів, надаючи їм зручний і оперативний доступ до архівних матеріалів [3].

Створення онлайн-інтерфейсів, таких як електронні каталоги та бази даних, дозволяє громадськості здійснювати пошук необхідних документів без фізичного відвідування архіву. Така практика сприяє популяризації архівної діяльності та забезпечує прозорість у доступі до історичних джерел. Сучасні веб-платформи та онлайн-інтерфейси архівних установ дають змогу користувачам знаходити, переглядати та замовляти копії документів, що значно підвищує рівень обслуговування і сприяє збереженню оригіналів від пошкодження через надмірне фізичне використання [4].

Сучасна архівна система України є прикладом поєднання традиційних принципів з інноваційними підходами до збереження, обліку та доступу до архівних документів. Завдяки багаторівневій структурі управління, що включає центральні, регіональні та галузеві архіви, забезпечується узгоджена й ефективна робота архівних установ на різних рівнях.

Використання цифрових технологій і новітніх інтерфейсів для доступу до архівних матеріалів сприяє забезпеченню зручності та відкритості архівної інформації для громадськості, дослідників і освітян. Архіви активно працюють над оцифруванням документів, що зберігає інформацію від фізичного пошкодження та відкриває нові можливості для користувачів.

Отже, сучасна архівна система України не тільки сприяє збереженню національної спадщини, але й відповідає вимогам цифрової епохи, задовольняючи інформаційні потреби суспільства.

Література

1. Правила роботи архівних установ України / Мін'юст України, Державна архівна служба України, Укр. наук.-дослід. ін-т архів. справи та документознавства ; упоряд.: Л. А. Кисельова та ін. Київ, 2013. 243 с.

2. Хромов А. Портал «Архіви Європи» та репрезентація України в Європейському просторі оцифрованого культурного надбання. *Архіви України*. 2022. № 2 (323). С. 7–16.

3. Державна архівна служба України. *Стратегія розвитку архівної справи на період до 2025 року* : проєкт. Київ: ДАСУ, 2020. URL: <https://www.fin.org.ua/news/1382613> (дата звернення: 15.10.2025).

4. Державна архівна служба України : методичні рекомендації. *Цифровий фонд користування документами Національного архівного фонду: створення, зберігання, облік та доступ до нього*, затв. наказом ДАСУ від 16.04.2019 № 36 (із змінами). Київ, 2019. 85 с. URL: https://srpi.archives.gov.ua/tmp/1479_5.pdf (дата звернення: 15.10.2025).

Тимошенко Андрій Сергійович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

УПРОВАДЖЕННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ДІЯЛЬНІСТЬ БІБЛІОТЕК ДЛЯ ОПТИМІЗАЦІЇ ОБСЛУГОВУВАННЯ КОРИСТУВАЧІВ

Впровадження цифрових технологій у діяльність бібліотек є ключовим фактором для оптимізації обслуговування користувачів та перетворення бібліотек на сучасні інформаційні й культурні центри. Цей процес, відомий як цифрова трансформація, дозволяє значно розширити спектр послуг, підвищити їх якість та доступність.

У сучасних наукових дослідженнях бібліотекознавчої тематики, до основних напрямів впровадження цифрових технологій найчастіше відносять:

- *Формування та розвиток електронних інформаційних ресурсів*, що включає створення електронних каталогів (ЕК) та зведених електронних каталогів, що дозволяють швидко знаходити інформацію про фонди; організацію цифрових колекцій та репозитаріїв (інституційних, галузевих) для зберігання та надання доступу до оцифрованих документів, наукових праць, рідкісних видань а також - забезпечення доступу до зовнішніх електронних баз даних (передплачених наукових журналів, видань).

- *Автоматизацію бібліотечних процесів* – використання автоматизованих бібліотечних інформаційних систем (АБІС) для комплектування, каталогізації, обліку фондів, книговидачі та інвентаризації; впровадження електронного читацького квитка та систем самообслуговування для прискорення видачі та повернення літератури; застосування технологій ШІ (Штучний інтелект) та технології глибокого навчання, для автоматизації індексування, класифікації та аналітики запитів, а також для вдосконалення рекомендаційних систем.

- *Розширення віддаленого обслуговування та комунікації* – створення та підтримка вебсайтів бібліотек як центральних точок доступу до всіх послуг та ресурсів; надання послуг віртуальної довідкової служби для консультацій та пошуку інформації віддалено; організація дистанційного замовлення та попереднього запису літератури через Інтернет; активне використання соціальних медіа та інтерактивних платформ для інформування, популяризації читання та формування спільнот.

- *Створення сучасного цифрового простору* – Відкриття інтернет-класів та зон Wi-Fi доступу; проведення цифрової освіти та навчання користувачів навичкам роботи з електронними ресурсами, зокрема в рамках ініціатив бібліотеки – хаби цифрової освіти (Дія. Освіта).

Водночас очевидним є те, що цифровізація бібліотек потребує не лише технічного оновлення, а й наукового осмислення. Під впливом цифрових інновацій трансформується сама філософія бібліотечного обслуговування, що переходить від традиційного посередництва між документом і читачем до клієнтоорієнтованого супроводу користувача в інформаційному середовищі. Постає потреба дослідити, наскільки впровадження новітніх технологій дійсно підвищує ефективність бібліотечного обслуговування, як змінюється поведінка користувачів, які фактори впливають на рівень задоволеності новими сервісами. Не менш важливими є питання цифрової компетентності бібліотекарів, що безпосередньо визначає успіх технологічних змін, а також проблеми інформаційної безпеки, захисту персональних даних і

дотримання авторського права у цифровому середовищі.

Особливий науковий інтерес становить аналіз соціокультурного ефекту цифровізації. Попри очевидні переваги технологій, виникає питання: чи зберігає бібліотека свою культурно-громадську функцію в умовах перенесення більшості послуг у віртуальний простір, і яким чином вона підтримує соціальну згуртованість у цифровому форматі. Дослідження цих аспектів дозволяє глибше зрозуміти, як саме бібліотека може поєднувати технологічний розвиток із гуманістичною місією – сприяти освіті, комунікації та культурному розвитку спільноти.

Отже, актуальність теми полягає не лише у необхідності впровадження цифрових технологій, а й у потребі наукового осмислення цього процесу як складного соціально-культурного феномену. Вивчення цифрової трансформації бібліотек дозволяє виявити реальні результати та проблеми впровадження інновацій, визначити рівень готовності бібліотечних працівників і користувачів до нових форматів взаємодії, оцінити ефективність технологій у підвищенні якості обслуговування.

У підсумку можна зробити висновок, що впровадження цифрових технологій у бібліотечну діяльність – це не лише технічне оновлення, а глибокий процес переосмислення ролі бібліотеки у сучасному інформаційному суспільстві. Сучасна бібліотека перетворюється на відкритий, інтерактивний і користувачкоорієнтований простір, який поєднує традиційні цінності з інноваційними можливостями, сприяючи розвитку цифрової культури громадян. Цифрова трансформація бібліотек є запорукою їхньої актуальності, конкурентоспроможності й здатності відповідати потребам суспільства XXI століття.

Література

- 1 Хіміч Я. Інноваційна діяльність бібліотек: світові та українські тренди *Вісник Книжкової палати* 2025. № 3.9-15. DOI: 10.36273/2076-9555.2025.3(344).9-15.
- 2 Berestov O. Evolution of development and implementation of technological innovations in the activities of public. 2024. URL https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/_2024_2.pdf (дата звернення: 27.10.2025).
- 3 Innovations are opportunities. IFLA. URL: <https://www.ifla.org/news/innovations-are-opportunities/> (дата звернення: 27.10.2025)..
- 4 Khimich Ya. Innovative activity and transformational processes in development of public libraries in Ukraine under the influence of world trends of digital society and current realities. *Library Science. Record Studies. Informology.* 2024. №20(1). P. 70–75. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/_2024_1.pdf (дата звернення: 27.10.2025).
- 5 Trend report 2024. IFLA URL: <https://www.ifla.org/wp-content/uploads/ifla-trend-report-2024.pdf> (дата звернення: 27.10.2025).

*Чорнобук Діана Олександрівна,
здобувачка Маріупольського державного університету*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ФУНКЦІЙ БІБЛІОТЕК ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

У сучасному суспільстві, що характеризується стрімким розвитком інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ), бібліотеки закладів вищої освіти зазнають суттєвих змін у своєму функціональному призначенні. Цифровий медіапростір набуває дедалі більшої ваги, відкриваючи нові можливості для доступу до інформації, освітніх ресурсів та комунікації між учасниками освітнього процесу [4]. Технологічні інновації спроможні докорінно змінити та покращити результати функціонування установ, зважаючи на їхню адаптованість до нових умов розвитку суспільства [7].

Відповідно до Закону України «Про вищу освіту» (ст. 33) бібліотеки належать до основних структурних підрозділів закладу вищої освіти. Їхня робота визначається завданнями, поставленими перед навчальним закладом, та має відповідати нормативним документам при формуванні освітньо-професійних та освітньо-наукових програм.

Університетським бібліотекам притаманні такі традиційні функції: інформаційна (забезпечення вільного доступу до знань та інформаційних ресурсів); бібліотечно-бібліографічна (сервісне обслуговування читачів, надання співробітниками кваліфікаційної допомоги в пошуку інформаційних даних); освітня (забезпечення належної підтримки навчального процесу); культурна (сприяння збереженню національної культурної спадщини). Деякі дослідники виокремлюють також інформаційну, комунікаційну, естетичну та культурно-просвітницьку функції [5].

Книгозбірні ЗВО, з урахуванням досягнень науково-технічного прогресу, пропонують доступ до друкованих та електронних ресурсів, беруть участь у формуванні інформаційної культури користувачів та здійснюють широку просвітницьку роботу. І це не випадково, бо на сьогодні бібліотечна система вищої школи переживає глибоку трансформацію, зумовлену загальнодержавною стратегією інформатизації суспільства, реформуванням освіти, науки та суміжних сфер, що тісно пов'язані з цифровими технологіями.

Функціонування сучасної бібліотеки неможливе без використання ІКТ, зокрема вебпорталів, електронних каталогів, доступу до повнотекстових баз даних у межах дистанційного обслуговування, оскільки вони є елементами електронного сервісу, що дозволяє ефективно розкривати свої фонди та надавати користувачам повний спектр інформаційних послуг [3]. В умовах нестабільного електропостачання виникає проблема безперервного доступу до бібліотечних вебресурсів. У зв'язку з цим працівники та керівництво бібліотек розглядають можливість використання хмарних технологій або альтернативних хостингів для забезпечення цілодобового доступу до електронних ресурсів, розміщених на серверах. Трансформація ролі та функцій бібліотек ЗВО – актуальне питання, оскільки традиційні бібліотечні функції адаптуються до вимог цифрового середовища. З одного боку, це відкриває нові можливості для закладів освіти, студентів і науково-педагогічних працівників. З іншого – породжує виклики, пов'язані з інфраструктурним забезпеченням, організацією та підтримкою цифрових послуг [1].

Університетські бібліотеки зазнали суттєвих змін ролі і функцій, що значною мірою зумовлено стрімким розвитком цифрових медіа. Зокрема, важливим серед ключових трансформацій стає перехід до використання цифрових ресурсів. У зв'язку з тим дедалі більше наукового контенту стає доступним в онлайн-режимі. Бібліотеки фінансують розвиток цифрових платформ, e-book та періодики, розширюючи власні фонди. Такий підхід не лише забезпечує оперативний доступ до інформації, але й дозволяє раціонально та ергономічно використовувати фізичний простір бібліотеки.

Слід виокремити низку заходів, що можуть сприяти підвищенню продуктивності функціонування бібліотек закладів вищої освіти в електронну добу, а саме:

1) Об'єднання інноваційних технологій. Завдяки цифровим медіа бібліотечні установи надають багатофункціональні засоби пошуку для оперативного доступу осіб до необхідних інформаційних даних. Пропонування вільного доступу до ресурсів бібліотеки ЗВО з власного комп'ютера чи іншого пристрою спрощує і модернізує наукову діяльність.

2) Підвищення рівня інформаційно-цифрової грамотності. В результаті процесу цифровізації значно актуалізувалася роль бібліотечних кадрів у популяризації інформаційно-цифрових вмінь та навичок у студентському середовищі та серед науково-педагогічних працівників. Зміна цифрового простору зумовлює впровадження нових навчальних програм, зорієнтованих на покращення цифрових навичок споживачів інформації.

3) Організація співпраці та забезпечення безперешкодного доступу. Цифровізаційна доба спростила бібліотечним установам проведення обміну ресурсами з іншими інституціями, розширивши за рахунок того масштаб дослідницьких матеріалів для отримання. До того ж, бібліотеки ЗВО сьогодні рішучо наголошують на відкритому і безкоштовному доступі, що буде корисним не тільки вітчизняному, але й світовому академічному товариству [2].

Оскільки траєкторія бібліотечної роботи кардинально змінюється у бік впровадження цифрових технологій, це спричиняє одночасну зміну структурної організації та функціоналу бібліотек навчальних закладів, а також використання новітніх форм бібліотечного виробництва (включають започаткування сучасних бібліотечних послуг, створення актуальних проду-

ктів, застосування інновацій) й обслуговування. Наприклад, до числа сучасних напрямів роботи бібліотек ЗВО, привабливих для академічного співтовариства, можна зарахувати: популяризацію наукових публікацій співробітників навчального закладу у світовому інформаційному просторі; забезпечення спроможності безперешкодного доступу до наукового доробку вчених закладу вищої освіти; створення інтегрованого типу інформаційних середовищ відповідно до специфіки та профілю установи; практичне впровадження моделі видавничої діяльності бібліотеки; вдосконалення та розширення спектру підготовки інформаційно-аналітичних матеріалів; поширення результатів наукових досягнень у суспільстві та ін. [6].

Отже, як бачимо, функції сучасної бібліотеки закладів вищої освіти суттєво трансформувалися, перетворивши її на багатопрофільний, системний медійний осередок, де в користувачів існує можливість задовольнити навчальні, просвітницькі чи науково-дослідні запити. Впровадження інформаційних технологій значно підвищує рівень інформаційного обслуговування читацької аудиторії.

Література

1. Барабаш В., Глебова Л., Коломієць О. Інноваційні трансформації бібліотек закладів вищої освіти. *Society. Document. Communication*. 2023. Вип. 19. С. 10–36.
2. Горовий В. М. Стратегічні комунікації в науково-інформаційному процесі сучасності. *Вісн. національної академії наук України*. 2021. №3. С. 3–9.
3. Желай О. П. Електронний сервіс сучасної бібліотеки: монографія. Київ, 2021. 208 с.
4. Інформаційні ресурси бібліотек закладів освіти: формування та використання: практ. посіб. / НАПН України, ДНПБ України ім. В.О. Сухомлинського ; Григоревська О.В., Матвійчук О.Є., Вараксіна Н.В., Кропачева Н.М., Бойко С.Т. ; наук. ред.: Пономаренко Л.О. Вінниця : Нілан-ЛТД, 2022. 181 с.
5. Косачова О. Буктрейлер як ефективний медіаресурс сучасної бібліотеки. *Вісник Книжкової палати*. 2014. № 10. С. 15–18.
6. Тренінг «Академічна доброчесність». Новини освіти та науки України. URL: <https://www.op.ua/afisha/kiev/training/trening-akademichna-dobrochesnist> (дата звернення: 18.10.2025).
7. Федотова О. О., Кудлай В. О. Місце інформаційних технологій у процесі забезпечення ефективного управління організаціями. *Moderní aspekty vědy* : LI. Díl mezinárodní kolektivní monografie / Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o.. Česká republika: Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o., 2024. Str. 323–340.

**ПЕРФОРМАТИВНІ МИСТЕЦТВА
(СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ)**

Pogrebniak Galyna,

*Doctor of Study of Art (Dr. Sc.), Professor, Professor at the Larisa Khorolets Department
of Directing and Acting, National Academy of Culture and Arts Management*

Kratko Yulia,

*associate professor at the Larisa Khorolets Department of Directing and Acting, National
Academy of Culture and Arts Management*

**STATE SUPPORT FOR SCREEN PRODUCTION BASED ON THE EXAMPLE
OF THE ROMANIAN DIRECTORIAL MODEL**

In modern conditions, the study of various models of state and non-state support for screen production in European countries (regarding the effective involvement of foreign experience in the realities of the Ukrainian film process) contributes both to the optimization of filmmaking and distribution, and to the reproduction of a holistic and objective picture of the modern history of domestic and world audiovisual art.

In our opinion, it is useful for the development of the modern film process in Ukraine to borrow and adapt the experience of the Romanian model of supporting screen production. Let us recall that in Romania, the issue of protectionism in cinema was regulated back in 2002 by the “Law on Cinematography”, which really serves the development of the film industry, not least thanks to the systematic activities of the National Center of Cinematography and the Cinematography Fund (the budget of which is formed from state budget and extra-budgetary funds).

In turn, the National Center of Cinematography of Romania, in order to ensure the effective functioning of the film industry, consistently takes a number of effective measures to attract extra-budgetary funds, namely: it collects 8% of fees from the income from the rental of foreign films; 2% from traders for the sale or rental of films; 3% from the cost of advertising from state and private enterprises; 3% from business entities from their income from other activities in the cinematographic industry; 25% from the net profit received from the sale of the right to use Romanian films with respect for copyright and related rights; 1% from the monthly subscriber fee for access to programs whose broadcast exceeds 60% of the daily air time, etc.

At the same time, in Romania, economic entities (namely film producers and distributors) included in the national register enjoy a number of benefits that stimulate their activities, in particular: a 25 percent discount on the tax levied on revenues from film rentals and other products is received by owners of cinemas and screening rooms that ensure the screening of Romanian film productions throughout the year; film producers are exempt from paying customs duties on the import of cars and various equipment (manufactured outside the country) used in film production; a 20 percent discount on the tax rate is available to industry enterprises that create new jobs, etc. Currently, the Romanian film industry operates without requiring special financial assistance from the state, which in essence should act as the most important legislative regulator, a stimulus for development.

It is noteworthy that today the Bucharestfilm company encourages filming on local locations primarily by foreign producers, in particular, it stimulates the production of American blockbusters. At the same time, it is quite surprising that the Romanian audience is not particularly interested in domestic film production. However, we note that a number of world-famous and very talented filmmakers work in Romania, who create low-budget, but quite deep in content realistic films, important primarily at the level of bringing a person to the forefront, the individual's awareness of personal tragedy. It was the efforts of such directors-authors as C. Murgiu, C. Puiu, R. Muntian, A. Uzhits, R. Jude, P. Negoescu, C. Mitulescu that essentially generated the phenomenon of a new wave in Romanian cinema, based on the traditions of Italian neorealism.

The screen works of the aforementioned artists managed to win the affection and undisguised sustained interest of the wide international film community, receiving numerous opportunities at prestigious international film forums. For example, in 2004, the short film “Cigarettes and Coffee” by Cristi Puiu won the Golden Berlin Bear. In the same year, another short film – “Traffic” by C. Mitulescu won the “Palme d'Or” at the Cannes International Film Festival. While in 2007, C. Mungiu's film “4 Months, 3 Weeks, 2 Days” became a prizewinner at the 60th Cannes International Film Festival, receiving the main award - the “Golden Palm”, the FIPRESCI award, the French National Education System Award, awards at other film forums: the FIPRESCI Award in the “Film of the Year” category in San Sebastiano, the “Bronze Horse” Award in the “Film of the Year” category and the award for the leading actress A. Marinci in the “Best Actress” category at the Stockholm Film Festival.

It is a pity that despite the fact that Ukraine also has a whole cohort of talented authors (O. Sanin, M. Vroda, M. Slaboshpytsky, D. Sukholitky-Sobchuk, V. Vasyanovych, A. Lukich, A. Nepytylyuk, I. Tsilyk, M. Stepanska), whose films have become successful both in international distribution and in the festival space, the State Film Agency is in no hurry to support their projects (which are precisely what form the recognizable positive image of our country outside its borders), especially at the development stage.

At the same time, the authorities do not even make attempts to apply the positive experience of the national Romanian model to Ukrainian realities (and this could simplify the path of development of the domestic film industry), in particular, to really mobilize and attract private capital to the audiovisual sector on preferential terms; to try to reduce the tax share or completely exempt from tax those private companies, individuals or legal entities that invest in the production of a screen product; to provide preferential loans, the repayment of which can be deferred, to those film companies that plan to develop film production, creating jobs.

Unfortunately, in modern conditions, Ukraine has not developed a flexible model of state policy in the field of screen production and distribution, the essence of which is as follows: the introduction of preferential conditions for the production of screen products into the domestic film and television industry; preferential loans, subsidies that may or may not be subject to repayment; the implementation of grant aid; the involvement of private non-repayable funds in film production. All this would contribute to the development of a shaky policy of state protectionism in the audiovisual sector in Ukraine and make it possible to overcome the lack of modern resources and mechanisms necessary for audiovisual production and distribution.

Матушенко Валерій Борисович,
доктор філософії, кандидат культурології, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений працівник культури України

РОЛЬ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ВИДОВИЩ У СУЧАСНИХ УМОВАХ УКРАЇНИ

Видовищні види мистецтва асоціюються найчастіше з концертною діяльністю та театральною виставою. Видовище завжди передбачає наявність глядача. Масові видовища розраховані на активне сприйняття програми глядачами і вплив їх на хід виконання постановки. За своєю суттю без глядача цей вид мистецтва не можливий.

Що ж можна віднести до масових видовищ? Це насамперед різні види театрального мистецтва: масові свята, вуличні концерти, заходи з Дня Незалежності, Конституції, Дня державності України, Дня Києва, спортивно-розважальні програми, ходи, театр пантоміми, театр ляльок, театри драми, опери і балету. Крім того, до них відносять циркові та естрадні виступи.

Особливість видовищних жанрів мистецтва в тому, що кожний наступний виступ не-

можливо провести з такою ж часткою точності, як і попередній: вони завжди індивідуальні, яскраві і залежать від конкретної реакції та емоцій глядачів [1].

З давніх часів масові видовища ставали двигуном культури, основними творчими джерелами. Любов до видовищ міцно закріпилася в людині ще з античних часів. Історичні факти підтверджують, що масові видовища завжди були потрібні суспільству, незважаючи на часткові зовнішні зміни їх форм. І зараз вони залишаються такими ж затребуваними.

Масові видовища не схожі на виступи в театрі, в них зовсім інша система образів, специфіка та режисерські особливості. Розвиток дій відбувається не в результаті взаємодій і відносин героїв в особі акторів, а в результаті вираження загальних понять за допомогою символів. Це необхідно для того, щоб привернути увагу глядачів до сцени [2].

Людина XXI століття не віддільна від культури. Культура ж невичерпна, багатолика. Величезністю своїх діянь вона перекриває весь спектр людського буття. Культура нескінченна, заповнює собою весь час-простір. Це не гасло на межі століть, скоріше це притча про культуру, її заповідь на майбутнє [3].

На теперішній час в культурі можна відзначити дві глобальні тенденції: по-перше, має місце культивування і маніфестування різних, розбіжних підходів, поглядів, бачень світу (в кінцевому рахунку вони визначаються різноманітністю і відмінністю форм індивідуальної і колективної життя), а також відбувається пошук нових критеріїв значущості та об'єктивності.

По-друге, розглядаючи національну традицію як соціально-культурний інститут, виділимо її важливу частину – національну ідею – ємне і багатозначне явище. При всій обмеженості рамками одного етносу будь-який соціально-економічний розвиток не може не спиратися на століттями вибрані традиції, звичаї, вірування інших народів.

Тому, наголошуючи на ролі ролі національних традицій у житті суспільства, не можна применшувати і їх ролі у вирішенні міжетнічних конфліктів та інших загальнозначущих проблем.

Галузевий і територіальний зрізи культурного буття становлять соціально-культурну сферу, яка виступає найважливішою і безпосередньою галуззю проєктної діяльності. Інфраструктурний рівень розуміння культури передбачає її бачення з погляду комплексу організацій, установ та інститутів, які забезпечують виробництво, збереження і поширення культурних цінностей, тобто комплексу, що являє матеріалізовану можливість культурної діяльності, засоби та умови створення традицій, норм, цінностей, ідей, їх освоєння, зберігання, трансляції. Традиційно цей рівень розглядали чи не єдиний, особливо в методології та технології регіональної культурної політики [4].

Сьогодні його ресурси багато в чому вичерпані як з огляду на значне погіршення матеріальної бази культури (і відсутності перспектив її поліпшення в осяжному майбутньому), так і у зв'язку з новим баченням можливостей, функцій і завдань інфраструктури в контексті цільової орієнтації як федеральних, так і регіональних культурних програм. Культурна інфраструктура представлена конкретною номенклатурою підприємств, установ і організацій. Тому тут можливі нормативи, що підлягають плануванню і відповідному проєктному забезпеченню.

Проєктні рішення у сфері розвитку інфраструктури можуть включати: вдосконалення і переорієнтацію діяльності традиційних галузевих установ відповідно до сьогоdnішніх завдань культурної політики; створення нових типів закладів та інститутів, які сприяють вирішенню завдань культурного розвитку території (наприклад проєкти центрів традиційної народної культури, будинків народної творчості, клубів-музеїв, національно-культурних центрів тощо).

Оскільки культурна інфраструктура – це найважливіший елемент соціально-культурного середовища проживання людини, критеріями визначення нормативів її розвитку необхідно розглядати відповідність культурної інфраструктури соціально-демографічній, соціально-культурній та етнокультурній структурі населення; а також міру доступності об'єктів інфраструктури основним соціальним групам і категоріям населення [6].

Проєктні рішення у сфері розвитку інфраструктури (як самостійні, так і в межах куль-

турної програми) можуть включати:

- створення соціально-педагогічних та культурних центрів, що поєднують дозвіллєві, виховні та трудові функції;
- ініціювання та підтримка установ, що сприяють зняттю соціальної напруженості (політклубів, культурно-освітніх товариств, національно-культурних центрів тощо);
- створення спеціалізованих центрів місцевої культури – народних музеїв, музеїв приватних колекцій, домашніх бібліотек, виставок та ін.

Стратегічна мета цих проєктних заходів – забезпечити реальний доступ до культурних цінностей всім соціальним групам і категоріям населення, стимулювати різноманіття суб'єктів культурного життя, зробити реальністю альтернативність соціально-культурних програм.

Клубні заклади є базовими установами культури, що діють з метою створення умов для аматорської творчості, духовного розвитку, задоволення культурних потреб і організації відпочинку населення [5].

До клубних закладів відносять палаци, будинки культури, клуби, народні доми, молодіжні центри, культурно-дозвіллєві комплекси, будинки мистецтв, будинки фольклору, будинки народної творчості, інші заклади системи Міністерства культури України, діяльність яких спрямована на створення, поширення та популяризацію культурних надбань. Клубний заклад є бюджетною неприбутковою організацією і у своїй діяльності керується Конституцією України, Основами законодавства України про культуру, Законом України «Про місцеве самоврядування в Україні», рішеннями місцевих органів виконавчої влади та органів місцевого самоврядування, іншими нормативно-правовими актами, що регулюють діяльність у галузі культури [7].

У більшості районів та містах обласного значення розроблені й затверджені регіональні програми розвитку культури, у яких передбачено комплекс заходів економічного характеру, спрямованих на забезпечення повноцінного функціонування клубних закладів, стимулювання їхньої господарської самостійності, забезпечення сільським жителям рівних можливостей (порівняно з міським населенням) інформаційних, освітніх, культурних, дозвіллєвих потреб.

Завдяки театралізованим видовищам у сучасних закладах відбувається:

- збереження і розвиток української культури, а також культур інших національних груп, що проживають на території України;
- задоволення культурно-дозвіллєвих потреб населення;
- розвиток усіх видів та жанрів народної творчості, аматорського й професійного мистецтва, народних художніх промислів;
- створення та організація діяльності клубних формувань (творчих колективів, гуртків, студій, любительських об'єднань, клубів за інтересами);
- вивчення культурних запитів та розкриття творчих здібностей і обдаровань різновікових груп населення;
- підтримка соціально важливих культурних ініціатив;
- вироблення та запровадження нових моделей культурного обслуговування громадян.
- створення та організація діяльності творчих колективів, гуртків, студій, аматорських об'єднань та клубів за інтересами;

Отже, театралізовані видовища відіграють значну роль у залученні найширших верств населення до надбань традиційної культури та мистецького аматорства, є основними осередками, які, спрямовуючи свою роботу на збереження та розвиток традиційного народного мистецтва, задоволення культурних, естетичних потреб населення шляхом залучення до участі у культурно-дозвіллєвій та культурно-освітній роботі, пропонують культурні послуги в різних місцевостях, зокрема в селах, районних центрах та містах.

Література

1. Бочелюк В. Й., Бочелюк В. В. Дозвіллєзнавство : навч. посібник. Київ : Центр навчальної літератури, 2006. 208 с.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис. Київ : Оберіг, 1993. 590 с.

3. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Львів : Літопис, 1999. 186 с.
4. Зайцева І. Є. Сучасний український театр: виклики часу. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 79–80.
5. Історія стародавнього світу : навч. посіб. Для студ. вищ. навч. закл. істор. спец. Т. 1 / С. О. Голованов. *Всесвітня історія* : в 5 т. Київ : Київський ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. 472 с.
6. Матушенко В. Б. Особливості режисури театралізованих видовищ і свят на сучасному етапі : дипломна магістерська робота. Київ : НАКККіМ. 2023. 209 с.
7. Матушенко В. Б. Розвиток естрадного мистецтва : підручник. Київ : НАКККіМ. 2016. 200 с.

Шлемко Ольга Дмитрівна,
*кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури
та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужена артистка України*

ЕМОЦІЙНИЙ ІНТЕЛЕКТ У МИСТЕЦТВІ АКТОРА

Актуальність дослідження зумовлена психоемоційним станом українського суспільства, осмисленням важливої ролі театрального мистецтва в процесі національно-культурного розвитку, професійного та патріотичного виховання майбутнього актора з врахуванням передових досягнень в царині психології. Українським акторам доводиться працювати нерідко в екстремальних умовах, а тому емоційний інтелект є важливим особистісним ресурсом і механізмом збереження психічного здоров'я.

В останні кілька десятиліть в Україні зріс інтерес до проблеми емоційного інтелекту, що пов'язано з необхідністю здійснення прикладних досліджень цього феномену. Серед українських науковців, які осмислювали проблему емоційного інтелекту: О. Амплєєва, Н. Басюк, С. Дерев'янка, В. Зарицька, О. Лящ, З. Огороднійчук, Є. Виборнова, О. Старинська, Г. Фролова та ін.

Однак в Україні досі відсутні дослідження емоційного інтелекту, притаманного театральним акторам та кіноакторам. Адже саме для представників згаданих професій наявність емоційного інтелекту є цілком природною. Більше того, вихованню емоційного інтелекту слід надавати особливу увагу під час навчання майбутніх акторів у закладах вищої освіти, виховання в театральних студіях, драматичних гуртках тощо.

Витоки концепції емоційного інтелекту сягають античності. Тогочасні філософи намагалися з'ясувати співвідношення почуттів і розуму. Сучасне осмислення емоційного інтелекту розпочалось в 1960-х роках. Праця американського психолога Г. Гарднера, присвячена множинності форм прояву інтелекту, стала певною передумовою виникнення концепції емоційного інтелекту, що була запропонована американськими психологами П. Селовеєм і Дж. Майєром. Згаданими психологами в 1990 р. було розроблено першу в психології модель емоційного інтелекту та введено в науковий обіг і саме поняття «емоційний інтелект». На їхню думку «емоційний інтелект – це тип соціального інтелекту, який включає здатність контролювати власні та чужі емоції, розрізняти їх та використовувати інформацію для керування своїм мисленням та діями» [4, 433].

У 2024 р. авторкою цих рядків було вперше в Україні передбачено в робочій програмі «Майстерність актора» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти освітньо-професійної програми «Акторська майстерність» окрему тему «Емоційний інтелект актора та його виховання». До того ж вихованню емоційного інтелекту сприяла також така важлива тема, включена до згаданої робочої програми, як «Метод дійового аналізу п'єси і ролі», сприяли окремі теми щодо дійового аналізу драматургічних творів і ролей, тобто «розвідка розумом» і «розвідка тілом». Адже «розвідка розумом», пов'язана з аналізом драматургічного твору, відповідної епохи, специфіки творчості драматурга, а «розвідка тілом»,
Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

пов'язана з аналізом фізичних дій, що збуджують сценічні емоції. Розвитку емоційного інтелекту також допомагатиме опанування студентами таких тем робочої програми як «Виховання актора в системі К. С. Станіславського», «Виховання актора в системі Леся Курбаса», «Метод біомеханіки В. Мейєрхольда», «Кінострічка бачень та внутрішнє мовлення», «Фізичне самопочуття і “другий план”» тощо.

К. С. Станіславський, домагаючись для аналізу п'єси і ролі синтезу емоції і розуму, стверджував: «Наш розум поступливий. Він будь-коли може запрацювати. Але самого лише **розуму недостатньо** (виділено мною. – О. Ш.). Необхідна безпосередня палка участь **емоції** (виділено мною. – О. Ш.), бажання, всіх інших елементів внутрішнього сценічного самопочуття. З їхньою допомогою потрібно створити в собі уміння реально відчувати життя ролі. Тоді аналіз п'єси і ролі буде зроблений не від розуму, а від усього організму творця» [2, 13]. По суті, К. С. Станіславський говорив про емоційний інтелект як засіб пізнання п'єси і ролі.

Емоції є не лише невід'ємною складовою творчості актора, а й основним її засобом. Важливим фактором, що сприяє розвитку емоційного інтелекту є темперамент актора. Якщо актор емоційно порожній, то ані його слова, ані будь-які інші дії не матимуть жодного сенсу. Для багатьох акторів, особливо ще не достатньо досвідчених, існує проблема ідентифікації емоцій, що не сприяє ні їхньому вираженню, ні тим більше управлінню. Актор є потужним джерелом емоційного зараження глядача, а тому повинен розуміти й відчувати його психоемоційний стан, вміти керувати як своїми емоціями так і емоціями глядача. Неспроможність актора впоратись зі стресовим станом, негативними емоціями, призводить до професійного вигорання, а нерідко й до краху акторської кар'єри. Тож міцною опорою, стресозахисним механізмом для актора є емоційний інтелект.

В ієрархічній структурі рівнів сформованості емоційного інтелекту, розрізняють найнижчий, середній і найвищий. Найвищий рівень сформованості емоційного інтелекту відповідає «найвищому рівню розвитку внутрішнього світу людини. Він базується на наявності у суб'єкта відповідних настанов щодо можливих для нього особисто альтернатив поведінки у конкретних ситуаціях життєдіяльності. Ці настанови відбивають індивідуальну систему цінностей суб'єкта, яка чітко усвідомлена ним» [1, 140].

Наприклад, геніальна артистка М. Заньковецької вміла філігранно працювати зі своїми емоціями, інтуїтивно відчувачи ту межу, за якою мистецтво перетворюється на свою протилежність. Під час роботи над роллю вона «надавала пріоритет “логіці серця” на відміну від поширеної “логіки голови” (розуму). Тобто спочатку вона все пізнавала серцем і лише потім осмислювала за допомогою раціонального розуму» [3, 147]. Високий рівень емоційного інтелекту Марії Костянтинівни «пов'язаний безпосередньо з високою духовною організацією внутрішнього світу артистки й полягав у здатності розпізнавати позитивні та негативні почуття; керувати власними та чужими емоціями; задіяти весь арсенал емоцій для вирішення творчого завдання; проявляти емпатію; виявляти стійкість до стресових ситуацій та впливу негативних емоцій; правильно оцінювати ту чи ту ситуацію, залишатися врівноваженою у будь-якій ситуації; розпізнавати зв'язок між думками й емоціями, використовувати емоції для стимуляції мислення; у професійній діяльності створювати довершені образи своїх героїнь; вибудовувати перспективу кожної ролі; продуктивно розподіляти свою творчу енергію, здійснювати самоконтроль; відчувати реакцію глядача й адекватно реагувати на неї; ефективно працювати в команді (колективі); налагоджувати комунікацію з людьми за допомогою вербальних і невербальних засобів; уважно слухати і висловлювати свої думки; знати свої недоліки та переваги й уміло використовувати їх у повсякденному житті та в сценічній діяльності [...]» [3, 149].

Навички емоційного інтелекту вимагають від актора системи знань та регулярного спеціального тренажу. Однак акторські техніки, що пропонуються для розвитку емоційного інтелекту всім бажаним, не завжди підходять для діючих акторів та здобувачів акторського фаху. Тим більше, що деякі техніки вони вже опановують в процесі осягнення навчального матеріалу у закладах вищої освіти. У будь-якому разі важливо навчитись розуміти свої й чужі емоції та управляти ними, розвивати емпатію і комунікативні навички. Для самоаналізу та

відслідковування своїх емоцій доцільно вести «Щоденник емоцій», здійснювати ідентифікацію емоцій, тобто вербалізувати їх, зрозуміти причини виникнення та наслідки до яких вони можуть призвести.

Актор, який володіє високим рівнем емоційного інтелекту не лише зможе підвищити свій професійний рівень, а й набути креативності. Виховання емоційного інтелекту повинно стати важливою складовою театральної педагогіки.

Література

1. Носенко Е. Л., Коврига Н. В. Емоційний інтелект: концептуалізація феномену, основні функції. Київ, 2003. 159 с.
2. Станіславський К. С. Робота над роллю («Ревізор»). Реальне відчуття життя п'єси та ролі (1936–1937) / пер. з рос. Львів, 2018. 84 с.
3. Шлемко О. Д., Шлемко В. Т. Пластична культура Марії Заньковецької як вияв кордоцентричної сповідальності геніальної артистки. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*, 2025. Т. 8, № 22. С. 141–161.
4. Mayer J., Salovey P. The Intelligence of Emotional. *Intelligence*. 1993. Vol. 17, issue 4. P. 433–442.

Плахотник Олександр Олександрович,
*аспірант Київського національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого*

«ГАМЛЕТ» У ДОБУ ІНКЛЮЗИВНОСТІ: СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЯК ДЗЕРКАЛО СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ

Протягом усієї історії людства культура та мистецтво постійно стикаються з викликами часу. Долаючи їх, суспільство або підноситься на новий щабель розвитку, або втрачає вже здобуті позиції. Зокрема, в умовах недофінансування кіноіндустрії та театральні підмостки дедалі частіше стають предметом комерціалізації та інструментом реклами епатажних ідей, а страх продюсерів перед провалом змушує їх експлуатувати багатостраждальну класику. Передусім це стосується трагедії «Гамлет» – однієї з найчастіше інсценізованих п'єс у світі.

Важливою передумовою сучасних змін у сфері кіномистецтва став Закон Великобританії про рівність 2010 року [5]. На його основі, відповідно до принципів інклюзивності, у грудні 2016 року Британська академія кіно і телебачення (BAFTA) анонсувала нові стандарти різноманітності BFI для двох номінацій на премії у категорії «Видатний британський фільм» та «Видатний дебют британського сценариста, режисера чи продюсера» [2; 6]. А з червня 2018 року відповідність цим стандартам стала офіційною умовою подання фільму на розгляд [2]. Через два роки Академія внесла ще понад 120 правок до правил присудження премії з метою зробити її більш відкритою та різноманітною. Її ініціативу підхопила Американська Академія кінематографічних мистецтв і наук, яка у вересні 2020 року запровадила аналогічні стандарти для фільмів, що претендують на «Оскар» у категорії «Найкращий фільм» [1].

Ці зміни насамперед торкнулись акторського складу, ставши своєрідним «прокрустовим ложем» для сучасного кіновиробництва. Відтепер принаймні один із головних акторів чи важливих акторів другого плану повинен бути темношкірим або належати до мало задіяної расової чи етнічної групи, а 30% усіх акторів другорядних ролей – жінками чи представниками ЛГБТК+ спільнот. Аналогічні вимоги поширюються на творче керівництво та керівників підрозділів кіновиробництва. Керівництво обох Академій пояснює ці нововведення принципами інклюзивності, толерантності та справедливості [1–3; 6]. Адже відомо, що довгий час премії Оскар та BAFTA вручалися майже виключно білим акторам.

Наразі, коли ці гігантські кіноіндустрії масово втрачають аудиторію, вони намагаються залучити до себе новий потік глядачів за рахунок збільшення представництва серед її членів та адаптації до їхніх уподобань та поглядів. Однак ці тенденції викликають серйозні побою-

вання, що нові правила призведуть до того, що режисери та продюсери формуватимуть акторські склади не за ознакою професіоналізму та з урахуванням зовнішніх даних, а керуючись гендерною, расовою чи сексуальною приналежністю актора відповідно до нових критеріїв. Зайве казати, що такий підхід обмежує свободу творчості як режисера, так і продюсера. А через намагання постановників догодити керівництву Академій насамперед страждають актори європейської зовнішності традиційної орієнтації.

Наочним прикладом дії цих нововведень став британський художній фільм «Гамлет» (2024) режисера Ш. Матіаса, своєрідна кіноверсія його ж театральної постановки у Королівському театрі Віндзора (2021). Головну роль виконав 85-річний І. Мак-Келлен, який став найбільш віковим актором на знімальному майданчику та найбільш віковим Гамлетом в історії людства. Оскільки він відкритий гомосексуаліст та борець за права ЛГБТК+, в одній особі актор відповідає двом критеріям щодо різноманітності у віці та представництві сексуальних меншин. У п'єсі, обмеженій двома жіночими ролями, Ш. Матіасу, задля відповідності кінострічки гендерному стандарту, довелося віддати акторкам безліч чоловічих ролей. Так, 80-річна Ф. Анніс зіграла Привида Гамлетового батька, темношкіра Е. Коул втілила Лаерта, в ролі Озріка знявся М. Малек, Ф. Барбер зіграла Першого актора і Другого блязня. Чи отримає ця картина широке визнання визначатиме час. Проте залучення актрис до виконання чоловічих ролей виглядає дещо недоцільно. Попри повагу до акторського таланту І. Мак-Келлена, критики зауважують, що йому значно органічніше пасує образ Короля Ліра, який він успішно виконував у 2018 р. Любов Гамлета до Офелії, туга за батьком (втіленим жінкою) та звинувачення матері у пристрасті до дядька виглядають у цьому віці малопереконливо. Серед інших недоліків рецензенти вказують на дисбаланс акторського складу і відсутність узагальнюючого режисерського бачення. Події фільму вже традиційно відбуваються у наш час на багаторівневій, індустріально облаштованій сцені, в сучасному одязі.

Здавалося б, зміни стосуються лише номінантів на престижні премії чи фільмів, що здобули урядові гранти. Але саме ці стрічки формують моду та смаки, що відбиваються не лише на кіноіндустрії, а й на театральних теренах. Не випадково у театральному світі одна за одною відбулися дві знакові події: у 2016 р. П. Ессейду став першим темношкірим актором, який втілював Гамлета на підмостках Королівського Шекспірівського театру в Стратфорд-на-Ейвоні, а у 2022 р. А. Уме стала першою темношкірою актрисою, яка зіграла роль Гамлета, вперше за 70 сезонів Стратфордського театрального фестивалю.

Якщо б режисер-постановник П. Пасік керувалися винятково талантом актриси, пропонуючи їй роль, яку свого часу втілили С. Бернар та А. Нільсен, це б мало сенс. Втім, за спогадами самої А. Уме, це був її перший сезон, її запросили на прослуховування Офелії чи Гамлета, і сама акторка щиро вважала, що її розглядають на роль дублерки [4]. Слід згадати, що ця вистава йшла у мейнстрімі театральних робіт, де все частіше темношкірі виконавці грають ролі персонажів, які за традицією виконувалися білими акторами. Прикладом слугує вистава того ж Королівського Шекспірівського театру, який у 2012 р. ставив «Юлія Цезаря» з темношкірим акторським складом, а дії п'єси були перенесені до сучасної Африки.

У цьому контексті дедалі частіше лунає критика насильницького впровадження гендерної, ЛГБТК+ та расової політики у культуру та мистецтво. Такі погляди поділяють канадський професор психології Дж. Пітерсон, американський культурний критик, професор та феміністка К. Палья, британський журналіст Д. Мюррей, британська письменниця та культурний критик Х. Пласскетт та багато інших дослідників.

Сьогодні культура та мистецтво переживають не найкращі часи, і тому є чимало причин. Найбільші кіноконцерни перетворилися на індустрію розваг. В гонитві за аудиторією та прибутком вони не гребують адаптацією твору під масового глядача, заради чого жертвують глибиною змісту й майстерністю акторів. Широке впровадження сучасних технологій: спецефектів, проекцій, віртуальної реальності – змінюють сприйняття класики. Це порушує питання про можливу втрату живої взаємодії між глядачем та класичним твором.

Проте саме ставлення суспільства до класики є виразником його культури. Так, сучасні інтерпретації «Гамлета», однієї з найвідоміших п'єс світової драматургії, стають дзеркалом,

що відображає культурні та соціальні зміни, з якими зіткнулося наше суспільство.

Література

1. Academy establishes representation and inclusion standards for Oscars® eligibility. *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*. URL: <https://www.oscars.org/news/academy-establishes-representation-and-inclusion-standards-oscars-eligibility> (дата звернення: 09.10.2025).
2. BAFTA Introduces New Diversity Requirement to Film Awards. *Bafta*. URL: <https://www.bafta.org/media-centre/press-releases/bafta-introduces-new-diversity-requirement-to-film-awards/> (дата звернення: 29.10.2025).
3. BFI Diversity Standards. *BFI*. URL: <https://www.bfi.org.uk/inclusion-film-industry/bfi-diversity-standards> (дата звернення: 30.10.2025).
4. Laing S. Meet Amaka Umeh, the New Star of Canadian Theatre. *The Kit*. URL: <https://thekit.ca/culture/culture-celebrity/amaka-umeh-hamlet-stratford-festival/> (дата звернення: 03.10.2025).
5. Equality Act 2010. *Equality and Human Rights Commission*. URL: <https://www.equalityhumanrights.com/equality/equality-act-2010> (дата звернення: 02.10.2025).
6. Todd C. L. BAFTA Just Put The Oscars To Shame With A Bold Move For Diversity. *Refinery29.de*. URL: <https://www.refinery29.com/en-us/2016/12/133626/bafta-nominees-new-diversity-rule> (дата звернення: 01.10.2025).

Василенко Ігор Володимирович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МИСТЕЦТВО АРТИСТА-ВЕДУЧОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ПСИХОЛОГІЧНОГО ВПЛИВУ ВОЄННОГО СТАНУ

Сьогодні, в умовах воєнного стану, українське суспільство переживає глибоку трансформацію світогляду, цінностей та емоційного стану. На тлі воєнних подій культура набуває особливої місії – зберегти людяність, духовність і віру у перемогу. У цьому контексті артист-ведучий виступає не лише професіоналом сцени, а й медіатором між мистецтвом і суспільством, між болем і надією, між пережитою травмою і внутрішнім зціленням. Його діяльність перетворюється на акт духовного служіння: слово ведучого стає ліками для серця, його інтонація – опорою для тривожної свідомості, а його присутність – символом стабільності й віри в життя.

Мистецтво ведучого під час війни – це насамперед мистецтво емоційного діалогу. Ведучий формує простір, у якому люди можуть не лише відволіктися, а й відчуті духовну близькість, відновити внутрішній баланс. Його завдання – гармонізувати атмосферу, допомогти публіці перейти від емоційного напруження до спокою, від суму до вдячності. Завдяки професійному володінню словом, ритмом, паузою, емоційною тональністю ведучий створює культурно-психологічний простір безпеки, де можливо говорити про складне – без травмування, і радіти – без провини.

У кризовий час будь-який захід – це більше, ніж подія. Це форма колективної психологічної терапії, а ведучий – її головний фасилітатор. Його майстерність полягає не у театральності, а в умінні бути щирим, відкритим, глибоко людським. Війна змінює емоційну структуру суспільства. Люди стають більш чутливими до правди, більш недовірливими до штучності. Тому ведучий має бути максимально автентичним. Його емоційна відкритість не повинна переходити у надмірну експресію – навпаки, цінується стримана щирість, тиха гідність, співчуття.

Психологічно травмована аудиторія потребує делікатності, турботи, підтримки. Навіть жарт має бути теплим, “людським”, без сарказму чи показного оптимізму. Ведучий, який здатен відчуті настрій залу, – це психологічний стабілізатор, що допомагає людям емоційно відновитися, не втрачаючи відчуття реальності.

Сучасний артист-ведучий має бути психологічно грамотним комунікатором, який поєднує мистецьку енергію з етичним і емоційним балансом. Серед ключових компетенцій та-

кі.

Емоційний інтелект – уміння зчитувати емоції людей і керувати власними.

Мовна культура – володіння словом як інструментом підтримки та впливу.

Етична чутливість – відповідальність за сказане слово, повага до глядача, особливо травмованого війною.

Імпровізаційна гнучкість – здатність адаптуватися до будь-яких обставин, не втрачаючи спокою.

Патріотична свідомість – готовність утверджувати духовні цінності й підтримувати моральну стійкість нації.

Така особистість є не лише професіоналом, а й моральним авторитетом, який через власну поведінку формує культуру стійкості та гідності. Мистецтво ведучого – це поєднання слова, голосу, ритму, інтонації, тиші, жести та погляду. Кожен з цих елементів має психологічну вагу. Пауза може стати актом глибокого співпереживання, погляд – підтримкою, а усмішка – запрошенням до віри.

Ведучий має володіти естетичною мірою: не перевантажувати текст пафосом, не грати на емоціях, а давати простір для щирого переживання. У його слові повинно відчуватися тепло, співчуття, людяність – те, що об'єднує людей навіть у найскладніші моменти. Його вплив – не у гучності, а у правдивості. Слово, сказане з любов'ю, може змінити настрій цілого залу, повернути віру в добро, нагадати, що навіть у темряві є світло.

В умовах воєнного стану артист-ведучий виконує функцію провідника емоційного відновлення суспільства. Через публічні виступи, концерти, меморіальні заходи чи волонтерські акції він сприяє колективному емоційному зціленню. Його слово – це місце зустрічі болю і сили, скорботи й надії. У таких миттєвостях відбувається катарсис – очищення через спільне переживання. Завдяки цьому ведучий стає не лише учасником мистецького процесу, а й важливим елементом психологічної стійкості нації. Він допомагає суспільству зберігати гідність, пам'ять, відчуття причетності. Мистецтво ведення в умовах війни перетворюється на інструмент національного самозбереження, у якому поєднуються слово, духовність і любов до людей.

Мистецтво артиста-ведучого в умовах воєнного стану – це феномен, у якому зливаються естетика, психологія та громадянська позиція. Воно виходить за межі розваги і стає практикою духовного відновлення суспільства. Ведучий – це не лише майстер сцени, а емоційний лідер, який формує суспільний настрій, підтримує моральний дух, об'єднує громаду через слово. Його діяльність спрямована на створення атмосфери довіри, співпереживання і стійкості, що є критично важливим у період війни. Професійна майстерність ведучого має ґрунтуватися на емпатії, етичності та психологічній грамотності. Його головна місія – нести світло, стабільність і любов до життя, навіть коли навколо панує темрява.

Отже, мистецтво ведення у час війни – це не просто творчість, а форма культурного опору і духовного захисту народу. Воно допомагає не лише вистояти, а й залишитися людьми – гідними, сильними, здатними любити і співчувати.

Література

1. Андрущенко В. П. Філософія освіти в контексті гуманітарної культури. Київ : Знання України. 2012.
2. Бондаренко І. В. Мистецтво публічного виступу: психологічні аспекти спілкування. Київ : Академвидав. 2019.
3. Верещагіна І. О. Культура мовлення та комунікації артиста. Львів : Видавництво ЛНУ ім. І. Франка. 2020.
4. Гнатюк О. Культура, ідентичність і війна: гуманітарний вимір сучасності. Київ : Дух і Літера. 2023.
5. Зливков В. Л. Психологія емоційної регуляції в умовах стресу. Харків : Основа. 2018.

ФУНКЦІЯ ДЕКОРАЦІЙ У СТВОРЕННІ ІДЕЙНОГО ЗМІСТУ ПОСТАНОВКИ

Театр є складним мистецьким організмом, у якому кожен елемент виконує важливу роль. У сучасному сценічному мистецтві декорації перестають бути лише фоном дії – вони стають активним засобом створення художнього простору, який розкриває ідейний зміст вистави.

Ідейний зміст театральної постановки – це головна думка, провідна ідея або сукупність ідей, які автор і постановники прагнуть донести до глядача через драматичну дію, образи, конфлікти, сценічні рішення, мову, музику, декорації тощо. Ідейний зміст визначає смислове ядро твору – те, що стоїть за сюжетом і формою, тобто що саме театр хоче сказати про людину, суспільство, мораль, цінності чи світ.

Основні складові ідейного змісту: авторська концепція – світогляд і позиція драматурга щодо порушених проблем; тематична основа – питання, які розкриваються через події (наприклад, свобода, кохання, відповідальність, війна, честь); конфлікт – рушійна сила, через яку проявляється ідея (боротьба добра і зла, особистого і суспільного); образна система – герої, символи, художні засоби, які втілюють ідею; режисерська інтерпретація – сучасне прочитання класичного або нового тексту, яке може змінювати акценти й поглиблювати ідейний зміст.

Як зазначає Д. Лідер, сценографія – це не просто оформлення, а спосіб мислення простором, який допомагає створити цілісний сценічний світ [1, 18]. Декорації мають здатність формувати ритм, атмосферу та емоційний тон спектаклю. Вони передають не лише зовнішній простір, але й внутрішній стан героїв або головну ідею твору. Через композицію, колір, світло і форму сценограф створює символи та метафори, що поглиблюють сприйняття глядача. Так, важкі темні конструкції можуть відображати замкненість і духовну боротьбу, а світлі відкриті простори – свободу та надію.

Прикладом глибокої сценографічної інтерпретації є постановка «Украдене щастя» (сценограф Данило Лідер, 1993), у якій обмежений простір хатини символізує духовну ізоляцію героїв. В іншій постановці – «Лісова пісня» (Марія Левитська, 1986) – сценічний простір розкриває гармонію людини й природи. На думку М. Левитської, світло і простір у виставі є не просто технічним елементом, а живим організмом, який взаємодіє з актором і глядачем [2, 35].

Тісна співпраця режисера і сценографа є запорукою створення цілісного художнього образу. Співпраця режисера і сценографа – це один із ключових аспектів театрального процесу, адже через поєднання режисерської концепції та сценічного оформлення народжується цілісний художній образ вистави.

До основних принципів співпраці режисера і сценографа можна віднести: єдину концепцію постановки, обмін ідеями, партнерське, взаємне коригування, технічна взаємодія. Спільно з режисером створюються символи, образи та кольорові акценти, які допомагають глядачу «читати» філософію вистави. Все це забезпечує плавність дії, безпечність та естетичну цілісність постановки.

Сценограф не лише оформлює сцену, а й візуалізує режисерську ідею, стаючи співрежисером, який допомагає передати філософію вистави через образ і метафору.

Філософія вистави через образ і метафору – це спосіб передати глибокі смисли та світоглядні позиції через символічні образи, сценічні метафори, дії та візуальні рішення, а не через пряме пояснення. Тут театр стає не лише розповіддю, а філософським дослідженням світу.

У сучасному театрі все частіше спостерігається відхід від реалізму у

бік символізму й мінімалізму. Так, у постановці «Макбет» у театрі імені Леся Курбаса (2017, режисер О. Друганов) використано мінімалістичні чорні конструкції, які передають

тему фатуму і внутрішньої боротьби [2, 61].

Отже, сценографія є синтезом різних мистецтв – живопису, архітектури, музики, психології та філософії. Вона формує не лише зорову, а й ідейну складову театральної дії, допомагаючи глядачеві глибше відчувати смисловий підтекст вистави. Декорації виступають активним учасником дії, що разом із акторами промовляє до публіки мовою простору, світла та кольору.

Література

1. Лідер Д. Сценографія як просторове мислення. Київ : Мистецтво, 2001. С. 18.
2. Левитська М. Світло і простір у сучасному театрі. Київ : Дух і Літера, 2018. С. 35, 61.

Гонца Ігор Ярославович,

здобувач Київського національного університету технологій та дизайну

КОМУНІКАЦІЙНІ ЕФЕКТИ ТЕАТРАЛЬНОЇ ГЕЙМІФІКАЦІЇ

Сучасні форми театального мистецтва характеризуються активною трансформацією театралізованих практик, що дозволяє досягти якісних культуротворчих ефектів. Як зазначає професорка О. Р. Копієвська саме театральна справа як напрям культурної політики в своєму потенціалі забезпечує різноманітні творчі ефекти і трансформація яких є процесом, якій потребує теоретико-практичних переосмислень [3].

Театральне мистецтво традиційно спиралося на концепцію дистанції: актори виконують свої ролі, а глядачі спостерігають, розділені умовною «четвертою стіною». Однак сьогодні ця класична модель зазнає кардинальних змін. У світі, де інтерактивність стала невід'ємною частиною нашого життя, від вибору сюжетів у відеоіграх до голосувань у соціальних мережах, театр також шукає способи адаптуватися і встановлювати живий контакт із аудиторією. Це явище розглядається не як швидкоплинний тренд, а як фундаментальний напрям розвитку сценічного мистецтва. Воно є вкрай важливим для майбутнього театральної сфери, адже інтеграція ігрових механік дозволяє театру змагатися за увагу аудиторії з масивними індустріями розваг. Крім того, гейміфікація змінює саму філософію сцени. Глядач із пасивного споглядача перетворюється на активного учасника процесу, чий вибір здатен кардинально змінити перебіг і фінал постановки. Це трансформує підхід до створення театральних проєктів, висуваючи нові вимоги до режисерів і акторів. Вони повинні майстерно імпровізувати і вміти працювати з елементами непередбачуваності.

Отже, гейміфікація не просто додає інтерактивності до театральних постановок, але й руйнує традиційні рамки, відкриваючи перед глядачами двері до автентичного й глибоко залученого імерсивного досвіду. Це важливий крок у збереженні актуальності та оновленні театального мистецтва в умовах викликів XXI століття.

Інтеграція гейміфікації в театральні постановки – це сучасний підхід, що залучає аудиторію до активної участі. Глядачі можуть ставати частиною дійства, впливаючи на його хід через інтерактивні сценарії з вибором сюжетів, завдань і нагород. Наприклад, вони голосують за наступну сцену чи допомагають персонажам у реальному часі, що нагадує елементи відеоігор.

Сучасні технології, як-от мобільні додатки, VR, AR, мультимедійні проєкції, дозволяють розширити межі сцени, забезпечуючи нові форми взаємодії. Смартфони допомагають глядачам брати участь у голосуваннях чи вирішенні задач. Віртуальна або доповнена реальність дає змогу переміщуватися і взаємодіяти з елементами вистави, створюючи унікальний досвід.

Цифрові платформи сприяють залученню аудиторії як у реальному часі, так і онлайн. Соціальні мережі із хештегами й опитуваннями допомагають обговорювати і впливати на розвиток подій. Стримінгові сервіси дозволяють організовувати онлайн-взаємодію, а ігрові

квести й вікторини впливають на фінали вистави.

Такий підхід відкриває нові можливості для творчості й залучення аудиторії, перетворюючи пасивних спостерігачів на безпосередніх учасників театральної магії.

Прикладом успішного впровадження технологій гейміфікації є вистава *Sleep No More* (Punchdrunk, Нью-Йорк). Побудована на основі сюжету «Макбет» Вільяма Шекспіра, вистава переносить події у великий простір із численними кімнатами, де кожен глядач самостійно обирає свій маршрут. Унікальність цієї постановки полягає у форматі імерсивного театру: акція проходить на багатоповерховій сцені, і відвідувачі можуть вільно переміщатися, стаючи частиною сюжету та взаємодіючи з акторами в окремих сценах. Також сучасні технології дозволяють створювати аналогічні постановки за допомогою шоломів віртуальної реальності, що надає глядачам можливість буквально інтегруватися в події, які розгортаються перед їхніми очима.

Прикладом використання технологій віртуальної реальності у сценічному мистецтві є імерсивний театр у Лондоні *TimeOut*, який пропонує п'єси та інтерактивні враження, здатні перетворити кожного відвідувача на учасника захопливої подорожі, під час якої він може грати роль героя. Цей театр активно застосовує VR-технології для створення інтерактивних вистав та проєктів, залучаючи глядачів до віртуального простору за допомогою VR-окулярів. У цьому цифровому середовищі відвідувачам надається можливість досліджувати театральний простір і взаємодіяти з персонажами та об'єктами. Такий підхід забезпечує унікальний і персоналізований досвід для кожного глядача, визначений його індивідуальною взаємодією з елементами вистави. Основою цього творчого процесу є синтез ігрових механік із традиційними театральними методами, що дозволяє створювати інноваційні форми мистецької комунікації, збагаченої сучасними технологічними досягненнями.

Українські режисери активно впроваджують інноваційні підходи до театрального мистецтва, зокрема експериментують з інтерактивними онлайн-виставами, що відкривають нові можливості для взаємодії між акторами та глядачами. Одним із яскравих прикладів таких експериментів є цифрова інтерактивна вистава «Шрами», створена Диким театром під режисурою Наталії Сиваненко. Цей проєкт є результатом співпраці театру з Організацією Об'єднаних Націй у рамках ініціативи, присвяченої 16 дням боротьби з гендерно обумовленим насильством. «Шрами» вирізняються використанням інтерактивного формату, який дозволяє глядачам безпосередньо впливати на розвиток подій і фінал історії. За допомогою спеціалізованої інтерактивної платформи кожен учасник може брати участь у прийнятті ключових рішень, завдяки чому глядач стає не просто спостерігачем, а активним співтворцем театральної дії. Такий підхід забезпечує унікальний досвід, де мистецтво не лише споглядається, але й активно переживається. Сюжет вистави зосереджений на важливих соціальних питаннях, серед яких теми травматичних переживань та способів подолання наслідків складних життєвих ситуацій. Інтерактивний формат сприяє глибшому розумінню внутрішнього світу героїв, водночас надаючи глядачам шанс відчувати відповідальність за власний вибір і його вплив на долю персонажів. З огляду на ці особливості, така форма театрального мистецтва не лише розширює межі художнього вираження, але й має всебічний терапевтичний ефект, допомагаючи переосмислювати особистий досвід та соціальну реальність.

Creation Theatre з міста Оксфорд, Великобританія, твердо закріпив за собою репутацію лідера у сфері цифрового театру, активно переосмислюючи класичну драматургію для сучасного онлайн-формату. Заснований ще у 1997 році, цей театр досяг широкого визнання завдяки своєму новаторському підходу до сприйняття театрального мистецтва, використовуючи передові технології для створення унікальних інтерактивних постановок. Славу йому принесла низка проєктів, серед яких особливо виділяється постановка *The Tempest*, заснована на класичному творі Вільяма Шекспіра. Ця вистава, спільно реалізована з Big Telly Theatre Company у квітні 2020 року, стала яскравим прикладом інноваційного підходу. У ній були майстерно скомбіновані попередньо записані сцени з наживо виконаними епізодами за участі дев'яти акторів, які діяли на фоні деталізованих віртуальних декорацій. Особливою унікальністю цього спектаклю стало залучення глядачів через платформу Zoom, де вони мо-

гли безпосередньо взаємодіяти з персонажами, що забезпечувало надзвичайно захопливий та інтерактивний досвід. Особливий внесок у розвиток театру зробила художня керівниця Люсі Аск'ю, яка активно впроваджує новітні VR-технології та інтерактивні онлайн-платформи в мистецький процес. Одним із найвизначніших її проєктів став Alice: A Virtual Theme Park, де глядачі мали змогу повністю зануритися у віртуальну реальність, взаємодіючи з персонажами і водночас впливаючи на розвиток подій сюжету. Ця новаторська концепція не лише відкрила нові горизонти для театрального мистецтва, але й збільшила залученість глобальної аудиторії, наголошуючи на важливості інтерактивності та сучасних підходів у культурній сфері.

Гейміфікація в театрі є потужним засобом, що трансформує пасивний процес споглядання на активне залучення глядачів. В Україні цей підхід поки що рідко представлений у класичному форматі, зокрема через відсутність систем балів або рейтингів. Водночас його окремі елементи успішно впроваджуються в іммерсивних, інтерактивних та експериментальних постановках. У такий спосіб український театр активно досліджує можливості ігрового досвіду, використовуючи його для більш глибокого залучення аудиторії та створення нових форматів спільної творчості.

Література

1. Бурназова В. Вплив технологій гейміфікації на акторсько-глядацьку комунікацію в контексті розвитку сучасного сценічного мистецтва. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2024. № 3 (64). С. 44–59.
2. Дніпренко Н. Особливості участі глядача в нових медіа. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024 № 35. С. 72–80.
3. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець XX – початок XXI ст.) : дис. ... д-ра культурології: 26.00.06. Київ, 2018. 487 с.

Кісельнікова Вероніка Анатоліївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФОРМИ ТА ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕАТРАЛІЗОВАНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ДОШКІЛЬНОМУ ЗАКЛАДІ

Театралізована діяльність у дошкільному закладі є одним із найефективніших методів розвитку дитини, що поєднує в собі: гру, творчість, спілкування та пізнання навколишнього світу. Така діяльність сприяє розкриттю особистості, розвитку мовлення, уяви, емоційного інтелекту та набуття необхідних комунікативних навичок. Через театральні ігри дитина вчиться виражати свої почуття, взаємодіяти з однолітками та відкривати для себе красу художнього слова.

Театральне мистецтво розкриває дитину такою, якою вона ще не встигла себе пізнати: дарує впевненість тим, хто соромиться говорити вголос, відкриває простір для зростання тим, у кому спить талант, і повертає відчуття значущості тим, кого часто не чують у звичайному житті – воно приймає кожного, бо на сцені немає зайвих.

Театральна діяльність у дитячому садку представлена у різних формах, які можуть змінюватися залежно від віку дітей, мети занять та методів роботи педагога. Тому пропоную розглянути основні види театралізованої діяльності в дитячому садку:

- ігровий театр – імпровізація з вибором ролей;
- настільний театр – фігурки й ляльки для казок, розвиває увагу та моторику;
- ляльковий театр – використання маріонеток і рукавичкових ляльок, сприяє мовленнєвому розвитку;
- театр тіней – створення сюжетів за допомогою тіней, дуже захоплює дітей своєю загадковою атмосферою;
- драматизація літературних творів – передача характеру персонажів через міміку, ру-

хи, голос;

- музично-театральні вистави – поєднання музики, пісень, танцю.

Театр синтезує різні мистецтва, сприяючи вихованню гармонійної творчої особистості. Через гру діти вивчають закони соціуму, відображають поведінку дорослих і улюблених героїв, розвивають фантазію, пробують себе в ролі актора, режисера чи декоратора [1, 24].

Для успішної реалізації театралізованої діяльності важливо створити відповідне середовище, наприклад створити театральні куточки з ляльками, костюмами, декораціями, аби дітям це було цікаво. Сюжети в свою чергу повинні відповідати віку дітей: молодші – прості історії, старші – складніші постановки з діалогами, глибшими ідеями сюжетів та музикою.

Вихователь виступає як режисер, наставник і партнер. Він допомагає дітям опанувати ролі, розвивати акторські здібності, виразно розмовляти і завжди поруч із ними на цьому шляху.

Для більшого залучення, педагоги можуть використовувати театральні вправи, імпровізації, переглядати вистави інших груп, щоб зберігати інтерес дітей до театру та мистецтва загалом. Безпосереднє ж проведення театралізованої діяльності завжди відбувається поетапно: ознайомлення з твором; розподіл ролей; підготовка костюмів, реквізиту і декорацій; проведення репетицій; вистава; обговорення результату та аналіз.

Театралізована діяльність у дитячому садку відіграє важливу роль у розвитку дітей, допомагаючи їм краще виражати та пізнавати свої емоції, розширювати словниковий запас, формувати соціальні навички та впевненість у собі. Завдяки різним видам театру та продуманій організації цього процесу вихователі можуть не лише розвивати творчі здібності дітей, а й виховувати в них любов до мистецтва та спілкування. Театралізована діяльність, є невичерпним джерелом розвитку відчуттів, переживань і емоційних відкриттів дитини, залучає її до духовного багатства [1, 9].

Театралізована діяльність розвиває мову, емоції, соціальні навички. Театр у садочку – не лише розвага, а інструмент для всебічного розвитку. Театр дозволяє дитині осмислювати зв'язок між фізичним і психічним. Дія в театрі – це цілісний процес, де поєднані емоція, думка, воля й рух. Вона має мету: змінити ситуацію, вплинути на світ та оточуючих. Жива дія існує лише «тут і зараз». Коли актор щиро діє, глядач відчуває правду. Емоція стає відчутною. Якщо ж актор лише показує пережите, замість проживати в моменті – зникає зв'язок із глядачем. Це називається награшем. Пізнаючи такі тонкощі ще в такому ранньому віці, дітки вчаться розрізняти справжнє від ілюзії чи штучності, що, безперечно, є корисним.

Справжнє сценічне почуття може виникнути лише в дії, що триває. Лише коли актор щиро включений у процес – коли він не показує, а дійсно прагне, сумнівається, чинить опір чи здається – почуття виникає природно, як реакція на обставини, як відповідь на конфлікт [3]. У цьому й полягає магія театру: дія стає живим серцем емоції, її джерелом і носієм.

Література

1. Олійник О. М. Театральна-ігрова діяльність в умовах дошкільного навчального закладу : навч.-метод. посіб. Кам'янець-Подільський : Волощук В. О., 2017. 163 с.
2. Федорчак Т. Перший український театр для дітей та юнацтва: архіви починають говорити. *Просценіум*. 2010. № 2–3. С. 48–60.
3. Зайцев В. П. Майстерність артиста і ведучого : навч. посібник. НАКККиМ, 2016. 234 с.

*Коваленко Ангеліна Вадимівна,
здобувачка Київського національного університету технологій та дизайну*

ТЕАТРАЛЬНИЙ РЕПЕРТУАР: СУЧАСНІ НАУКОВІ ПІДХОДИ ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

Театральний репертуар є одним із ключових елементів функціонування театру, оскільки саме через нього реалізується мистецька, культурна та просвітницька місія театральних колективів. Українські науковці в різні періоди приділяли значну увагу питанням формуван-

ня, оновлення та осмислення репертуару як відображення суспільних процесів і духовних тенденцій.

Серед сучасних підходів до вивчення театрального репертуару варто виділити дослідження Олександра Клековкіна, який у праці «Сучасна українська режисура як феномен культури» аналізує вплив режисерських інтерпретацій класичних і сучасних текстів на оновлення театрального процесу та формування нових художніх підходів [1]. Галина Веселова у статті «Театр у системі сучасної культури» розглядає репертуар як індикатор соціокультурних змін, пов'язаний із трансформаціями суспільної свідомості [2]. Ірина Чужинова у публікації «Український театр у трансформаційних процесах ХХІ століття» висвітлює оновлення репертуару під впливом нової драматургії, режисури та незалежних театрів [3].

Аналізуючи сучасний театральний репертуар України, можемо зробити висновок, що він поступово відходить від консервативних моделей і переходить до більш відкритих і гнучких форм. Театри дедалі частіше звертаються до сучасної української драматургії, що порушує теми війни, ідентичності, соціальної адаптації, свободи та особистісних трансформацій. Такі постановки відображають реалії сьогодення та стимулюють осмислення власного досвіду глядача.

Класичні твори, водночас, не втрачають значення: вони залишаються основою репертуару, але отримують нове сценічне прочитання. Сучасні режисери активно переосмислюють класику через сучасну сценографію, музичне оформлення та інтермедіальні засоби. Це оновлення сприяє формуванню сучасної театральної мови.

Особливої уваги заслуговують незалежні театри й творчі лабораторії, що мають свободу у виборі тем і форм. Їхній репертуар орієнтований не на комерційний успіх, а на пошук сенсу й художніх інновацій. Такі колективи формують нову динаміку театрального процесу та впливають на репертуарну політику державних театрів.

Отже, театральний репертуар є відображенням соціокультурних процесів, що відбуваються в українському суспільстві. Сучасні тенденції свідчать про активне оновлення українського театру, поєднання традицій із пошуком нових форм та змістів. Театр сьогодні виступає не лише засобом художнього самовираження, а й формою суспільної комунікації, що реагує на виклики часу та формує нові естетичні орієнтири.

Література

1. Клековкін О. Сучасна українська режисура як феномен культури. URL: <https://scholar.google.com/citations?user=0vMQA8YAAAAJ&hl=uk> (дата звернення: 18.10.2025).
2. Веселова Г. Театр у системі сучасної культури. URL: <https://scholar.google.com/citations?user=Yq5b9j8AAAAJ&hl=uk> (дата звернення: 18.10.2025).
3. Чужинова І. Український театр у трансформаційних процесах ХХІ століття. URL: <https://scholar.google.com/citations?user=6mtcN6EAAAAJ&hl=uk> (дата звернення: 18.10.2025).

*Кондратова Діана Дмитрівна,
здобувачка Харківської державної академії культури*

ВІТЧИЗНЯНИЙ ТЕАТР У ВИКЛИКАХ СЬОГОДЕННЯ ЯК МИСТЕЦЬКА ПЛАТФОРМА ВІДРОДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Сьогодні, коли наша країна перебуває в умовах повномасштабної війни, театри в Україні стають не лише мистецьким простором, а місцем відродження, збереження й переосмислення національно-культурної ідентичності, що фокусує дослідницьку увагу. Питання культурної самосвідомості постає особливо гостро, адже саме через культуру нація зберігає своє коріння, внутрішню єдність й самобутність. Театральне мистецтво формує платформу, де відбувається нині твердження української мови, традицій і символів як невід'ємних складових національного культурного коду. Театральне мистецтво сьогодні виявляє дієвий прояв незламності духу, діалог з глядачем щодо ідентичності, пам'яті, історії та цінностей. На сце-

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

нічних підмостках відбувається “зустріч” людини з її власною культурою – через образ, слово, інтонацію, пластику та духовну енергію актора. Твердження української національно-культурної ідентичності спирається на українські обряди, пісні, мистецтво слова, що сьогодні на сцені презентується в нових формах (документальний театр, мюзикл, пластичний перформанс тощо). Театр стає місцем, де художнє бачення переплітається з реальністю, а емоційна правда актора стає прямим проявом болю й водночас сили цілої нації. Під час війни актуалізується переосмислення національного спадку, відродження інтересу до вітчизняної класики, українського фольклору й традицій. Звернення до автентичних джерел культури надає театру духовної енергії та глибини, разом з тим, втілення новітніх сценічних форм, інноваційних технологій і мистецьких рішень, безумовно, осучаснює спадок, роблячи його актуальним для нового глядача.

Сьогодні українські театри працюють у надзвичайно складних умовах – під постійними обстрілами, часто на тимчасових адаптованих майданчиках в укриттях, але не припиняють творчу діяльність як свідчення незламності та стійкості культурного фронту. У період повномасштабного вторгнення театр стає не просто місцем художнього діалогу, а осередком національної єдності. Театральне мистецтво водночас і документує події, і відображає колективний досвід, і постає засобом арттерапії як для митців, так і для глядачів.

Вплив війни на театральне мистецтво як неминучий і надпотужний акцентує високоморальні теми людської правди та національної самоцінності. Вітчизняний театр звертається до документальних форм, у рамках яких звучать реальні свідчення, листи, історії людей як форми ідентичності, засновані на правдивому слові. У той самий час, війна стимулює розвиток мобільних і незалежних театрів, які виступають у сховищах, лікарнях, школах та дитячих садках, продовжуючи діалог з українським глядачем навіть у найважчі часи. У даному контексті поняття «український театр» виходить за межі територіального розуміння, постаючи явищем духовного простору, де національна культура живе через мову, образ, пісню, ритм, інтонацію. Твердження національно-культурної ідентичності розкриває в українському народі здатність незламно протистояти зовнішнім перешкодам. Саме тому війна, попри всі втрати, стала каталізатором оновлення українського театру – поверненням до його справжньої місії: бути голосом народу, віддзеркаленням нації, її совістю.

Отже, вітчизняний театр у час війни стає осередком пам'яті, місцем переосмислення минулого і джерелом віри в майбутнє; сцена – простором, де мистецтво перетворюється на форму культурного захисту; актор – провідником національного духу. Вітчизняний театр постає підґрунтям, на якому українська культура продовжує жити та розвиватися, набуваючи все більшої сили й самобутності та сприяючи єдності нації. Театр сьогодні – це мова незламності, живе свідчення того, що навіть у найтемніші часи Україна залишається собою, говорить своїм голосом і продовжує творити свою історію.

*Куніна Софія Володимирівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МЕЖА МІЖ СОБОЮ І ГЕРОЄМ: ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ АКТОРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ

В обраній темі важливо дослідити, як особистий життєвий досвід актора формує його підхід до створення персонажів, а також простежити зв'язок між емоційним досвідом митця та його здатністю передавати складні образи. Актор, який вкладає у роль власні почуття, травми й переживання, здатен створити правдиву історію, що відгукується у серцях глядачів.

Одним з прикладів для теми буде Леонардо Ді Капріо – один з найвідоміших акторів сучасності, для якого особистий досвід, внутрішня дисципліна й глибока емпатія стали основою творчого методу. Його акторська гра поєднує технічну майстерність із повним емоційним зануренням, а власні переживання стають невід'ємною частиною його образів.

Леонардо Ді Капріо виріс у бідному районі Лос-Анджелеса, де поруч із розкішною кіноіндустрією він щодня бачив життя людей, які боролися за виживання. Це середовище сформувало у ньому гостре відчуття контрастів, нерівності та людського болю. Сам актор неодноразово зізнавався, що його дитинство серед злочинності та бездомності стало поштовхом до спостереження за людьми й прагнення зрозуміти їхні мотиви. Саме звідси бере початок його глибока емпатія – здатність не просто «грати», а проживати емоційні стани персонажів.

Ще на початку кар'єри Ді Капріо відзначався схильністю до щирих, емоційних ролей. Його герої в «Що гризе Гілберта Грейпа» чи «Щоденниках баскетболіста» – це не просто образи, а живі, уразливі люди, в яких легко впізнати частинку самого актора. Він умів передати відчай, страх і водночас жагу до життя – почуття, знайомі йому з власного дитинства. Навіть у «Титаніку» роль Джека Доусона – це не лише романтичний юнак, а символ віри в свободу, мрію та людяність, яку Ді Капріо завжди прагнув нести у своїй творчості.

Згодом актор почав переходити до складніших психологічних образів. Його цікавили не лише історії про кохання чи успіх, а передусім внутрішні суперечності людини, що стоїть перед моральним вибором. Саме такі персонажі найчастіше віддзеркалюють особисті пошуки самого Ді Капріо. У фільмі «Авіатор» він втілює Говарда Г'юза – геніального, але глибоко самотнього чоловіка, який поступово втрачає контроль над собою. Цей образ став для актора особистим випробуванням. Він зізнавався, що під час зйомок переживав схожі стани тривоги й перфекціонізму, занурюючись у власні страхи. Через роль він зміг переосмислити власну одержимість ідеалом і віднайти баланс між мистецтвом і самозбереженням.

В іншій своїй знаковій ролі – Джордана Белфорта у «Вовку з Волл-стріт» – Ді Капріо дослідив темну сторону людських прагнень: спокусу владою, грошима та славою. Попри зовнішній розмах і комічність фільму, актор показав психологічну суть персонажа – людину, яку руйнує надмір і відсутність внутрішніх меж. У цьому образі відчувається власний досвід Ді Капріо, який із юності стикався з тиском слави й боротьбою за автентичність у світі розкоші.

Справжньою кульмінацією творчого шляху став фільм «Ревенант». Ця роль стала для актора символом переродження – як фізичного, так і духовного. Суворі умови зйомок, холод, голод і самотність були не лише частиною сценарію, а справжнім випробуванням для самого Леонардо.

Він зізнавався, що в цьому фільмі прожив власну історію виживання – боротьбу за мрію, за право бути почутим, за людську гідність. Саме через цю роль актор отримав свій перший «Оскар», але значно важливішим для нього стало усвідомлення сили внутрішнього духу, яку він зміг передати на екрані.

Окремо варто згадати філософію Ді Капріо щодо акторства. Він часто наголошує, що для нього акторська професія – це не про техніку чи славу, а про пошук істини. Кожен персонаж – це можливість пізнати себе й людську природу. Він не боїться показувати вразливість, помилки чи темні сторони, бо саме в них – справжня глибина. Такий підхід робить його героїв живими, а емоції – переконливими.

Отже, творчість Леонардо Ді Капріо демонструє, що особистий життєвий досвід актора є не лише джерелом натхнення, а й фундаментом для створення правдивих, глибоких і багатогранних образів. Його здатність трансформувати власні емоції – страх, біль, пошук сенсу – у художню форму дозволяє йому створювати персонажів, які торкаються глядацьких сердець. Від юного романтика до зрілого драматичного актора – шлях Ді Капріо є прикладом того, як через акторство людина може не лише перевтілюватися, а й проживати, пізнавати і зцілювати власну душу.

Література

1. Зайцев В. П. Майстерність артиста і ведучого : навчальний посібник. Київ : НАКККиМ. 2016. 234 с.
2. Leonardo DiCaprio: Leading Man. Gq. 30.10.2006. URL: https://www.gq.com/story/leonardo-dicaprio?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 25.10.2025).

КУЛЬТУРА ТА МИСТЕЦТВО ЯК ОСНОВА НАЦІОНАЛЬНОЇ БЕЗПЕКИ В КОНТЕКСТІ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТСЬКОГО ТЕАТРУ «БОРИСФЕН»

Студентський театр «Борисфен» своєю діяльністю визначає всебічний розвиток грінченківців крізь призму мистецтва.

Відповідно до Концепції національної безпеки України, «існування, самозбереження й прогресивний розвиток України як суверенної держави залежать від здійснення цілеспрямованої політики щодо захисту її національних інтересів» [2]. Тоді як Концепція національної безпеки України «має забезпечити:

- єдність принципів формування й проведення державної політики національної безпеки;
- поєднання підходів до формування відповідної законодавчої бази, підготовки доктрин, стратегій, концепцій, державних і відомчих програм у різних сферах національної безпеки» [2].

Стимулювання розвитку та забезпечення всебічного захисту освітнього та культурного потенціалу країни безпосередньо впливає на подальше формування національної ідентичності.

У часи російсько-української війни найчастіше звучить формулювання «повномасштабного вторгнення», що окреслює спрямованість російської агресії не лише на загарбання територіальне, а й на винищення всього, що за собою маркує українство: культурну спадщину, мову та ідентичність.

Докладаючи неабияких зусиль, наші митці зосередилися на документуванні військових злочинів, транслюючи біль утрати й незгасимої надії. Об'єднуючи нас у спільності переживання, саме їхні твори доносять світові історію поколінь, відвагу в боротьбі й нескореність у світлій вірі перемоги.

Культурний вимір у цій війні є справжнім викликом і довгим шляхом пізнання. Зрештою, це можливість подарувати собі усвідомленого в національному контексті себе й стати своїй країні гідним прикладом. Культура має свій голос звучання «і мову її солов'їну» [3]. К. Гірц вказує, що «вибір мови – це справді слухний, навіть зразковий приклад. Не можу пригадати нової держави, у якій це питання не було б у тій чи іншій формі піднесено на рівень державної політики» [1]. Він доносить світовій спільноті не лише фактично здобуте нами зараз, а й проголошує віковичне надбання, що пов'язує наше минуле, сьогодення й майбутнє.

Культура стає невичерпним джерелом і правдивим свідченням нашої боротьби за право існування. Адже, незважаючи ні на що, мальована картина зберігає в собі всю палітру кольорів, збираючи довкола себе для миті споглядання. Пісня живе поміж людьми, а кожна нова написана сторінка береже вічність, що не знатиме свого кінця. Музеї оживлюють давнє, і воно стає таким доволі близьким і зрозумілим. У театральній залі бракує вільного місця, а мистецькі фестивалі вже знайшли свого поціновувача.

Беручи участь у культурно-мистецькому прояві країни, ми насправді створюємо механізм спільної відповідальності та колективної пам'яті, засвідчуючи те, що є свідками життя та боротьби.

Визначаючи місію студентського театру «Борисфен», неминуче варто згадати про його особливий потяг до відтворення та збереження традицій, реалізації творчих задумів, які формують, зосереджують та утверджують ідею національних цінностей. Тож повторюваність певних обрядових звичаїв вибудовує не лише активну університетську залученість, а й слугує засобом збереження та передачі культурного досвіду.

На переконання М. Точинського, «тепер, коли є своя держава, а не лише мрія про неї, завдання націоналістичної ідеологізації радикально змінюється. Воно вже полягає не в стимулюванні народного відчуження від політичного ладу, нав'язаного іноземцями, не у влаштуванні свят з нагоди скинення цього ладу». Дипломат і політик висловлює переконання, що «воно полягає у визначенні чи спробі визначення колективного суб'єкта, з яким можуть бути

внутрішньо пов'язані дії держави; у створенні чи спробі створення емпіричного «ми» як джерела спонтанного виникнення дії уряду. І, як таке, це завдання пов'язане переважно з питанням змісту, відносної вагомості й належного зв'язку між двома досить піднесеними абстракціями: «природжений спосіб життя» і «дух нашої доби» [4].

Отже, наголос на першій із них означає пошук коренів нової ідентичності в місцевих звичаях, усталених інституціях та набутках спільного досвіду – «традиції», «культури», «національному характері» чи навіть «расі». Наголос на другій ідеї означає звернення уваги на загальні обриси історії нашого часу [1], зокрема, на те, що ми вважаємо загальним напрямком і питомих змістом цієї історії.

Література

1. Гірц К. Інтерпретація культур : вибрані есе. Київ : Дух і Літера, 2001. С. 542.
2. Концепція (основи державної політики) національної безпеки України. URL: https://ips.ligazakon.net/document/f970003?an=21&ed=2000_12_21 (дата звернення: 27.10.2025).
3. Сосюра В. Любіть Україну. Збірка віршів «Щоб сади шуміли», 1947.
4. Точицький М. Чому культура має стати складовою національної безпеки України? URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3944224-comu-kultura-mae-stati-skladovou-nacionalnoi-bezpeki-ukraini.html> (дата звернення: 27.10.2025).

Міронов Олександр Сергійович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АДА РОГОВЦЕВА ЯК СИМВОЛ КУЛЬТУРНОЇ ЕВОЛЮЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО АКТОРА

У сучасному медіапросторі, де межі між театром, кіно та телебаченням дедалі більше розмиваються, постать Ади Роговцевої (рис. 1) набуває особливого значення. Її творчість є унікальним прикладом того, як актор театральної школи здатен адаптуватися до нових форматів, не втрачаючи глибини сценічного переживання. Завдяки своїй харизмі, професійній дисципліні та здатності передавати емоції через найтонші деталі, А. Роговцева сформуvala нову модель акторської присутності на телебаченні. Вона акцентувала увагу на тонкому поєднанні драматургічної структури з елементами кінематографічної візуалізації, що дозволило підвищити емоційну насиченість і доступність театральних творів для широкої аудиторії. Її внесок полягає в успішному переосмисленні традицій театру в контексті телевізійного формату, що сприяло формуванню нової естетики, посиленню культури акторської гри та розвитку національної ідентичності в масовому візуальному мистецтві.



Рис. 1. Українська акторка театру і кіно Ада Роговцева

У кіно Ада Роговцева дебютувала на першому курсі Інституту театрального мистецтва

ім. І. К. Карпенка-Карого «в ролі Гафійки у стрічці «Кривавий світанок». Після цього в актриси були невеличкі ролі, а за ними – шалений успіх і визнання» [2]. Роль акторки у формуванні телевізійного театру є знаковою і маловивченою складовою сучасної української театральної та телевізійної культури. Телевізійний театр, як окремий жанр мистецтва, поєднує в собі елементи драматичного театру та кінематографічної постановки, створюючи унікальну форму художнього висловлювання, доступну широкому загалу глядачів через телевізійний екран. У цьому контексті діяльність Ади Миколаївни заслуговує на детальний науковий аналіз, оскільки вона не лише виступала як акторка високого рівня, але й впливала на розвиток театральної естетики та методології інтерпретації сценічного тексту саме в умовах телеформату. «Загалом на рахунку Ади Роговцевої понад 100 ролей у кіно. За свою творчість вона отримала понад 20 нагород та відзнак» [2].

На студії «Укртелефільм» 1971 року «виходить вдала екранізація “Камінного господаря” Лесі Українки (режисер – Мирослав Джинджиристий). І хіба міг бути в Україні кращий дует для великої п'єси Лесі, ніж Ада Роговцева у ролі Донни Анни та Богдан Ступка у ролі Дон Жуана?» [1]. На думку О. Вергеліса, згадану «екранізацію Лесі Українки на «Укртелефільмі» нині у програмному (обов'язковому) порядку варто демонструвати студентам-акторам творчих вишів. Щоби розуміли, що таке справжнє акторське партнерство (на сцені чи на екрані), щоби відчували, як видатна актриса здатна переводити високий штиль Лесі Українки в акторські реєстри майже інтимні, дуже особистісні» [1].

Професійна кар'єра А. Роговцевої є яскравим прикладом поєднання традиційного театрального мистецтва та нових медіа-практик, що сприяло формуванню й актуалізації поняття «телевізійного театру» у вітчизняній культурі. Майстерність артистки базувалася на глибокому опануванні класичного театрального репертуару, проте саме її здатність переносити інтенції драматичного твору у специфічний простір телевізійного кадру дозволила новим формам сценічного мистецтва набути більшої виразності та соціальної значущості. Ада Роговцева брала участь у численних постановках, для яких характерний синтез театрального виконання і кінематографічних технік, що заклало основи партнерства між акторською грою і телевізійною візуалізацією. Особливий внесок відзначається у сфері створення так званих «моноспектаклів», камерних драматичних творів, які завдяки її інтерпретаціям отримали нове життя і широке глядацьке визнання.

Крім суто акторської роботи, педагогічна діяльність А. Роговцевої також мала значний вплив на формування телевізійного театру. Вона сприяла популяризації театральної культури серед молодих акторів, навчаючи їх адаптувати традиційні техніки до вимог сучасного медіа. У своїх лекціях і майстер-класах акцентувала увагу на емоційному інтелекті, контролі над мімікою, жестикулюванням і внутрішнім переживанням, які мають бути точними, але водночас стриманими, щоб не допустити перебільшень, властивих театру, при одночасній передачі тонких відтінків драматургії через телевізійний екран. Ця педагогічна спадщина є невід'ємним чинником еволюції українського телевізійного театру, який став більш професійним і водночас чутливим до особливостей сприйняття глядачем.

Важливо також розглянути соціокультурний контекст, в якому формувався телевізійний театр за участю Ади Роговцевої. В умовах пізньорадянського і пострадянського суспільств України телевізійний театр став одним із способів збереження і розвитку національної ідентичності, попри цензурні та ідеологічні обмеження. Через роль А. Роговцевої у таких постановках відбувалося донесення до широкої аудиторії ідей гуманізму, національної гідності та естетичних цінностей, які мали глибокий резонанс у свідомості глядачів. Вона неодноразово виконувала ролі, що ставили за мету не лише розважати, а й спонукати до рефлексії над суспільними проблемами, що посилювало соціальну функцію телевізійного театру як універсального засобу комунікації.

Світло на інноваційність внеску Ади Роговцевої у формування телевізійного театру проливають і аналітичні огляди її ролей, які демонструють здатність артистки працювати на межі акторського імпровізаційного експерименту і техніки. Її творчість ілюструє принципи сучасного театру, спрямованого на максимальне занурення глядача у наратив завдяки психо-

логічній достовірності образів і мінімалістичній, але ємній акторській мові. Завдяки цьому телевізійний театр в Україні набув виняткової якості, що враховує і специфіку телебачення як масового комунікативного середовища, і глибоку художню глибину.

Телевізійний театр як вид мистецтва, розвинений завдяки специфічним технічним та творчим характеристикам середовища телевізійного екрану. Він поєднує театральні традиції з аудіовізуальними засобами, що дозволяє створити нову художню мовну систему. В цьому сенсі А. Роговцева, будучи акторкою театру і кіно, володіла тонким розумінням як класичної сценічної гри, так і особливостей екранної презентації, що стало її однією з головних переваг в телевізійному театрі. Її мистецтво проявляється в умінні адаптувати нюанси театральної акторської гри до вимог телеекрану, де акцент на деталях, тонких психологічних станах і внутрішній артикуляції героя має вирішальне значення. Отже, вона сприяла формуванню нової моделі телевізійного театру як інтелектуально-емоційного продукту, який вимагає від глядача глибшого сприйняття та аналітичного ставлення до ролей і сюжетів.

З культурологічної точки зору телевізійний театр, у якому брала участь А. Роговцева, виступає важливим чинником збереження й трансляції національної ідентичності, ментальності та художніх традицій в умовах розвитку мас-медіа і масової культури. Ада Роговцева стала символом якісного та глибокого театального мистецтва на телеекрані, що забезпечувало глядачеві не лише естетичне задоволення, але й культурне збагачення. Її образи часто несуть у собі складні соціальні, психологічні та історичні аспекти, що сприяє формуванню у глядача критичного мислення й емпатії. Таке поєднання традиційного театального досвіду з новітніми медіа технологіями стало визначальним для розвитку телевізійного театру як окремого жанру.

Особливістю телевізійного театру, яку підкреслюють культурологічні дослідження, є зміна жанрових та стилістичних меж під впливом телевізійної специфіки. Ада Роговцева неодноразово брала участь у постановках, які трансформували класичні театральні форми для телеекрану – адаптації драм, сюжетів з драматургії ХХ ст. та сучасних авторів, що ввійшли в телетеатр. Вона долучалася до різноманітних жанрових експериментів, поєднуючи драму з елементами документального мистецтва, психологічної драми, що відповідало культурологічним тенденціям універсалізації та гібридизації телевізійної продукції. Завдяки цьому А. Роговцева сприяла підвищенню інтелектуального рівня телевізійного контенту.

Внесок Ади Роговцевої у розвиток телевізійного театру також пов'язаний із її суспільною роллю як педагога та культурного діяча. Вона передавала свій досвід молодим акторам і режисерам, котрі працювали з телевізійними постановками, формуючи нову генерацію професіоналів, здатних відповідати вимогам сучасної аудіовізуальної культури. Її викладацька діяльність у театальному інституті сприяла інтеграції академічних театральних знань з практиками телеарт-майстерності, що мало важливе значення для системного розвитку телевізійного театру в Україні.

Отже, Ада Роговцева відіграла надзвичайно важливу роль у формуванні телевізійного театру в українському мистецтві. Завдяки її таланту, професіоналізму та відданості справі, вона зуміла перенести драматичну мову театру на телеекрани, зробивши його доступним широкому загалу глядачів. Її яскрава акторська манера і глибока психологічна зануреність у ролі створювали особливу атмосферу, яка сприяла популяризації театального мистецтва через телебачення. Ада Роговцева стала прикладом акторської майстерності, яка поєднує традиції класичного театру з новими можливостями телемистецтва, що у значній мірі сприяло розвитку української культури і зміцненню національної ідентичності в умовах швидких змін у медіапросторі. Отже, її внесок є не лише художнім, але й соціокультурним, оскільки вона відкрила нові горизонти для сприйняття театру в ХХ і ХХІ століттях.

Література

1. Вергеліс О. Приречена бути зіркою. До ювілею Ади Роговцевої. *Главком*. 2022. 16 лип. URL: <https://glavcom.ua/country/culture/pryrechena-buti-zirkoyu-do-yuvileyu-adi-rogovcevoji-860571.html> (дата звернення: 25.10.2025).

2. Тарасова Д. Акторка з великим серцем. За що ми любимо Аду Роговцеву. *Еспресо*. 2017. 16 лип. URL: <https://espresso.tv/> (дата звернення: 25.10.2025).

Орел Вероніка Олегівна,

здобувачка Київського національного університету технологій та дизайну

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ КАМЕРНИХ ТЕАТРІВ

У нашому культурному просторі з кожним днем все більшої популярності набуває камерний театр. Він вирізняється своїм невеликим простором та надзвичайною інтимністю спілкування між актором та глядачем. Дуже довгий період у театрах домінували саме масштабні постановки, та тепер, з часом, почалось певне «відродження» камерного театру, ми все ж таки почали повертатися до чогось більш живого.

Глядач вже втомився від надмірної театральності та штучності. І камерний театр відповідає запитам сучасному суспільству, який прагне правдивості та емоціональної глибини, яка не настільки сильно передається з великої сцени. Саме камерна сцена створює умови для цього максимально живого контакту.

Камерний театр – це не тільки невеличка зала з малою кількістю глядачів, а може й акторів теж, а й зовсім інша естетика сприйняття матеріалу. Під час вистави ти неначе не просто спостерігаєш зі сторони за дійством, а є його частиною, що не може не залишити глядача байдужим. Такий підхід зосереджується на внутрішньому людини, на її почуттях та переживаннях.

Такий театр також створює деякі переваги для акторів та режисерів. Режисерам доводиться проробляти більшу роботу з акторами, та й самим акторам потрібно стимулювати свою майстерність. Також це можливість для втілення нових жанрів, таких як: перформанс, імпровізація чи інтерактивна вистава.

Продовжуючи тему новітніх жанрів, камерні вистави дуже легко адаптувати під онлайн-платформи, трансляції та будь-яких інших інтерактивних проєктів. Це поєднання театру, як більш класичного поняття, і сучасних технологій дозволяє ще більше залучити нової аудиторії та молоді. Також це відкриває перспективи для міжнародних проєктів і співпраці з закордонними театрами, що надзвичайно важливо для мистецтва в Україні.

Традиції камерної сцени сягають ще початку ХХ століття. В Україні цю ідею розвивали Гнат Юра, Крушельницький та славнозвісний Лесь Курбас. У радянський період камерні форми існували в основному на периферії, оскільки все ж таки перевага надавалась «великому» театру. Однак на початку 21 століття ситуація поступово почала змінюватися. Незалежні театри, студії, артпростори почали використовувати камерні сцени у своїх виставах.

Камерний театр почав створювати нові моделі взаємодії на сцені: інтерактивність і близькість до глядача, мінімалізм, тематичні оновлення, міждисциплінарність. Це дозволяє акторам працювати у повній взаємодії з публікою. Обмежені ресурси схилиють сценографію до мінімалізму, що може підштовхнути до розкриття теми новими засобами, та з'являється більший акцент на самих акторах. Камерні вистави чудово поєднують в собі елементи перформансу, музики, танцю, відеоарту, проєкторів, створюючи гнучкі форми.

Камерний театр стає простором для будь якої свободи. Свободи – у якій і актор, і режисер можуть дозволити собі ризики й експерименти на які не наважувались на великій сцені, та найголовніше дозволити неповторну чесність з глядачем. Такі вистави все ж формують новий тип сприйняття мистецтва, особливо важливим це стало під час війни в Україні. Це допомагає осмислити реальність, прожити травматичний та болючий досвід, та зберегти в собі щось живе через мистецтво.

Розвиток в Україні камерного театру свідчить про зрілість нашої культури та прагнення мистецтва більше доторкнутися до кожної людської душі.

Література

1. Курбас Л. Статті, виступи, листи. Київ : Дніпро, 1991.
2. Постол І. Камерний театр як простір психологічної дії. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*. 2022. № 1.

*Осадчий Владислав Анатолійович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДРАМАТУРГІЇ В. ШЕКСПІРА
НА УКРАЇНСЬКІЙ РАДЯНСЬКІЙ СЦЕНІ**

Для творчого зростання театральних колективів та їх глядачів, п'єси Шекспіра мають велике значення. На сценах українського радянського театру творчість Шекспіра пройшла складний і довгий шлях (можна вважати, що 70 років), від перших несміливих проб, експериментування, шукання, можливо, деколи й поразок, до величних творчих успіхів.

Сценічна історія інтерпретації починається у 20-х роках ХХ ст. Очевидно, що такою першою шекспірівською виставою, по хронології, була трагедія «Макбет», у мандрівній філії Київського драматичного театру в Білій Церкві, 20 серпня 1920 року, режисером якої виступив Лесь Курбас.

Для початку, Курбас розумів, що ця постановка – величний момент в історії, який буквально утворює право ставити Шекспіра українською мовою. Василь Василько вважав, що вибір працювати над Шекспіром був сміливим творчим кроком у будь-якому розумінні, адже тоді трупі «Кийдрамте» не вистачало досвідчених акторів, а п'єси англійського драматурга жоден з них ще не грав, та й грошей на створення вистави не було, як не було й власного художника.

Насамперед, актори прагнули розкрити перед глядачем невідомі людські пристрасті та їхню згубну силу. Режисер казав: «Ми не просто ставимо п'єсу Шекспіра, ми, користуючись високохудожнім твором англійського класика, створюємо виставу, співзвучну нашим дням, засобами театру боремося проти тиранії, проти гноблення нашого народу» [5, 65].

1(2) квітня 1924 року Київ побачив «Макбета» знову в постановці Леся Курбаса. Г. Веселовська, з посиланням на Гната Хоткевича зазначає: «... Суті нового Курбас не дав. Або ж творчий апарат його притомився, або не доріс він до Шекспіра, або Шекспір зовсім не дається для стилізації в стилі ідей конструктивізму» [3, 174].

І. Макарик згадує слова Василя Василька: «Страшно! Ризикована вистава – академічна п'єса і неакадемічний підхід до неї – боюсь» [5, 107]. Так актор описував усі випробування, що довелося пережити трупі, де навіть економили на раціоні, тому що гроші йшли на репетиції, а з харчів була лише одна миска вареної картоплі на день.

16 жовтня 1927 року в Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка відбулася прем'єра комедії Шекспіра «Сон літньої ночі», поставлена Гнатом Юрою, багаторічним керівником театру, який вважав, що створив виставу, як «театралізований реалізм».

Вистава виглядала доволі легкою і вільною для акторів. Вбачалися нарядність, святковість і веселощі. «Однак у зовнішньому вирішенні постановки відчувалася наліт естетизму й стилізації, особливо це стосувалося танців і костюмів виконавців» [1, 89]. Вистава пройшла 22 рази і збирала лише близько 65% залу, для Юри – це один із найнижчих показників.

8 травня 1938 року в Дніпропетровському театрі юного глядача ім. О. Пушкіна відбулася прем'єра трагедії «Ромео і Джульєтта». Це початок сценічної історії цієї п'єси на сцені України, якщо не рахувати спроб Курбаса... Постановник – М. Єсипенко, художник – В. Голубович. Музика створена шляхом обробки композицій Гуно, Чайковського, італійських народних пісень XVI ст. На постановку трагедії пішло більше п'яти місяців.

Роль Джульєтти виконувала М. Володарська – це вважалося акторською вдачею у виставі. Ромео грав В. Давидов, але він виглядав куди більш блідим, у порівнянні зі своєю пар-

тнеркою.

Останньою, наче підсумковою, доволі вдалою, виставою в передвоєнний період є «Багато галасу даремно», що її поставив 17 березня 1941 року в Києві Український драматичний театр ім. І. Франка. Режисерами виступили В. Вільнер та М. Єрецький, художником – Б. Ердман. Багато критиків вважає, що одним із найголовніших успіхів вистави є те, що виконавиця ролі Беатріче – Наталія Михайлівна Ужвій.

Після 1945 року і перемоги над нацистськими загарбниками, українська сцена продовжила наповнюватися інтерпретаціями шекспірівських п'єс. Ставилися як трагедії, так і комедії. Наприклад, 17 липня 1947 року в Чернівецькому українському драматичному театрі ім. О. Кобилянської, режисер В. Василько та художник Б. Ердман презентували «Віндзорських кумоньок»; 26 травня 1951 року в Миколаївському ТЮГу, показали «Ромео і Джульєтту» у постановці Б. Оселедчика та художника П. Граховського; «Отелло» з'явилося цілих шість постановок: у Чернівцях, Дніпропетровську, Харкові, Хмельницькому, Сумах та Полтаві, – і це в період з 1949 по 1954 рр., де до 1956 року на українській повоєнній сцені із трагедій був якраз тільки «Отелло».

Серед найпомітніших післявоєнних вистав, з'явилося три успішних «Дванадцятих ночі», які втілили: Одеський театр ім. Жовтневої революції в 1945 р. у постановці Б. Тягна, художника С. Кузнецова; Донецький театр ім. Артема в 1946 р. у постановці М. Смирнова, художника Б. Чернишова; Київський театр ім. І. Франка в 1949 р. у постановці Ш. Варшавера, художника М. Уманського, композитора В. Рождественського й хореографа Б. Таїрова.

У 1956 році, на українській сцені поставили «Гамлета». Прем'єра відбулася 12 травня в Харківському українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка. Режисером виступив Б. Норд, художником – В. Греченко.

Зі слів постановника Б. Норда «...ідейна основа образу Гамлета полягає у його прагненні боротись за правду, за торжество розуму і краси, за чистоту людських взаємин» [2, 95]. Саме так створював цей образ Я. Гелас. Додатково, режисер бажав залишити сценічну правду, тому наголошував: «Зовнішній пафос, театральні котурни, декламаційна ефектація, всі атрибути театральщини мають бути відкинуті. Необхідний справжній реалізм в широкому розумінні цього слова» [1, 180].

Уперше трагедію «Король Лір» інтерпретував Рівненський (Ровенський) музично-драматичний театр і представив її глядачу 15 листопада 1956 року. Режисер – О. Сичевський, художник – О. Громов, переклад М. Рильського.

Головну роль Короля Ліра грав В. Петрухін і, разом з режисером, вони «прагнули показати еволюцію світогляду Ліра, викрити жорстокість середовища, в якому він жив, і протиставити цьому середовищу тих, хто гідний називатися людиною, в кого під жебрацьким лахміттям б'ється добре й чесне серце» [1, 168]. Збентеження Ліра – Петрухіна зростало все більше, коли він усвідомлював справжнє єство своїх дочок, їх жорстокість та лицемірство.

Уперше здійснена на українській сцені інтерпретація комедії «Два веронці», що її показали 25 грудня 1963 року в Сумах у Музично-драматичному театрі ім. М. Щепкіна. Режисер – В. Гаккебуш, художник – Д. Кульбак.

«Колектив виявив у виставі глибоке розуміння шекспірівської комедійності, зумів органічно поєднати сцени, сповнені справжнього драматизму (страждання ображеної Джулії, зрада Протея та її вплив на долю Валентина й Джулії), з веселими сценами-інтермедіями (сцена з Лансом, Спідом та ін.)» [1, 193].

У 70-х роках актуалізувалися постановки не лише «трагедій прозріння», таких як «Король Лір», або ж «Гамлет», а «трагедій падіння», серед яких «Макбет», «Річард III». Останню інтерпретував Львівський театр ім. М. Заньковецької в 1974 році в постановці С. Данченка й художника М. Кипріяна. Окрім Львова з Данченком, п'єса з'являється в Харкові та Сімферополі в постановці В. Маляра й О. Васильєва.

Театр Франка нарешті дійшов до прем'єри «Макбета» в 1978 році, а постановником виступив С. Сміян, художником – Й. Сумбаташвілі, художником з костюмів – К. Гаккебуш, музика – І. Шамо. Макбета грав А. Гашинський, Леді Макбет – Ю. Ткаченко. «У цій режисе-

рській інтерпретації події шотландської трагедії також переживалися з сучасністю, але з її політичними реаліями – малися на увазі протистояння під час «холодної війни» [3, 187].

У 1980-х роках з'явилася значна кількість вистав за п'єсами Шекспіра, серед яких: «Король Лір» у Донецькому театрі; «Ніч чудес» за мотивами «Сну літньої ночі» у Київському театрі естради, режисера В. Малахова; «Тіт Андронік» у Запорізькому театрі ім. Щорса; «Генріх VI» у Севастопольському театрі ім. Б. Лавреньова...

Найпомітнішою була інтерпретація комедії «Сон літньої ночі» у 1980-му році в Театрі ім. І. Франка, здійснена за режисури та сценографії В. Козьменка-Делінде, тренера з трюків В. Оцупка та музикою В. Лукіна. «Творча доля від самого початку пов'язала його з творчістю Шекспіра. Його перша гучна вистава... вразила глядача, і фахівців несподівано сучасним рішенням: герої вистави діяли... на батутах» [4, 170], – зазначено про режисера.

Буквально через рік, 3 жовтня 1981 року, В. Козьменко-Делінде інтерпретував ще одну п'єсу Шекспіра – «Гамлет» і показав її Львівський театр юного глядача ім. М. Горького. Допомагав режисеру художник В. Бортяков.

«Заглибившись у шекспірознавчу літературу, В. Козьменко-Делінде натрапив на слова І. Анненського про чотири складові в образі Гамлета: «Не один Шекспір, а принаймні чотири Шекспіри вклали в цю роль найзаповітніші збереження: філософ – сумніви, залишки віри, поет – мрію, драматург – цікаві перехрещення ситуацій і, нарешті, актор – індивідуальність, темперамент, ту обмеженість і теплоту життя, котрі пом'якшують сувору дійсність надто грубого задуму...» [4, 171].

Отже, українська шекспіріана в радянський період, що пройшла великі випробування протягом 70-ти років показала й довела, що українські театри можуть, вміють і хочуть творити Шекспіра так, як це потрібно. Інтерпретуючи комедії, трагедії, історичні хроніки англійського драматурга в різні десятиліття минулого століття, творці особисто навчалися на прикладах прихованих, або ж відкритих, у текстах п'єс. Не має більшої школи майстерності, як працювати над Шекспіром.

Література

1. Ваніна І. Українська шекспіріана : до історії втілення п'єс Шекспіра на укр. сцені. Київ : Мистецтво, 1964. 204 с.: 4 л. іл.
2. Ваніна І. Шекспір на українській сцені : нарис. Київ : Державне вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1958. 103 с.
3. Веселовська Г. І. Дванадцять вистав Леся Курбаса : навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистец. Київ : ДЦТМ ім. Леся Курбаса, 2005. 316 с.
4. Гарбузюк М. «Гамлет» В. Шекспіра на українській сцені: «дзеркало й відбиток часу» (на матеріалі львівських постанов. *Ренесансні студії*. 2012. № 18–19. С. 157–180. URL: <http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/18-19-2012/11.pdf> (дата звернення 21.10.2025).
5. Макарик І. Перетворення Шекспіра. Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-років / пер. з англ. Т. Цимбала. Вид. 2-ге, допов. Київ : Ніка-Центр, 2013. 352 с.; іл.

Пасічник Надія Іванівна,

здобувачка Київського національного університету технологій та дизайну

ТИПИ КАМЕРНИХ СЦЕН

Театр – це більше, ніж просто сцена і глядацька зала; це складна система, яка має свою архітектурну мову, свої особливості, що роблять кожен будівлю унікальною [1, 8]. Театральна сцена – це серце будь-якої вистави, простір, де народжується дія, емоція та мистецтво. Від форми сцени залежить не лише композиція спектаклю, а й ступінь залучення глядача. Це не просто фізичний простір для гри акторів, а креативна платформа, яка визначає характер взаємодії між актором і глядачем, впливає на сприйняття вистави та відкриває нові можливості

для режисерського експерименту.

Тип сценічного простору формує унікальну атмосферу спектаклю, задає ритм і динаміку дії, створює певну естетику сприйняття (рис. 1).

Сцена – це головне місце у театрі, де відбувається дія і створюється атмосфера вистави. У сучасних театрах є різні типи сцен, і кожен з них по-своєму впливає на творчий процес [1, 39].



Рис. 1. Типи театральних сцен

1. Італійська (рамна) сцена. Класична сцена з порталом (аркою), яка відокремлює сценічний простір від залу. Глядачі розташовані перед сценою. Приклад: La Scala (Мілан), Національний театр імені І. Франка (Київ).

2. Сцена-арена (кругова). Глядачі сидять навколо сцени (360°). Створює ефект максимальної близькості між актором і глядачем. Приклад: The Globe Theatre (Лондон), сучасні стадіонні постановки.

3. Сцена-трансформер (модульна). Простір може змінювати форму й конфігурацію: рухомі платформи, змінні декорації. Дає режисеру свободу експерименту. Приклад: Barbican Theatre (Лондон), Berliner Ensemble (Берлін).

4. Сцена з подіумом (подіумна, або «трастова»). Сцена виступає в зал, глядачі розташовані з трьох сторін. Часто використовується для музичних і сучасних драматичних вистав. Приклад: Royal Shakespeare Theatre (Стратфорд-на-Ейвоні).

5. Камерна сцена. Невеликий простір для інтимних постановок, розрахований на обмежену кількість глядачів. Приклад: камерні театри в Парижі, Київський театр «Золоті ворота».

6. Вулична сцена / відкритий простір. Театр під відкритим небом: площі, парки, міські простори. Використовується для масових дійств, перформансів. Приклад: фестиваль у Авіньйоні (Франція).

7. Мультимедійна / інтерактивна сцена. Використання екранів, проєкцій, VR- і AR-технологій. Поєднання живої дії та цифрових ефектів. Приклад: сучасні постановки в Broadway Theatre (Нью-Йорк), National Theatre (Лондон). Розвиток театрального простору демонструє, що сцена вже давно перестала бути статичним елементом. Вона адаптується до нових форм творчості, технологій та змін у суспільстві.

Театральна сцена сьогодні – це майданчик для пошуку, синтезу традицій та інновацій, місце, де народжується сучасне мистецтво. Вона дає можливість глядачу не лише споглядати, а й бути залученим у творення вистави. У сучасному театральному світі дедалі більшої популярності набувають камерні сцени, що створюють атмосферу інтимності та довіри між актором і глядачем. Це мій улюблений формат сцени, адже камерна сцена - це невеликий сценічний простір, розрахований на обмежену кількість глядачів. Її головна особливість -

близькість до публіки, що дозволяє відчувати щирість і природність акторської гри. Тут актор не «грає» роль, а «живе» нею, а глядач стає майже співучасником подій.

Такий формат з'явився як альтернатива великим академічним сценам і дозволив вийти за рамки традиційного театрального формату. Він відкрив можливість експерименту, імпровізації, пошуку нових засобів виразності.

Маємо зазначити, що саме сучасна театральна сцена із певних причин є не дуже відкритою для івентів. Вистава, у класичному розмінні форми, тяжіє до «канонічних» елементів драматургічної постановки, і часто не повністю сприймається глядачем, що живе у швидкоплинному, «розкадрованому» інтернетом світі. Враховуючи таку ситуацію сучасні режисери усе більше звертаються до використання у своїх постановках івентивних прийомів, що у певних варіантах наближають глядача до дійства, екстраполюють сценічну дію на особистість глядача, руйнують «четверту стіну» та будують мізансцени у різних площинах театального простору, шукають реакції залу не лише в оплесках, а й у реальних реакціях – відповідях, миттєвих діях, співіснуванні у сценічному епізоді, діалогах тощо [2, 222].

Камерні театри сьогодні існують у більшості європейських міст. У Києві прикладами таких сцен є театр «Золоті ворота», «Театр на Михайлівський», «Театр на Печерську», театр «Колесо», камерна сцена Національного театру імені І. Франка. Їхня діяльність доводить, що навіть у невеликому просторі можна створювати вистави з глибоким змістом і потужним емоційним впливом.

Перевага камерного формату полягає в тому, що він дає можливість режисеру та акторам максимально зосередитись на психологічних нюансах, деталях, внутрішньому світі персонажів. Тут не потрібні масштабні декорації чи складні технічні ефекти – головне значення має людина, її слово, погляд, пауза.

Отже, камерна сцена – це унікальна форма театального простору, яка розкриває мистецтво через близькість, щирість і глибину спілкування між актором і глядачем. Вона зберігає справжню сутність театру – живий контакт, який не може замінити жодна технологія.

Література

1. Бургонов Д. Ф. Театральна будівля як невід'ємна складова творчого процесу. Історичний досвід і сучасність: магістерська робота / Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого. Київ, 2024. 87 с.

2. Мозговий В. Л. Театральний івент: аналіз форми та змісту. *Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ, 22–23 березня 2022 р.). Київ : КНУКіМ, 2022. С. 221–225.

Перекотий Каріна Олегівна,

здобувачка Київського національного університету технологій та дизайну

СВОБОДА ТЕАТРАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ

Театр завжди був невід'ємною частиною нашого життя. Він, свого роду, як дзеркало суспільства, відображення наших думок, почуттів, переживань, потаємних бажань та страхів. Театр говорить про те, чого ми самі боїмося сказати в голос та ховаємо глибоко в душі. Від самого початку театр є місцем, де митці не бояться говорити правду, не бояться показати що їх страшить, або що викликає непереборне відчуття кохання, чи навіть відкрито критикувати когось або щось. Але, на превеликий жаль, так було не завжди.

За весь час свого існування, театр пережив неодноразові втручання зі сторони влади та цензуру. Наприклад, у середньовічній Європі театр мав дотримуватися суворих релігійних правил, і міг показувати людям сцени богослужіння [5, 1]. А у XX столітті театр зазнав тоталітарного режиму зі сторони нацистської Німеччини та Радянського Союзу, останній використовував театр як політичний інструмент та карав кожного, хто наважувався висловитися [1, 1]. Як наголошує українська вчена О. Р.Копієвська, яка досліджувала свободу творчості,

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

що проблематика свободи театральної творчості є питанням актуальним для його осмислення, з точки зору різних етапів становлення театральної справи та її трансформації [2–4].

Проте, незважаючи на такі умови, знайшлося багато драматургів та акторів, котрі почали чинити опір. Наприклад, відомий всім Бертольд Брехт у своїх п'єсах використовував іронію та символізм, аби критикувати соціальну несправедливість, а український режисер Лесь Курбас прагнув звільнити сцену від політичного контролю та створити нову театральну культуру, яка була б на європейському рівні. І це не поодинокий випадок. Їхні мужність має нагадувати нам, що свобода в мистецтві ніколи не дається просто так – її треба виборювати.

Ідея свободи театральної творчості полягає в тому, щоб ми (актори, режисери, драматурги, і не тільки), мали повне право на створення мистецтва без політичного тиску, без страху цензури чи навіть соціальної дискримінації. Ми прагнемо творити невмируще мистецтво не в страху, що кожної секунди пронизує наше тіло як холод, не в постійному відчутті тривоги, що от-от за те, що ми хочемо бути почутими і висловити наші щирі думки та почуття, нас можуть позбавити свободи та прав; ми прагнемо розуміння, миру, любові та бути почутими, ми хочемо бути для людей і про людей.

Вільний театр – це завжди діалог. Він має спонукати людей думати, ставити питання, а також відчувати емпатію. Театр створює живий зв'язок між акторами та глядачами, і саме ця комунікація робить його сильним інструментом для соціальних змін. Коли актори та режисери мають свободу у вираженні своїх ідей, вони без проблем можуть привернути увагу до важливих питань, які турбують суспільство: наприклад права людини, кохання, гендерна нерівність, фемінізм, несправедливість, стосунки батьків та дітей, або навіть екологічні проблеми, що насправді також дуже важливо і про це треба говорити.

Проте, свобода театральної творчості є не тільки правом, яке ми митці вимагаємо, але й великою відповідальністю. З великою художньою силою приходить обов'язок поважати інших, говорити правду та уникати поширення ненависті або насильства. Театр повинен провозувати до роздумів, а не до агресії. Справжня свобода полягає в чесності, емпатії, сміливості шукати сенс, а також в тому, як це вже було сказано вище, щоб висловлювати важливі ідеї, а не шокувати глядачів лише заради самого шоку. Коли свобода та відповідальність співіснують – театр стає справжнім місцем для людського спілкування.

Свобода театральної творчості є необхідною для будь-якого відкритого і демократичного суспільства. Вона дає митцям можливість досліджувати, ставити питання і надихати. Вона дозволяє сцені залишатися живим простором, де можна говорити правду та розкривати людські почуття. Без свободи театр втрачає свою суть, з нею – театр стає силою розуміння, співчуття та прогресу.

Допоки є люди, які готові розповідати історії, які готові кидати виклик владі та ділитися своїми емоціями з іншими, театр залишатиметься символом свободи. Кожна вистава, кожен персонаж та кожне слово, що вимовлене на сцені, стає частиною цього вічного діалогу між митцем та світом – діалогу, який нагадує нам, що свобода є не лише правом, а й творчою необхідністю.

Література

1. Багатонаціональний радянський театр. URL : <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10278/> (дата звернення: 29.10.2025).
2. Копієвська О. Р. Культура і людина: проблеми свободи в сучасному світі. *Культурологічна думка* : щорічник наук. праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2013. № 6. С. 57–61. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2013_6_9 (дата звернення: 29.10.2025).
3. Копієвська О. Р. Культура як чинник формування індивідуальної свободи. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали Міжнар. наук. конф. / Харк. держ. акад. культури ; відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко (Харків, 22–23 листопада 2013 р.). Харків : ХДАК, 2012. С. 81–82.
4. Копієвська О. Р. Щодо проблем реалізації культурних прав та свобод людини в Україні. *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського*. 2008. Т. 21 (60), № 2. С. 106–112.

*Перова Рената Володимирівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

АКТОРСЬКА СИСТЕМА ТЕАТРІВ ЯПОНІЇ

Акторська система театрів Японії є унікальним поєднанням традиції, філософії та високої майстерності, що формувалася протягом багатьох століть. Вона ґрунтується не лише на технічній досконалості, а й на глибокому духовному змісті, який відображає світогляд японської культури. Театр у Японії – це не просто мистецтво гри, а спосіб передачі гармонії між людиною, природою і суспільством.

Одним із найдавніших і найвпливовіших жанрів японського театру є театр Но, який виник у XIV столітті. Його творець Канамі Кіотсугу та його син Дзеамі Мотокіо заклали основи акторської системи, що базується на концепції «юген» – «прихованої краси». Важливо «відзначити, що зв'язок з храмом театр Но зберігає й до сьогодні: його сцена будується так само, як і при храмі. Театральний задник прикрашається зображенням сосни – на згадку про храм Касуга з його соснами та водночас як символ давніх часів, коли ритуальні танці й пісні Но виконувалися просто неба. Крім того, багато храмів зберігають сценічні площадки і на великі свята запрошують акторів ногаку» [2]. Дзеамі у трактаті «Фусікаден» підкреслював, що актор повинен не лише відтворювати образ, а передавати його духовну сутність через внутрішній спокій, точність руху та зосередженість. Він писав, що справжнє мистецтво народжується тоді, коли актор зникає, а залишається лише образ.

Інший важливий напрям – театр Кабукі, який сформувався у XVII столітті й поєднує драму, танець і музику. Його акторська система має на меті не реалізм, а виразність і ефектність. Основу гри становлять чіткі жести, ритуалізовані пози (міе) і характерний грим (кумадорі). Засновник школи Кабукі Ідзума но Окуні та пізніші майстри, такі як Ітікава Дандзуро І, сформували принцип “хара-геї” – «гри животом», тобто передачі емоцій через внутрішню енергію, а не зовнішню експресію.

Третій традиційний жанр – театр Бунраку, або театр ляльок, де актори-ляльководи діють у тісній співпраці з оповідачем (тайю) та музикантом (самісен). Цей театр виник на межі 16–XVII ст. Спочатку театр мав назву нінгьо дзьорурі. У 1680-х роках він «остаточно набув сучасної форми» [1]. Тут актор позбавлений голосу, але має передати глибину почуттів через рухи ляльки. Ця форма гри демонструє ідею «ма» – важливості паузи й порожнечі як засобу емоційного впливу. В 1964 р. «театр бунраку набув у Японії статусу національного культурного надбання, яке перебуває під охороною держави» [1].

У XX столітті з'являються нові тенденції, коли японські митці поєднують традиційні системи з модерністськими підходами. Режисер Такасі Судзукі створив метод “шин-геї” – «нової гри», де актор повинен поєднувати самоконтроль, пластичність і глибоку емоційну дисципліну. А Тадаші Судзукі, засновник *Suzuki Company of Toga*, розробив власну акторську методику, в якій фізична енергія тіла виступає основою акторської присутності. Він зазначав, що актор має відчувати землю під ногами так, ніби від цього залежить його життя.

Сучасний японський театр зберігає тяглість традиції, але активно взаємодіє із західними школами акторської майстерності. Наприклад, режисер Юкіо Нінагава поєднував елементи театру Но з естетикою Шекспірівських постановок, демонструючи універсальність японської акторської системи.

Отже, акторська система театрів Японії являє собою гармонійне поєднання дисципліни, духовності та символізму. Вона вчить актора не лише технічно володіти тілом і голосом, але й відчувати глибину моменту, розуміти зв'язок із простором і глядачем. Через ритуал, рух і тишу японський актор досягає того рівня майстерності, де сцена перетворюється на медита-

ційний простір, а гра – на духовний акт. Це мистецтво балансу між зовнішнім і внутрішнім, між формою і змістом, яке продовжує надихати театри світу своєю витонченістю та філософською глибиною.

Література

1. Корнєєва Л. Л. Бунраку. *Велика українська енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua/Бунраку> (дата звернення: 25.10.2025).

2. Рибалко С. Театр Но у ритуальних та мистецьких практиках сучасної Японії. *Народознавчі зошити*. 2017. № 6(138). С. 1591–1600. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2017-6/37.pdf> (дата звернення: 25.10.2025).

Роговець Софія Олександрівна,

здобувачка Київського національного університету технологій та дизайну

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ГРА В АКТОРСЬКІЙ МАЙСТЕРНОСТІ

Акторська майстерність – це не тільки перевтілення в персонажів зі своїх улюблених книг, а й проживання їхніх емоцій, почуттів та життя. Вам не вистачить просто якихось базових технік щоб поринути в це глибоке мистецтво – вміння проживати життя, яке тобі не належить, пропускаючи через себе чужі емоції, долі, переживання. Для когось це ремесло, що потребує щоденного вдосконалення, тренувань, самодисципліни; для когось – спосіб самовираження, спосіб кричати світові про те, що важливо; а для когось – єдиний шлях бути почутим. Хтось бачить у ній гру, хтось – правду. Це не лише про те, як запам'ятати текст чи правильно стояти на сцені. Це про глибину відчуттів, про сміливість бути вразливим, про здатність відкриватись публіці з найтоншими емоційними відтінками. Акторська майстерність – це свобода: в думках, у тілі, у голосі. Вона не має меж і не підпорядковується строгим правилам – кожен актор знаходить свій шлях, свої інструменти, свій голос. Акторська майстерність – це мова, яку розуміють серцем.

Сучасний світ змінюється надзвичайно швидко, і людина часто опиняється в ситуаціях, коли важко бути впевненою у завтрашньому дні. Саме тому так важливо вміти пристосовуватись, реагувати на непередбачувані обставини, знаходити нові шляхи для самовираження. Одним із найефективніших способів розвитку цієї здатності є імпровізація – невід'ємна частина акторської майстерності, що допомагає людині не лише на сцені, а й у житті.

Імпровізація – це не просто гра без сценарію. Це спосіб мислення, що вимагає від актора глибокої концентрації, швидкої реакції та щирості. У ній актор має бути максимально відкритим і готовим до будь-якого повороту подій, адже у грі немає наперед визначеного результату. Кожна дія, кожне слово народжується тут і зараз, і саме в цьому полягає справжня магія театру.

У наш час, коли суспільство переживає складні випробування, зокрема війну, імпровізація стає ще більш важливою. Вона допомагає не втрачати людяність, розвиває здатність співпереживати, розуміти інших і реагувати на емоції навколо. Під час імпровізації актори вчаться не боятися помилок, довіряти партнеру, швидко знаходити спільну мову, а це надзвичайно важливо й поза сценою. Імпровізація допомагає прийняти себе, свої емоції, свої помилки, перетворюючи їх на частину творчого процесу. Вона не потребує спеціальних умов – лише бажання грати, слухати і відчувати.

Однак поняття «імпровізація» вбирає в себе не тільки засіб здобуття акторської органіки. Імпровізація існує навіть як жанр, що передбачає створення вистави тут і зараз, на очах у публіки. Цей жанр дуже популярний в Європі та США. Багато відомих американських акторів починали саме з імпровізації (наприклад, Білл Мюррей виступав у шоу знаменитої чиказької школи імпровізації The Second City), а дехто із задоволенням виступає в шоу вже в якості запрошених зірок (наприклад, Вупі Голдберг і Робін Вільямс брали участь в найпопуляр-

нішому *Whose Line Is It Anyway*) [1, 200].

Сучасний етап розвитку театру має свої характерні риси. Це й міграція акторів з одного театру в інший, і широке поширення різного виду антреприз, і велика жанрова розмаїтість вистав й режисерських стилів. Сьогоднішній актор сполучує роботу в театрі і кіно з роботою в шоу-бізнесі: тут і радіо - і телевізійна реклама, участь у різного виду ігрових шоу, презентаціях і інтерв'ю і т.п. Ринок праці сучасного актора вимагає здатності до яскравих несподіваних імпровізацій, до гнучкого, блискавичного включення в нові обставини, здатності народжувати, не тільки оригінальну оцінку, але й виражати її в яскравій художній формі [2, 88].

Акторська майстерність – це мистецтво глибокого занурення у світ емоцій, образів і людських переживань. Вона вимагає не лише технічної підготовки, а й духовної відкритості, внутрішньої свободи та готовності проживати різні долі. Особливе місце в ній посідає імпровізація, що навчає актора мислити творчо, діяти спонтанно та довіряти своїм почуттям. У сучасному світі, де швидкість змін і непередбачуваність стали нормою, імпровізація стає не лише частиною театрального процесу, а й важливою життєвою компетенцією. Вона допомагає людині краще розуміти інших, приймати себе й знаходити гармонію у світі.

Отже, акторська майстерність і імпровізація формують особистість, здатну не просто грати ролі, а жити свідомо, творчо й щиро.

Література

1. Пацунов В., Гусакова Н., Губрій Т. Роль імпровізації в театральній творчості. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2019. Т. 2, № 2. С. 194–204.
2. Петрик Т. Д. Імпровізація. Художні та методологічні пошуки в її розвитку та застосування видатними театральними педагогами. *Вісник Запорізького національного університету*. 2010. № 1. С. 87–92.

Руденький Валентин Євгенович,

здобувач Харківської державної академії культури

ТЕАТРАЛЬНІ ПОСТАНОВКИ В СЬОГОДЕННИХ РЕАЛІЯХ ЯК ВИЯВ НАЦІОНАЛЬНОГО ДУХУ В МИСТЕЦЬКОМУ ВИМІРІ

У період воєнних випробувань в культурі вбачається одна з ключових форм опору, у свою чергу, в мистецтві театру – здатність як відображати соціальні процеси, так і формувати колективну свідомість, зберігати національну пам'ять і підтримувати моральну стійкість суспільства. В умовах повномасштабної війни в Україні театральне мистецтво набуло особливої місії – перетворилося на «культурний фронт», коли в реаліях нестабільності народжується нова сила мистецтва – здатність об'єднувати, зцілювати душу і нагадувати про духовні корені.

Серед яскравих прикладів вияву національного духу в мистецькому вимірі слід згадати постановку Івана Уривського «Конотопська відьма» за повістю Григорія Квітки-Основ'яненка, створену у Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка. У цій постановці режисер свідомо переосмислює український класичний текст, вводячи сучасні сценічні елементи: мінімалістичну сценографію, пластичні композиції світла і гру тіней, осучаснені музичні варіації на народні мотиви. Формується образ в руслі вияву українського національного духу не лише через відомі фольклорні мотиви, а, радше, через складові самої сценічної мови (акторської пластики, музики на народній основі, символіки кольорів), що у синтезі – знаки національного коду. Наприклад, режисер підкреслює, що саме народна пісня «Зозулька» є лейтмотивом вистави, проходячи через варіації в різних сценах, підсилюючи емоційну ідентичність зі звучанням українського фольклору. Сам сюжет, попри комедійну форму та гостру сатиричність, водночас є зверненням до тем влади, забобонів, колективної відповідальності – тем, резонуючих із сучасною українською дійсністю. Тож вистава «Конотопська відьма» стає прикладом того, як сучасний український театр че-

рез нові сценічні форми, не обмежуючись реконструкцією минулого, пропонує живий діалог між традицією і сьогоденням.

Інший приклад – вистава «Вертеп» Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва. Харків, який від початку війни став одним із символів стійкості та героїзму, зумів в найтяжчі часи розвинути свою театральну традицію. «Вертеп» – це не відтворення різдвяного дійства у звичній формі, а глибоке переосмислення українського фольклору як потужної сили твердження національного духу та національної ідентичності. Постановка відтворює народні мотиви, традиційний різдвяний сюжет, єднання гри ляльок і акторів, що пов'язано єдиним «художнім вузлом» сучасною сценографією, ритмом і образністю в «перегукуванні» з воєнною дійсністю. Український вертеп, який колись був символом народного святкування, сьогодні перетворюється на символ духовного спротиву – на сцені оживають постаті, які несуть у собі віру в перемогу світла над темрявою. Для дітей, що переживають війну, ця вистава стає способом відчутти безпеку, впізнати знайомі образи, мову, музику, а отже – свою культурну приналежність. Для дорослого глядача – це нагадування про живу спадкоємність української традиції, яка не зникає навіть під обстрілами.

Також неможливо оминати увагою постановку «Зернохвище» Рівненського обласного академічно музично-драматичного театру. Вистава стартувала після початку повномасштабного вторгнення, в умовах, коли культура відчувала надзвичайний тиск. Ця вистава, режисером якої є Максим Голенко, здобула найвищу вітчизняну премію «ГРА», театральна робота отримала не лише високе визнання – вона стала символом нового театального імпульсу в Україні. Виставу створено за п'єсою Наталії Ворожбит і присвячено трагедії голоду 1932–1933 років, що має особливе символічне значення в контексті збереження української історичної пам'яті. «Зернохвище» є прикладом того, як театр не просто відтворює історичну подію, а створює живу форму пам'яті, яка резонує з сучасністю, поєднуючи трагічне минуле й теперішнє як такі, що лишаються актуальними і потребують сьогодні свого осмислення. Вистава підтверджує, що театр в Україні зараз – це не просто мистецтво заради мистецтва, а діючий елемент культурної стійкості: коли сцена приймає травму нації, але перетворює її на форму спільного переживання і надії.

Особливої уваги заслуговує феномен «волонтерського театру», що об'єднує акторів, переселенців, військових і митців різних напрямів. Виступи у шпиталях, на блокпостах, у тимчасових притулках – це приклад того, як театр виходить за межі традиційної сцени, набуваючи глибоко людського, терапевтичного виміру.

Такі вистави доводять, що театр сьогодні не лише зберігає та передає історичний контекст, документує історію, а й активно впливає на духовне самовизначення суспільства. Українська мова, музика, символи, барви, ритми – усе це перетворюється на знаки духовного самоствердження. Сценічне осмислення національних символів, трансляція сили духу і відданості гуманістичним ідеалам української нації як піднесення духовних орієнтирів сприяє відчуттю національної гідності в глядачеві.

Отже, театр сьогодні – це не просто мистецтво, а жива сила, що затверджує незламність українського національного духу та не дозволяє зруйнувати культурний код нації.

Стельмах Анастасія Михайлівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОЇ СУБ'ЄКТНОСТІ ТА МЕХАНІЗМИ САМОРЕГУЛЯЦІЇ В УМОВАХ МОНОЖАНРУ

Моножанр – це форма театального дискурсу, у якій художня реальність твориться одним суб'єктом дії. «Характер сценічної дії моновистави зумовлює домінування в композиції дії переважно в духовній сфері – сфері думки, відповідно велике місце тут займають зони наративу, близькі акторській позиції та за засобом сценічного існування» [1, 3]. Все частіше

звертаються до моножанру актори, які прагнуть випробувати себе у найархаїчнішій формі драми: втілити свій незалежний творчий пошук, отримати творчу свободу або використати моноформат як спосіб відвертої та прямої комунікації із глядачем.

При виборі моножанру власна акторська позиція отримує творчу свободу для формування особистих наративів та інтеграцію особистого досвіду. Вистава може декларуватись як маніфест чи вираженням суто особистої думки актора(-ки) на той чи інший суспільний процес, а відтак дія виконавця отримує вільний і прямий шлях до глядача, без залучення інших виконавців, які можуть не поділяти головний посыл.

Творення у моножанрі вибудовує чітку сценічну суб'єктність митця. Детермінація сценічної суб'єктності виражається у послідовній взаємодії технічної майстерності та емоційно-психологічному налаштуванні актора. Створюючи роль у полі «сценічної самотності», психотехніка митця зазнає більшого зовнішнього та внутрішнього навантаження, у зв'язку з багаторівневим процесом управління: технічно – зовнішньої дії та емоційної складової – внутрішньої дії, яка охоплює глибокі екзистенційні переживання, що в сукупності потребує вмінь саморегуляції у зв'язку з відсутністю зовнішньої опори (партнера).

Враховуючи сучасні події, питання екзистенційності постало гостріше ніж зазвичай. Ж. Бортнік в статті «Монодрама: право на тотальний монолог» зазначає, що «поворотним моментом в історії сучасної монодрами стало одкровення документального театру, який стає тим каноном комунікації, який говорить про важливе вже сьогодні» [2, 19]. Нові драматургічні тексти стали потужним засобом художнього зображення воєнних подій. Міжнародний театральний фестиваль моновистав «Монологи над Ужем» у 2024 році неформально був присвячений темі війни: «Вистави народжені в умовах війни». Фестиваль зібрав на сценічних майданчиках м. Ужгород когорту вистав монодрами (зокрема, документальної). Такі вистави, як: «Обережно, міна» (Національний академічний театр ім. Л. Українки), «Бо я і є Україна!» (Миколаївський академічний художній драматичний театр), «Сповідь дружини військовослужбовця» (Незалежний проєкт), «Кицька на спогад про темін» (Закарпатський обласний театр драми та комедії м. Хуст) – відобразили переплетення жіночої долі і війни [3].

Сергій Федака так описав деякі з вистав: « Вистава «Обережно, міна!» <...> Це не стільки про саперські реалії, про постійне балансування на межі загибелі, як про занурення у глибини, потаємні закарпелки власної душі, про відверте психоаналітичне копірвання [4]. Про виставу «Кицька на спогад про темін» (Закарпатський обласний театр драми та комедії м. Хуст) вчений, зосібна пише таке: «Продемонстровано різні відтінки відчаю – до якогось тимчасового божевілля і розпачливого танку, коли героїня вже нагадує жінок із Шевченкових поем. Цей образ набуває глибоко символічного звучання, стає втіленням нашої суперечливої доби» [5]. Дослідник влучно акцентує увагу на високій емоційній напрузі, психоаналітичності та тонкій акторській техніці, яка потрібна для виконання такого роду вистав.

Активне звернення митців до воєнної тематики, яке зумовлене екзистенційною близькістю та особистісним залученням акторів до трагічних реалій сьогодення, доповнює звичну складність моножанру посиленням саморегуляції для стійкості сценічного вираження. Звернувши увагу на праці засновника психодраматичного методу – Якоба Леві Морено, бачимо ефективні механізми у контексті саморегуляції, які можна інтегрувати у акторський досвід. Морено стверджував – театральна дія є продовженням життєвої дії, а не її імітацією, що означає здатність інтегрувати власні емоційні та психічні переживання у контрольовану сценічну площину.

Отже, акторська саморегуляція та психотехніка митця виступають фундаментальними чинниками забезпечення цілісності та автентичності сценічного образу. Вміння керувати тілесними, голосовими та емоційними проявами дозволяє акторові трансформувати особисті переживання та травматичний досвід у контрольовану художню дію, зберігаючи внутрішню стабільність і глибину переживання.

Література

1. Косінова О. М., Капустянська О. М. Мистецька практика технічних компонентів монологічного мовлення акторів. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. Вип. 41. С. 3. URL: <https://journals.urau.ua/mz/article/view/263209> (дата звернення: 18.10.2025).
2. Бортнік Ж. І. Монодрама: право на тотальний монолог. *Центр Леся Курбаса*. С. 19. URL: <https://kurbas.org.ua/projects/almanah13/11.pdf> (дата звернення: 18.10.2025).
3. Театральний фестиваль «Монологи над Ужем» оголосив програму. *Varosh*. URL: <https://varosh.com.ua/noviny/teatralnyj-festyval-monology-nad-uzhem-ogolosyv-programu/> (дата звернення: 18.10.2025).
4. Федака С. Д. П'яті монологи. *Новини Закарпаття онлайн*. URL: <https://zakarpattya.net.ua/Blogs/234490-P'iaty-monolohy> (дата звернення: 18.10.2025).
5. Федака С. Д. Жінка з кошенятами. *Новини Закарпаття онлайн*. URL: <https://zakarpattya.net.ua/Blogs/234515-ZHinka-z-kosheniatamy> (дата звернення: 18.10.2025).

Стульнікова Кіра Іванівна,

здобувачка Київського національного університету технологій та дизайну

ДО ПИТАННЯ ПРО ЗАГАЛЬНОДОСТУПНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Театр – це невід’ємна частина становлення, розвитку та поширення нашої культури, мови, історії, національної ідентичності та спадщини. Для когось це місце, де можна розслабитись та на деякий час забути про всі проблеми; для когось – просто велика глядацька зала та сцена; хтось знаходить в ньому єдину можливість побути в іншому вимірі, в іншому світі; хтось взагалі вважає театр непотрібним, несерйозним дійством. Але так чи інакше, всі ми пов’язані мистецтвом. Мистецтво не обмежує нікого, а навпаки – творчість, це та дія, де ми можемо бути вільні у всьому, не маючи жодних рамок чи чітких формул. В основі театральної діяльності лежить свобода творчості, яка дозволяє реалізувати всі задумані творчі ініціативи в їх цілеспрямованому розмаїтті. Досліджуючи проблематику свободи творчості, українська культуролог О. Р. Копієвська наголошує на тому, що проблема культури і свободи є пріоритетною для її осмислення та важливою в контексті реалізації культурних прав і свобод людини [3–5]. А отже, театральне мистецтво, його демократичний характер дозволяє забезпечити різноманітні потреби і з розпростертими обіймами прийняти усіх, хто готовий довіритись і пустити його в своє серце.

Сучасний світ дуже жорстокий, ми живемо в непередбачувані часи. Війна принесла багато проблем та горя нашому народу, тому так важливо говорити про те, про що, на жаль, мало хто має сміливість сказати. Нині через війну все більше людей, від наймолодших до найстарших, страждають від її наслідків, маючи значні проблеми як з психічним, так і з фізичним здоров’ям. Але це не має бути причиною відмовлятися від творчості, адже зараз ми маємо все більше розвиватися в сторону загальнодоступності в будь-якій сфері життя, щоб жодна людина не відчувала себе обмеженою. Найхоробріші люди нашої країни, наші військові, мають тілесні ушкодження, фізичні та психологічні травми. Все частіше зустрічаємо Людей із протезами, і ми не маємо їх боятись, ми маємо їм допомагати та підтримувати. Театр для всіх, тож наше завдання зробити його доступним для всіх.

На щастя, зараз все більше людей розглядають проблему загальнодоступності в українських театрах, але все ще часто зустрічаються такі випадки, як проблеми із матеріально-технічним забезпеченням, проблеми в комунікації, відсутність інвалідних місць, допомоги від персоналу. Однією із найголовніших, на мою думку, проблем, є труднощі у спілкуванні із людьми з інвалідністю, адже дуже важливо знати, як поводити себе із військовими з ПТСР, після контузії, поранення, полону, втрати побратимів тощо. Також важливо вміти спілкуватися із людьми, які пережили жахливі наслідки війни: втрата дому, рідних, окупація, фізичне та сексуальне насилля ворожих військ тощо. Таких проблем настільки багато, особливо зараз, що ми маємо вміти та бути готовими прийняти будь-яку людину, яка прийшла в театр, і жодним чином не травмувати її знов, тож особливо важливими є попередження про травма-

тичні події, звуки, сюжети, які є у виставі, щоб людина мала вибір або покинути приміщення, або залишитись, вже будучи готовим почути та побачити те, про що було заздалегідь попереджено.

Загальнодоступність є вкрай важливою, тож варто навчитися грамотно реалізовувати можливості в театрах та підходити до цього дуже відповідально. Дослідники зазначають, що митці, працюючи над реалізацією вистави для людей з інвалідністю, мають розрізняти типи інклюзивних вистав задля успішного формування принципів роботи кожного соціокультурного проєкту. Щоб робота була найбільш грамотно побудованою та структурованою, митцям радять звертатись до людей, що мають досвід роботи із людьми з інвалідністю, а саме до лікарів, педагогів, психологів та соціальних фахівців [2, 188].

Інклюзивний театр – не просто про участь людей із різними можливостями, це про де-що більше: про об'єднання людей навколо мистецтва, про рівноправну творчу взаємодію, про спільний процес створення. Сутність інклюзивного театру полягає у тому, щоб інтегрувати різних людей у загальний процес зародження, створення театрального продукту, де кожен учасник є не лише об'єктом, а насамперед суб'єктом мистецтва [1, 5].

Спостерігаючи за різними театральними приміщеннями, можу ствердити, що багато театрів ще не усвідомили масштаби даної проблеми. Натомість можна із впевненістю казати, що такі київські театри як театр на Лівому березі та театр на Подолі є інклюзивними, це підтверджують офіційні статті із переліком можливостей для людей із інвалідністю. Мистецтво – це не обмеження, тож і театральний простір в жодному випадку не має бути обмеженням. Наше основне завдання – зменшити кількість повністю недоступних театрів та збільшити кількість загальнодоступних, щоб будь-який театр був місцем абсолютного комфорту для всіх людей. Інклюзивний театр був і є вкрай важливим, тож наша сміливість говорити про це зможе допомогти Україні зробити величезний крок назустріч усім громадянам, охочим доторкнутися до мистецтва.

Література

1. Акопян А. А. Інклюзивний театр в Україні. Історія та сучасність. *Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2025. С. 5.
2. Лук'яненко К. О. Інклюзивна театральна вистава: типологічний аспект. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2021. Вип. 45. С. 188.
3. Копієвська О. Р. Культура і людина: проблеми свободи в сучасному світі. *Культурологічна думка* : щорічник наук. праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2013. № 6. С. 57–61. URL :http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2013_6_9 (дата звернення: 17.10.2025).
4. Копієвська О. Р. Культура як чинник формування індивідуальної свободи. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали Міжнар. наук. конф. / Харк. держ. акад. культури (Харків, 22–23 листопада 2013 р.). Харків : ХДАК, 2012. С. 81–82.
5. Копієвська О. Р. Щодо проблем реалізації культурних прав та свобод людини в Україні. *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського*. 2008. Т. 21 (60). № 2. С. 106–112.

Субота Євгеній Олексійович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА КІНО: ВЗАЄМОДІЯ АКТОРСЬКИХ ТЕХНІК І СЦЕНІЧНИХ ФОРМ

Сучасна культура перебуває у стані постійного обміну художніми досвідами між різними видами мистецтва. Однією з найцікавіших тенденцій сьогодення є взаємодія театру та кіно – двох сфер, у яких актор виступає головним носієм художньої ідеї. Вивчення синтезу акторських технік у цих мистецтвах дозволяє простежити, як сценічна майстерність адаптується до екранної специфіки, зберігаючи при цьому основу живої творчої природи актора.

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

Актуальність теми зумовлена зростанням ролі екранних форм у театральному процесі та навпаки, театралізацією кіномови. У сучасній практиці режисури та акторської педагогіки спостерігається потреба у поєднанні сценічних принципів із кінематографічними технологіями – від пластичної дії до роботи з мізансценами й внутрішнім монологом. Тож розглянемо взаємовплив театального та кінематографічного досвіду в контексті формування акторської техніки XX–XXI століття, акторську творчість у сценічному та екранному мистецтвах, а також взаємодію акторських технік і сценічних форм.

У театральному мистецтві актор спирається на безпосередній контакт із глядачем, на силу живого слова й дії, на концентрацію внутрішньої енергії. Кіно ж вимагає інтимнішого, психологічно точного існування перед камерою. Однак основа – правда переживання, яка залишається незмінною. Тому такі системи, як Станіславського, Чехова, Брехта, Лі Страсберга, Мейєрхольда, продовжують впливати на сучасного актора незалежно від формату його багатогранної творчості.

Зокрема, кінематографічна камера змінює характер акторської дії: крупний план потребує мікрореакцій, роботи з внутрішнім підтекстом, тонких змін інтонації. Театр, своєю чергою переймає від кіно монтажне мислення, ритмічну структуру та принципи візуальної композиції. Ця взаємна дифузія формує новий тип актора – універсального митця, здатного існувати одночасно у двох просторах: сценічному та екранному.

На практичному рівні це проявляється у сучасних театральних-кіноосвітніх програмах, де актор навчається адаптувати свою пластику, голос і психофізику під різні формати. Такий підхід сприяє глибшому розумінню природи сценічної дії як основи будь-якого видовищного мистецтва.

Отже, взаємодія сценічного мистецтва та кіно відкриває нові можливості для розвитку акторських технік, розширює межі творчого пошуку та підкреслює єдність художнього процесу в сучасній культурі. Вона формує універсального митця, який уміє поєднувати традицію сценічної школи з новітніми засобами кіномови, зберігаючи головне – живу енергію акторського перевтілення.

Література

1. Станіславський К. С. Робота актора над собою. Київ : Мистецтво, 2019.
2. Брехт Б. Малий органон для театру. Львів: Астролябія, 2020.
3. Гнатковський О. Сценічна дія у контексті сучасного театру. Київ: НАКККіМ, 2022.
4. Чабан Н. Кінематографічна природа акторського існування. Одеса: Астропринт, 2023.
5. Вертинський О. Театральна мова і психологізм ролі. Київ : НАКККіМ, 2024.

Токарєва Дар'я Вікторівна,

здобувачка Київського національного університету технологій та дизайну

VUCA-МЕТОД В УПРАВЛІННІ ТЕАТРАЛЬНИМИ ЗАХОДАМИ

У сучасному світі мистецтва українські театри стикаються з численними викликами: швидкі технологічні зміни, політична та економічна кризи. Таке змінне середовище вимагає пошуку нових ефективних моделей стратегічного управління. Одним із можливих підходів до вирішення цих проблем може стати VUCA-метод.

Аналіз робіт досвідчених авторів [1–4] показав, що покращення ефективності управління театральними заходами відбувається завдяки вивченню, аналізу та урахуванню різноманітних соціокультурних характеристик та креативних практик.

Термін VUCA був вперше використаний в американській армії на початку 1990-х років для опису змінного та нестабільного військового середовища. Однак з часом цей термін перейшов у бізнес-сферу, де він став описувати виклики, з якими зіштовхуються організації у складних і непередбачуваних умовах.

1. Volatility (нестабільність) означає швидкі та значні зміни у зовнішньому середовищі, які важко прогнозувати.

Перформативні мистецтва (сценічне мистецтво, хореографія)

2. Uncertainty (невизначеність) відноситься до відсутності ясності стосовно майбутніх подій.

3. Complexity (складність) полягає в багатофакторності сучасного бізнес-середовища, де безліч взаємопов'язаних елементів можуть впливати на результат.

4. Ambiguity (нечіткість) характеризує невизначеність і незрозумілість ситуацій, коли немає ясності щодо причин і наслідків подій.

Для того щоб спробувати застосувати VUCA-метод до театального менеджменту, спочатку потрібно окреслити коло учасників, їхню взаємодію та VUCA-виклики.

Таблиця 1

Основні категорії учасників театального процесу та VUCA-виклики

ТВОРЧИЙ НАПРЯМ	
Посада	VUCA-виклики
керівник творчого процесу	складність постановки вистави та взаємодії з акторами
художник-постановник	розробка якісних декорацій, костюмів, світла та інших елементів вистави
композитор	написання підходящої музики
Хореограф	розробка та організація захопливих хореографічних номерів
драматург (літературний редактор)	складна адаптація сценарію до вистави, внесення постійних змін
Актори	виконують ролі у виставі впродовж тривалого часу
співачи-солісти	виконують сольні партії наживо
Танцюристи	виконують тривалі хореографічні номери
хор (оркестр)	вживу додають музичну складову виставі під керівництвом диригента
ТЕХНІЧНИЙ НАПРЯМ	
Директор	організація роботи театру, фінансів та взаємодію з глядачами
музичний директор (диригент)	музична складова вистави та взаємодія з оркестром (хором)
музичний редактор (звукорежисер)	звукове оформлення вистави
світловик (світлорежисер)	світлове оформлення вистави
Гример	швидке нанесення гриму акторам
Суфлер	допомога акторам через непомітне нагадування реплік
ІНШІ НАПРЯМИ	
Концертмейстер	живий музичний супровід під час репетицій, а також у деяких виставах
масовка (статисти)	складна організація масових сцен

Отже, зазначені вище у таблиці 1 VUCA-виклики потребують подальшої класифікації за чотирма напрямками: нестабільність, невизначеність, складність, нечіткість, які стануть предметом моїх подальших досліджень.

Література

1. Бюджетний менеджмент : підручник / В. Федосов, В. Опарін, Л. Сафонова та ін. ; заг. ред. В. Федосова. Київ : КНЕУ, 2004. 864 с.
2. Жеребньова Л. В., Артеменко Т. Б. Соціально-психологічний театр. Київ : Шкільний світ, 2011. 120 с.
3. Кеплінгер Х. М. Ноель – Вплив мас-медіа. *Публіцистика. Масова комунікація* : медіаенциклопедія / за загал. ред. В. Ф. Іванова. Київ : АУП, ЦВІП, 2007. 205 с.

4. Копієвська О. Р. Поняття «локальне» в контексті сучасних культурних практик та креативних ініціатив. *Культурні та креативні індустрії: історія, теорія та сучасні практики* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 24 квітня 2017 р.). Київ : НАКККиМ, 2017. С. 64–67.

5. Ленглі С. Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід / за ред. І. Д. Безгіна. Київ, 2000. 639 с.

Усіченко Микола Валерійович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РЕЖИСУРА ЕСТРАДНОЇ ІЛЮЗІЇ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Режисура естрадної ілюзії в сценічному мистецтві є специфічною галуззю режисерської діяльності, що поєднує художні, технічні та психологічні засоби впливу на глядача. На відміну від традиційних сценічних жанрів, естрадна ілюзія базується на створенні сценічного дива, ілюзії неможливого, що вимагає від режисера особливого підходу до побудови драматургії, сценічного простору та взаємодії з публікою.

Актуальність дослідження зумовлена зростанням інтересу до естрадних форм мистецтва в умовах сучасної культури, де глядач очікує не лише видовищності, а й концептуальної цілісності сценічного дійства. Сучасна естрадна ілюзія виходить за межі демонстрації трюків і перетворюється на повноцінний сценічний номер або виставу, в якій важливу роль відіграє режисерське мислення, образність та драматургічна структура.

Режисура естрадної ілюзії передбачає синтез різних виразних засобів: акторської майстерності, пластики, музики, світлового та сценографічного оформлення. Ілюзіоніст у цьому контексті постає не лише виконавцем трюків, а й сценічним образом, носієм художньої ідеї. Саме режисер визначає логіку розвитку номера, ритм, темпоритм, кульмінаційні моменти та емоційний вплив на глядача.

Проблематика режисури естрадної ілюзії полягає у пошуку балансу між технічною складовою трюку та художньою формою його подачі. Надмірна концентрація на технічній стороні може призвести до втрати сценічної виразності, тоді як ігнорування режисерської концепції знижує художню цінність номеру. У зв'язку з цим особливої ваги набуває питання драматургічного обґрунтування ілюзійних ефектів у межах сценічної дії.

Історичний досвід розвитку ілюзійного жанру свідчить, що найяскравіші естрадні номери створювалися саме в тісній взаємодії режисера та виконавця. У сучасних умовах режисура естрадної ілюзії активно використовує можливості мультимедійних технологій, світлових ефектів та сценічних трансформацій, що розширює художній потенціал жанру та відкриває нові форми сценічної взаємодії з глядачем.

Отже, режисура естрадної ілюзії в сценічному мистецтві є важливим чинником формування цілісного художнього образу та забезпечення емоційного впливу на публіку. Дослідження режисерських принципів у цьому жанрі сприяє глибшому розумінню специфіки естрадного мистецтва та визначенню перспектив його подальшого розвитку.

Ханко Катерина Валентинівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МОНОВИСТАВА ЯК ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ: ВІД РИТУАЛЬНОГО ОПОВІДАННЯ ДО ІНТЕРАКТИВНОГО ПЕРФОРМАНСУ

Моновиставу, попри її давню історію, тривалий час розглядали в театральній критиці як маргінальний жанр або акт акторського самовияву, а не як самостійну, повноцінну режисерську форму. Це призводило до недооцінки її історичної глибини, жанрової автономності

та соціально-громадянської функції [3, 12]. Особливо гостро ця проблема стояла в українському театральному просторі, де в радянський період форма моновистави часто була вимушеним компромісом або єдиним доступним засобом для неофіційного висловлення [4, 91]. Сучасне мистецтво вимагає від дослідників не просто констатації фактів існування моновистав, а системного аналізу її еволюції: від архаїчного сольного виступу до високотехнологічного інтерактивного перформансу.

Проблема, яка стоїть перед дослідниками, полягає у необхідності осмислення моновистави не лише в контексті світових екзистенційних зразків (як-от Семюел Беккет [1, 45]), де вона стала символом відчуження, а й у контексті унікального українського шляху її становлення, де вона, навпаки, виступала як акт духовного єднання та національної артикуляції. Потрібен чіткий аналіз, який би розмежував поетично-декламаційний етап, орієнтований на збереження тексту, та інтерактивно-перформативний етап, сфокусований на співпереживанні та взаємодії, демонструючи жанрову еволюцію як пряму відповідь на суспільно-політичні та художні виклики. Для вирішення проблеми недооцінки жанру та його системного осмислення необхідно простежити еволюцію моновистави, розглядаючи її через призму трьох функціональних етапів, які відображають зміни у взаємодії актора, тексту та аудиторії, а також технологічного наповнення.

Моновистава бере свій початок із найдавніших ритуальних і оповідацьких форм (ритуальні сольні виступи аедів, рапсодів, мімічних акторів, менестрелів). Ці форми завжди базувалися на духовній присутності єдиного виконавця як носія ідеї [2, 78]. В українській традиції цей жанровий витік має унікальне національне забарвлення – мистецтво кобзарів і лірників. Вони, виконуючи думи, створювали цілі драматичні образи завдяки інтонаційній драматургії, жесту та міміці, закладаючи основи персоніфікованого театру [4, 94]. Ця традиція «живого слова» стала наріжним каменем для подальшого розвитку моновистави в Україні.

У 1960–1980-х роках цей етап трансформувався у поетично-декламаційний жанр. Сольні виступи, присвячені поезії Тараса Шевченка, Лесі Українки чи особливо Василя Стуса [4, 101], виконували важливу громадянську та культурологічну функцію – вони були актом збереження національної ідентичності та засобом неофіційної культурної артикуляції в умовах тотальної цензури. Це була камерна сповідь митця перед глядачем, часто зібраним у невеликих, напівлегальних просторах. Головний засіб впливу – сила слова та авторитет тексту.

З настанням незалежності у 1990-х роках моновистава в Україні перестає бути лише способом «конспіративного» висловлення і набуває ознак самостійного режисерського жанру. Цей період позначений появою чітких режисерських концепцій, коли моновистава набуває структурованої драматургії та сценографії [3, 58].

Формування школи: Діяльність Віри Федотової у Дніпровському Театрі одного актора (вистава «Монолог актриси» [2, 180]) стала фундаментальною, започаткувавши в Україні системну школу виконавців, які поєднували глибоку акторську техніку з елементами режисерського експерименту.

Київська студія: Київський театр «Сузір'я» під керівництвом Олексія Кужельного створив низку знакових постановок («Моя Леся», «Листи до Бога»), які відкрили нові режисерські підходи – зокрема, поєднання документальної основи з елементами художнього переосмислення, що стало важливим кроком у жанровій еволюції [3, 121]. На цьому етапі моновистава вже не просто "читання", а повноцінний спектакль, де виконавець, зберігаючи унікальність сольної дії, стає центром багатопланового художнього світу.

Сучасний період (2010–2025-ті роки) характеризується поліфункціональністю та активним залученням новітніх технологій, що зблизило українську моновиставу зі світовими трендами перформансу. Моновистава стає інтерактивно-перформативною.

Технологічна інтеграція: Актори, як-от Ірма Вітовська («Осінь на Плутоні») та Римма Зюбіна («Оскар і Рожева Пані»), використовують мультимедійні проєкції, музичні інструменти та елементи перформансу. Це дозволяє акторові не просто розповідати історію, а створювати об'ємний, занурюючий простір і досягати співпереживання з глядачем у режимі реального часу [6, 221].

Соціальна гострота: Українська моновистава цього етапу набула особливої гостроти у відповідь на соціально-політичні виклики (Революція Гідності, війна). Вона стала потужним інструментом громадянського висловлення («Монолог війни», проєкти на основі документальних свідчень), перетворившись на акт осмислення та документації сучасної української трагедії [5, 150]. Це підкреслює її здатність швидко реагувати на сучасні виклики та зберігати головне – людину в центрі мистецького світу [7, 15].

Отже, моновистава є фундаментальним та динамічним жанром українського театру, який пройшов складний і тривалий шлях – від архаїчних оповідей та кобзарських дум до інноваційних перформансів. Її еволюція від поетично-декламаційного етапу (фокусу на національній ідентичності) через режисерсько-драматургічний (надання жанрової автономії) до інтерактивно-перформативного (інтеграція технологій та соціального резонансу) демонструє виняткову життєстійкість української театральної школи та її здатність до жанрової адаптації. Кобзарська традиція, що заклала основи особистісної присутності на сцені, сьогодні трансформувалася у потужний інструмент громадянського говоріння та психологічного осмислення буття. Дослідження моновистави як поліфункціонального феномену дозволяє не лише подолати уявлення про її маргінальність, але й підтверджує її місце як одного з найважливіших і найглибших напрямів національного мистецтва, здатного до найгострішого суспільного діалогу.

Література

1. Беккет С. Остання стрічка Креппа. Київ : КНУ, 2018. 150 с.
2. Федотова В. Театр одного актора: творча лабораторія. Дніпро : Ліра, 2015. 250 с.
3. Кужельний О. Монолог на сцені. Київ : Сузір'я, 2020. 180 с.
4. Стельмах Б. Українське театральне мистецтво: від скоморохів до модерну. Львів : Каменяр, 2019. 310 с.
5. Вітовська І. Актор і час: нові форми висловлення. *Театральні обрії*. 2022. № 3. С. 140–155.
6. Зюбіна Р. Перформативність у сучасному монотеатрі. *Мистецький простір*. 2023. № 1. С. 210–235.
7. Іванов П. Драматургія моноспектаклів. Харків : Акцент, 2021. 190 с.

Прилепа Ангеліна Миколаївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТВОРЧА СПІВПРАЦЯ МЕРІЛІН МОНРО ТА ЛІ СТРАСБЕРГА

Публікація буде присвячена життю та творчості однієї з найвідоміших постатей світового кінематографа – американській акторці та співачці Мерилін Монро та режисеру Лі Страсбергу.

Мерилін Монро – одна з найвідоміших і найяскравіших постатей в історії світового кінематографа. Її образ довгий час сприймали як символ краси, жіночності та гламурної популярності. Проте за фасадом «блондинки з екрану» стояла талановита, наполеглива та чутлива особистість, яка прагнула вийти за межі стереотипного амплуа. Важливу роль у цьому прагненні відіграв американський театральний педагог та режисер Лі Страсберг.

Лі Страсберг був одним із засновників Actor's Studio – творчої майстерні, у якій акторів вчили системі «метод-актингу». Цей метод ґрунтувався на глибокому зануренні в емоційний досвід та внутрішній світ персонажа. Для Страсберга акторська гра була не просто виконанням ролі, а глибоким проживанням кожної сцени [1].

Мерилін прийшла до студії Страсберга у 1955 році, вже маючи світову славу. Проте її не задовольняли ролі «наївних красунь», які їй пропонували голлівудські студії. Вона прагнула рости як драматична акторка й хотіла, щоб її талант сприймали серйозно. Саме Страсберг допоміг їй розкрити власну емоційність, поглибити психологічне розуміння образів та навчитися передавати щирі, природні почуття на екрані. Під впливом Страсберга Монро стала працювати більш усвідомлено і сміливо. Її ролі в таких фільмах, як «Автобусна зупинка»

та «Деякі люблять гарячіше», продемонстрували новий рівень її акторської гри – тепер у її образах поєднувалася комедійність, драматизм і життєва глибина. Крім того, Монро дуже зблизилася з родиною Страсберга: Лі та його дружина Пола підтримували її і в особистому житті [2].

Стосунки між Мерилін Монро та Лі Страсбергом стали важливим етапом у її творчому становленні. Він допоміг їй знайти власний голос, зрозуміти свою внутрішню силу й довіряти емоціям. Вона, у свою чергу, стала для нього однією з найяскравіших і найвразливіших учениць [3].

Співпраця Монро і Страсберга була не просто навчанням техніки акторської гри. Це був глибокий творчий і психологічний шлях, який допоміг Мерилін вийти за межі кіностереотипів і наблизити своє ім'я до категорії справжніх артистів світового масштабу. Варто відзначити, що навчання у Лі Страсберга не було для Монро легким процесом. Метод актингу вимагав від актора максимальної щирості й здатності «розкривати» власні переживання. Для Мерилін це стало водночас і виходом, і викликом. Вона мала травматичний досвід дитинства, нестабільні стосунки та постійний тиск слави. Робота з емоціями в студії Страсберга дозволяла їй переосмислити власні внутрішні конфлікти, але також відкривала рани, які вона довгі роки приховувала.

Лі Страсберг бачив у ній не просто красиву жінку, а глибоку й талановиту акторку. Він називав її «надзвичайно чутливою душею», яка здатна передавати на сцені справжню істину почуттів. Саме тому Страсберг працював із нею особисто, приділяючи їй більше уваги, ніж багатьом іншим учням.

Під час навчання Монро наполегливо працювала над дикцією, сценічною мовою, мімікою та внутрішнім контролем. Вона часто годинами виконувала вправи, щоб навчитися повністю зосереджуватися на ролі та відключатися від зовнішнього світу. Ця праця дала видимий результат: режисери та критики почали відзначати зростання її майстерності.

Особливо важливим є той факт, що Мерилін навіть заповіла частину свого майна родині Страсберга. Це свідчить про глибоку довіру й вдячність, яку вона відчувала до нього як до наставника, що допоміг їй знайти себе.

Відносини Мерилін Монро та Лі Страсберга стали унікальним прикладом впливу педагога на творче становлення особистості. Він допоміг Монро зрозуміти себе як акторку і як людину, а вона показала світу, що за образом «голлівудської діви» стоїть акторка з великою душею та серйозним талантом. Їхня співпраця залишила помітний слід не лише в її кар'єрі, а й в історії американського кінематографа.

Співпраця Мерилін Монро та Лі Страсберга стала важливим етапом у професійному та особистісному розвитку акторки. Саме завдяки навчанням в Actor's Studio вона змогла вийти за межі образу «голлівудської блондинки» й продемонструвати глибокий драматичний потенціал. Страсберг допоміг Монро опанувати метод-актингу, що передбачав глибоке занурення у внутрішній світ персонажа та роботу з власними емоціями. Це дало їй змогу передавати на екрані живі, щирі, психологічно переконливі образи. Для Мерилін ця співпраця мала також особистісне значення: підтримка та розуміння з боку Страсберга допомагали їй долати внутрішні переживання та невпевненість у собі. У свою чергу, Лі Страсберг бачив у Монро не просто зірку, а талановиту акторку з великим творчим потенціалом.

Отже, зв'язок між ними мав не лише професійний, а й глибокий людський вимір. Він став фундаментом для формування нового, зрілого акторського образу Мерилін Монро й залишив вагомий слід у її творчій спадщині та історії кіномистецтва.

Література

1. Гомон Є. Лі Страсберг. Учитель Мерилін Монро, Аль Пачіно і Роберта де Ніро. *Ukraine History*. 05.04.2025. URL: <https://ukraine-history.com/li-strasberg-uchytel-merylin-monro-al-pachino-i-roberta-de-niro/> (дата звернення: 20.10.2025).

2. Мерилін Монро. URL: <https://readli.net/chitat-online/?b=257812&pg=109> (дата звернення: 20.10.2025).

3. Метод Лі Страсберга. Лола Кожн. 2024. С. 100–110.

Федьо Каріна Федорівна,

здобувачка Комунального закладу вищої освіти «Академії культури і мистецтв»

Закарпатської обласної ради

ПРОБЛЕМА СПРИЙМАННЯ ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ В ХОРЕОГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ

Художній час у мистецтві – це не лише хронологічна тривалість, а й форма внутрішнього життя твору, його емоційно-психологічна динаміка. Особливо це виявляється в хореографії, де час стає не лише зовнішнім параметром руху, а способом створення змісту. Танець живе у часі – він народжується й зникає в ньому, що робить сприймання часових відношень основою естетичного досвіду глядача [3, 45–47].

Сучасна естетична думка дедалі більше орієнтується на рецептивний підхід, який переносить акцент із автора на глядача. Рецептивна естетика (Г. Яусс, В. Ізер) розглядає мистецтво як процес комунікації, де головним є акт сприйняття. У хореографії цей акт має особливу природу, оскільки час у танці не можна «зупинити» – він переживається миттєво, у момент руху [1, 12–14].

Проблема художнього часу посідає важливе місце у філософії мистецтва ХХ–ХХІ століть. Її досліджували науковці, які наголошували, що час у мистецтві – це категорія не фізична, а духовна. В українській гуманітаристиці питання темпоральності досліджували Л. Руденко, Н. Буркацька, О. Кузнєцова, які підкреслюють, що художній час у хореографії поєднує ритм, динаміку й психологічну напругу руху [3–5].

Рецептивну теорію сприйняття мистецтва розробили Г. Яусс і В. Ізер. Вони вважали, що смисл твору виникає у взаємодії між текстом і реципієнтом, а отже, глядач стає співтворцем естетичного досвіду [1; 2]. У контексті хореографії цю думку розвивали Р. Шустерман, який підкреслював роль тіла як «свідомої субстанції» у мистецтві [6, 92–99], та А. Дамасіо, котрий пояснював емоційне сприйняття руху через тілесну емпатію [7, 145–150].

Художній час – це особливий спосіб організації мистецької реальності. Він відображає не фізичну тривалість подій, а ритм внутрішнього життя образу. У хореографії час виявляється через рух, що має темп, паузу, наростання, кульмінацію й розрядку. Кожна пластична фраза визначає не лише просторову, а й часову логіку композиції.

Для глядача сприймання часу є емоційним процесом. Коли рухи зливаються в цілісний потік, він відчуває «розгортання» часу, коли ж темп уповільнюється – народжується відчуття глибини. У цьому полягає естетичний парадокс танцю: час одночасно рухається й зупиняється, твориться і переживається.

Як зазначає Н. Кузнєцова, художній час у хореографії – це «час-переживання», що формується у свідомості реципієнта як результат співпереживання руху [3, 46].

Згідно з концепцією В. Ізера, художній твір набуває сенсу лише в акті сприйняття. Це означає, що хореографічний час існує не об'єктивно, а у взаємодії виконавця і глядача. Глядач «дописує» танець у власній уяві, наповнюючи рухи емоційними значеннями.

Під час перегляду вистави глядач не лише спостерігає, а й «рухається» внутрішньо. Його тілесна пам'ять активізується через систему дзеркальних нейронів, завдяки яким він відчуває ритм і напруження танцю [7, 146–147]. Отже, художній час стає психофізіологічним процесом, а рецептивна естетика – інструментом його аналізу.

Рецептивна естетика має значний потенціал у хореографічній педагогіці. Вона допомагає сформувати у студентів вміння мислити часом – тобто сприймати танець не як послідовність рухів, а як живу часову тканину.

Педагогічна практика показує, що формування цього відчуття відбувається через:

- імпровізаційні завдання з варіюванням темпу та ритму;
- аналіз хореографічних вистав і визначення «точок кульмінації»;
- вправи на «розтягнення» й «стискання» часу в русі;
- створення етюдів, де час стає головним композиційним чинником.

Такі методи розвивають у студентів здатність співвідносити власний темп виконання з темпом сприйняття публіки, а також усвідомлювати, як зміна швидкості руху впливає на емоційне враження [4, 80].

Педагог, застосовуючи рецептивний підхід, вчить бачити час як виражальний засіб, а не лише як метричну міру. Це формує естетичну рефлексію – здатність осмислювати часові структури як основу художнього змісту.

Кожен хореографічний твір має власну «часову драматургію». Зміна темпу, ритму, тривалості пауз створює напругу, емоційний розвиток, кульмінацію. Глядач, сприймаючи ці зміни, відчуває рух не лише у просторі, а й у часі.

Рецептивний аналіз дозволяє простежити, як ці часові переходи формують у глядача певний емоційний настрій [5, 37–38].

Для хореографа важливо не просто відчувати час, а керувати сприйняттям часу глядача. Саме в цьому полягає майстерність художнього мислення.

Окрім глядацького часу, у хореографії існує ще й «внутрішній час» виконавця – відчуття ритму, що формується в процесі дії. Виконавець створює власну часову логіку, яка має збігатися або контрастувати з музичним ритмом. Це і є форма виконавської рецепції: танцівник сприймає музику, власне тіло й сценічний простір як цілісний потік [6, 102–105].

Педагог має допомогти студенту відчувати цей внутрішній ритм, розвивати здатність зберігати емоційну напругу у часі. Через усвідомлення «внутрішнього часу» майбутній хореограф вчиться будувати драматургію руху та формувати естетичний темп дії.

Література

1. Буркацька Н. І. Естетика сприйняття у хореографічній практиці. 2020. Вип. 145. С. 78–85.
2. Ізер В. Дія акту читання: теорія естетичної відповіді. Київ : Основи, 2003. 214 с.
3. Кузнецова Н. М. Рецептивна естетика як складова мистецької педагогіки. *Мистецька освіта і наука*. 2021. № 2. С. 45–52.
4. Руденко Л. В. Психологічні аспекти естетичного сприйняття танцю. *Проблеми сучасного мистецтва і педагогіки*. 2019. № 12. С. 33–40.
5. Damasio A. The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness. New York : Harcourt, 1999. 386 p.

*Малюк Євген Олександрович,
доцент кафедри інформаційних комунікацій
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка*

ІНСТРУМЕНТИ ДЛЯ СТВОРЕННЯ МАШИНИМИ В НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА МЕДІАВИРОБНИЦТВО»

Під час викладання на спеціальності «Аудіовізуальне мистецтво та медіавиробництво» виникає потреба в навчанні студентів роботі у різних ролях для набуття навичок створення аудіовізуального твору. Зробити комплексне відео – складне завдання, яке вимагає планування та скоординованої діяльності команди з чітко розподіленими функціями. Для дисциплін, що пов'язані зі створенням таких аудіовізуальних продуктів, для набуття базових навичок необхідно працювати над вмінням кожного студента керувати процесом зйомки, розуміти особливості роботи з кадром, використовувати драматургічні засоби тощо. На момент закінчення 4 курсу студенти ознайомлені з цими ролями та використовують їх на практиці, проте їхні роботи часто обмежені з точки зору гри акторів (зазвичай це студенти), доступних локацій, спецефектів тощо.

Безумовно, розвиток штучного інтелекту та інструменту для створення відео Sora та його аналогів міг би частково вирішити проблему, проте згенеровані відео не дають повного контролю студентам над постановкою твору, не даючи сформувати авторський стиль. Ефективним способом для навчання студентів працювати над створенням своїх аудіовізуальних продуктів з усією їхньою комплексністю вважаємо машиніму – відео, яке створено за допомогою спеціальних інструментів, що використовують рушій відеоігор для візуалізації. В Україні машиніму не досліджували, тоді як на Заході про її потенціал як навчального інструменту було досліджено в роботі Т. Гарвуд [2].

Якщо перші машиніми, які з'явилися в 1990-х роках, являли собою віртуальний театр (наприклад, *Diary of a Camper*, класична машиніма 1996 року, вимагала цілу команду гравців, які діяли в реальному часі, серед яких були гравці-актори та гравець-камера, з погляду якого зроблено це відео [1, 9]), в якому гравці за допомогою багатокористувацького режиму взаємодіяли між собою, то більш сучасний етап їхнього розвитку призвів до появи спеціалізованих інструментів для створення відео. Такі інструменти дозволяють керувати віртуальними акторами, декораціями, камерою без залучення команди.

Найбільш доступним з точки зору користувацького досвіду інструментом для створення машиніми є *The Movies* від студії *Lionhead* та геймдизайнера Пітера Молінє. Хоча формально даний інструмент є відеогрою в жанрі менеджменту кіностудії, вбудований редактор кінофільмів дозволяє створювати відео на ігровому рушії. Віртуальні актори в межах створених декорацій, які є поширеними для класичного жанрового кіно, діють за вказівкою, яку виставляє гравець. У доповненні *Stunts and Effects* користувач отримав можливість керувати камерою. Редактор сценаріїв має можливість розсортувати сцени гри за дією – розмова, конфронтація тощо, що може бути корисно для побудови якісної драматургії в межах курсу сценарної майстерності. Мінусом даного інструменту є його платність та складнощі з запуском на сучасних операційних системах, з чим, вірогідно, пов'язано те, що гра на момент 2025 року знята з продажу на цифрових майданчиках. Популярні 10–15 років тому спільноти зі

Популярним безкоштовним інструментом для машиніми є *Source Filmmaker* від компанії *Valve*, який створено виключно для створення машиніми. Він має складніший за *The Movies* інтерфейс, схожий на професійні програми з монтажу та анімації. Він може бути корисним не тільки для навчання монтажу та режисурі, а й цифровій анімації. Одні з найпопулярніших машинім за переглядами на YouTube зроблені за допомогою даного інструменту, зокрема серіал *Skibidi Toilet*, найпопулярніший епізод якого має на момент написання мате-

ріалу 212 млн переглядів. Проте базовий набір ресурсів програми прив'язаний до ігор Valve. Власний досвід роботи зі студентами на спеціальності «Аудіовізуальне мистецтво та медіавиробництво» демонструє, що більшість студентів тяжіє до кіно та серіалів, а не відеоігор. Тобто завдання робити анімацію за допомогою персонажів, про яких вони скоріше за все не знають, в програмі, яка вимагає для базового засвоєння чималу кількість часу, може викликати у студентів фрустрацію. Можливість додавати свої тривимірні моделі присутня, однак вимагає технічної підготовки, плюс більшість ОП спеціальності В1 не передбачають напрацювання навичок 3D-моделювання.

Іншою програмою для створення машиніми є Moviestorm. Вона дозволяє створювати власні відео за допомогою готових сцен та об'єктів, є можливість додавати власні. На відміну від The Movies, в якій ми обирали сцени, в межах яких за допомогою спайдерів керується поведінка акторів, Moviestorm є більш гнучким інструментом для створення власних віртуальних аудіовізуальних творів. Він дозволяє контекстно взаємодіяти акторам з усіма фізичними об'єктами, які доступні на сцені. Віртуальні актори не пов'язані з жодною франшизою, що дозволяє без створення зайвих конотацій втілювати власні сценарії. Доступна безкоштовна версія з обмеженою кількістю об'єктів. На сайті програми є програми занять з режисури та монтажу [2], що дозволяє викладачу більш якісно підготуватися до навчання студентів новому інструменту. Мінусом є застаріла графіка, яка може відвернути деяких студентів.

Популярними інструментами для створення машиніми є безпосередньо самі відеоігри такі як Minecraft, The Sims IV, GTA V, які за допомогою модифікацій або «з коробки» мають інструменти для керування віртуальною камерою та/або створення повноцінних відео. Але в межах навчального процесу використання ігрових комерційних програм за умови масової створює додаткове фінансове навантаження на навчальну установу, тому окремо не розглядаються.

Окрім безпосередньо створення машиніми, дані інструменти добре працюють для створення розкадровок, щоб під час створення фінального продукту студенти могли візуалізувати свої ідеї за допомогою зручного інструмента. На сьогодні машиніма не є настільки популярною, як вона була 10 років тому, проте з точки зору тих навичок, яких можуть набути студенти, користуючись такими програмами для навчання, вона залишається перспективним інструментом. Найближчим часом планується включити в одну з дисциплін ОП «Ведучий телевізійних програм» базове ознайомлення з даними програмами, щоб отримати зворотний зв'язок від студентів щодо їхньої зацікавленості у набутті навичок для спеціальності В1 у такий спосіб.

Література

1. Grussi B., Harwood T. *Pioneers in Machinima: The Grassroots of Virtual Production*. Vernon Art and Science Inc., 2021. 272 p.
2. Harwood T. *Machinima as a learning tool*. Digital Creativity. 2013. Vol. 24, no. 3. P. 168–181. URL: <https://doi.org/10.1080/14626268.2013.813375> (дата звернення: 31.10.2025).
3. Teaching & Learning – Moviestorm Filmmaker. *Moviestorm Filmmaker*. URL: <https://filmmaker.moviestorm.co.uk/documentation/teaching-and-learning-resources/> (дата звернення: 31.10.2025).

Бондарець Надія Леонідівна,

*аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
старша викладачка Київського національного університету культури і мистецтв,
членкиня Спілки звукорежисерів України*

СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ СТВОРЕННЯ САУНДДИЗАЙНУ В КІНОВИРОБНИЦТВІ

У сучасному кіновиробництві саунддизайн посідає провідне місце, оскільки саме він забезпечує формування просторово-часового відчуття, створює акустичну репрезентацію локації та підсилює динаміку дії в кадрі, впливаючи на цілісне сприйняття аудіовізуального

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

продукту. Акустичне середовище, створене саунддизайнером, не лише деталізує подієвий простір, а й виконує семіотичну функцію, перетворюючи аудіо на важливий засіб наративної комунікації. При цьому варто підкреслити, що використання звукових ефектів, завантажених із відкритих ресурсів мережі Інтернет без дотримання прав інтелектуальної власності, є незаконним, оскільки воно порушує авторські та суміжні права. Тому сучасна професійна практика вимагає або придбання ліцензій на комерційні аудіобібліотеки, або ж організації самостійного польового запису саундефектів (шумів) і аудіоатмосферних фонових рішень, що гарантує їхню унікальність і правову чистоту. У цьому контексті звукорежисура саунддизайну постає не лише технічною дисципліною, а й ґрунтовним творчо-правовим напрямом кінематографічного виробництва.

Науковець О. Лішафай у статті «Саунд-дизайн і музична драматургія, кіно та телебачення» підтверджує, що саунддизайн в сучасній саундіндустрії використовується в різних сферах аудіовиробництва, вказуючи: «Звуковий дизайн (саунд-дизайн) використовують і залучають в різних галузях мистецтва, зокрема кіновиробництво, ТВ-виробництво, театр, звукозапис, живе виконання, мистецтво звука, постпродакшн і розробка комп'ютерних ігор» [2].

Дослідниці С. Іванейко та І. Матоліч у публікації «Роль саунд-дизайну в анімації: вплив звуку на сприйняття сюжету» підкреслює важливість використання саунддизайну в аудіовізуальних проєктах, як елементу досягнення емоцій та вражень у глядача, зазначаючи: «Тому використання потужних звукових та музичних ефектів є не лише інтуїтивним інгредієнтом, але й створює повний аудіо-візуальний досвід, який залишає глибоке враження у свідомості аудиторії» [1]. З думкою авторок варто погодитися, адже емпіричний досвід доводить, що елементи саунддизайну у кінематографії мають значний вплив на сприйняття твору.

У період німого кіно відсутність саунддизайну зумовлювала обмеженість емоційного впливу кінематографічного продукту, адже глядач отримував інформацію виключно через візуальні образи, які супроводжувалися лише музичними інтермедіями чи пояснювальними титрами. Це спричиняло домінування раціонального сприйняття та вимагало від аудиторії значного зусилля для інтерпретації сюжетної динаміки. Запровадження саунддизайну докорінно змінило парадигму кінематографічного досвіду: акустичні ефекти, синхронізовані з дією, дозволили відтворювати просторову локалізацію подій, відчуття реалістичності та емоційної напруги. Саунддизайн, інтегруючи музику, діалоги та шумові елементи, створює багатовимірний аудіовізуальний простір, що активізує механізми емпатії та підсилює ідентифікацію глядача із персонажами. Відтак, саме завдяки аудіоскладовій кінопродукт набуває здатності не лише інформувати, а й впливати на підсвідомість реципієнта, формуючи значно глибше естетичне й психологічне враження.

Перші практики створення саунддизайну як мистецького явища виникли задовго до появи технічних засобів звукозапису і були безпосередньо пов'язані з розвитком театрального мистецтва. Уже в античних театрах Греції застосовувалися елементи архітектурно-акустичного моделювання, наприклад, бронзові резонатори, описані Вітрувієм у трактаті *De Architectura* (I ст. до н. е.) [5], що забезпечували керований розподіл звукових хвиль у просторі та посилювали сценічну виразність голосу актора. В подальшому, у середньовічних релігійних драмах і містеріях XII-XV століть у Франції, Англії та Німеччині виникла традиція створення шумових ефектів, спрямованих на імітацію природних явищ: гуркоту грому, звуку дощу, шелесту вітру. Ці ефекти досягалися за допомогою механічних засобів: перекочування каміння або металевих куль у порожніх бочках, трясіння листів жерсті, посипання зерна чи гороху по натягнутому полотну. Отже, формувався початковий рівень саунддизайну, який функціонував як акустична ілюзія, підсилюючи емоційний та просторовий ефект театральної дії.

У добу бароко (XVII століття) звукові ефекти перетворилися на систематизований компонент сценографії. В італійських та французьких театрах, зокрема у *La Fenice* у Венеції та *Comédie-Française* у Парижі, застосовувалися складні механічні конструкції, відомі як *macchine teatrali*, що відтворювали рух хмар, блискавку, гуркіт бурі чи морські хвилі [4]. До XIX століття ці технології досягли апогею розвитку: у театрах *Drury Lane* та *Covent Garden*

(Лондон), а також у Grand Opera (Париж) активно використовували спеціальні шумові машини, які моделювали природні звуки через механічне обертання барабанів, шкіряних ремейнів чи дерев'яних дисків. Поступово звукове оформлення почало сприйматися не лише як технічний засіб реалістичної імітації, а як естетичний інструмент впливу на сприйняття глядача, що формувало звукове середовище вистави. Саме в цей період закладалися основи концепції саунддизайну як мистецтва створення звукової реальності, інтегрованого у драматургічну структуру сценічного твору та спрямованого на формування емоційної атмосфери, просторової глибини та психологічної достовірності сценічного світу.

Дослідник Д. Хренов у науковій статті «Перспективи розвитку саунд-дизайну в Україні» зазначає, що в сучасному аудіовізуальному мистецтві варто дозовано застосовувати елементи саунддизайну, щоб не перенасити аудіо щільністю звучання та невиправданою емоційністю аудіосцени. Автор пише: «Спираючись на досвід вітчизняного кінематографа минулого століття, використовувати звуковий дизайн в звуковому кіно потрібно вибірково, звучати в кінофільмі має тільки те, що впливає на виразність і сутність кадру», що акцентує увагу на уміннях саунддизайнера доречно та вміло як записувати, так і в подальшому використовувати елементи саунддизайну в аудіорішенні проєкту [3].

У сучасному медіамистецтві генерація неіснуючих у природі шумів постала однією з провідних технологій сучасного саунддизайну, що поєднує технічну інженерію, звуковий експеримент та мистецько-емоційну інтуїцію. Саунддизайнери створюють нові аудіальні рішення шляхом комбінування, синтезу та обробки реальних звуків, перетворюючи їх у переконливі ілюзії вигаданих об'єктів чи істот. Класичним прикладом є звук зоряного меча із кіносаги «Зоряні війни», який Бен Берт створив, поєднавши шум старого кінопроектора та електромагнітний зворотний зв'язок від мікрофона, проведений повз кінескоп телевізора. Для голосів драконів у «Грі престолів» використовували змішані записи реву тигра, слонячого трублення та потріскування вогню, синтезовані з модульованими низькочастотними гармоніками. Схожі методи застосовувалися для створення звуків динозаврів у «Парку Юрського періоду» (міксування звукозаписів черепашок, левів і дельфінів), інопланетних істот у «Аватарі» (синтез людського дихання з тембрами комах і рептилій) чи роботів у «Трансформерах» (корегування механічних шумів, гідравліки та цифрових імпульсів). Ці приклади демонструють, що сучасний саунддизайн виходить за межі реалістичного відтворення звуку, стаючи новою формою творчої аудіоінженерії, яка розширює межі сприйняття та створює нову аудіореальність кінематографу.

Сучасні технології створення саунддизайну в кіновиробництві формують якісно новий рівень аудіомислення, у якому звук виступає не лише допоміжним компонентом зображення, а повноцінним структурним елементом аудіовізуального наративу. Розвиток цифрових аудіотехнологій, алгоритмів просторового звукотворення, штучного інтелекту та процедурного аудіо відкрив можливість для генерації складних звукових середовищ, інтерактивних звукових сцен і повної синхронізації звуку з візуальним контекстом. Завдяки інноваційним інструментам обробки, спектральному редагуванню, мультіканальному мікшуванню, конволюційній реверберації, машинному аналізу тембру, саунддизайнер отримав здатність створювати як реалістичні, так і вигадані звукові елементи, що розкривають психологічну, емоційну та семіотичну глибину екранного образу.

Саунддизайн у сучасному кінематографі дедалі частіше виконує концептуальну функцію: структурує драматургію, формує ритміку монтажу та визначає сенсову домінанту сцени. Практика комбінування звукозаписів, синтетичних шумів і цифрових маніпуляцій над аудіо демонструє зрушення від традиційного реалізму до звукового експресіонізму, де аудіальна реальність конструюється як мистецький задум. У цьому контексті технології стають не просто інструментами, а засобами творчого самовираження саунддизайнера, який виступає спів-автором кінематографічного проєкту. Отже, сучасний саунддизайн – це синтетичний напрям, який поєднує мистецтво, науку та технологію, перетворюючи саунд на універсальну мову емоційного та просторового впливу при отриманні вражень реципієнтом від кінематографічного проєкту.

Література

1. Іванейко С. І., Матоліч І. Я. Роль саунд-дизайну в анімації: вплив звуку на сприйняття сюжету. *Традиції та інновації у сучасному дизайні* : матеріали VI Всеукраїнської науково-практичної конференції (Івано-Франківськ, 24 квіт. 2025 р.). Івано-Франківськ, 2025. С. 33–35. DOI: 10.33098/2025.06.24.04.
2. Лішафай О. О. Саунд-дизайн і музична драматургія, кіно та телебачення. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. Київ, 2015. Вип. 35. С. 177–187.
3. Хренов Д. О. Перспективи розвитку саунд-дизайну в Україні. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 40. С. 18–26. DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.173960.
4. Dente C. Teatro e tecnologia. Fictions. I. Pisa : Fabrizio Serra Editore, 2002. P. 1–25.
5. Vitruvius. The Ten Books on Architecture / trans., ed., and notes by Morris H. Morgan. Cambridge : Harvard University Press ; London : Humphrey Milford, Oxford University Press, 1914. 331 p.

*Дерепаска Богдан Володимирович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**ЗВУК ЯК ДРАМАТУРГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ
У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНО**

На початку ХХІ століття український кінематограф переживає період активного оновлення, у якому звукова складова фільму посідає дедалі важливіше місце. Якщо раніше звук розглядався переважно як технічний супровід зображення, то нині він стає повноцінним драматургічним інструментом, здатним формувати настрій, атмосферу й навіть сюжетну структуру. Саме через звук створюється ритм оповіді, підкреслюються конфлікти, вибудовується емоційний зв'язок між персонажем і глядачем.

Звук у кінематографі виконує роль носія драматургічної інформації. Він не лише відображає події, а й організовує їх у певну емоційну логіку. Звуковий образ фільму формує внутрішній темпоритм і стає провідником авторської інтенції. Завдяки роботі зі звуком створюється психологічна глибина, напруга, відчуття простору. У сучасному українському кіно все частіше спостерігається тенденція, коли саме аудіальний рівень визначає спосіб сприйняття події.

Яскравим прикладом цього є фільм Мирослава Слабошпицького «Плем'я» (2014). У ньому повністю відсутні діалоги, а спілкування між героями відбувається мовою жестів. Тиша, звуки середовища, рухи тіл створюють самодостатню акустичну реальність. Звуковий простір фільму перетворюється на засіб комунікації, а тиша – на драматургічну силу, яка формує атмосферу напруження та внутрішньої ізоляції. У цьому випадку звук не ілюструє події, а сам стає подією, відкриваючи для глядача новий рівень сприйняття.

В іншій естетичній площині працює Валентин Васянович у фільмі «Атлантида» (2019). Тут звук стає частиною поствоєнного пейзажу: приглушене звучання, монотонність, природна акустика створюють відчуття спустошення й болісної тиші. Відсутність музичного супроводу підсилює документальність і справжність емоцій. Звук стає провідником пам'яті, який віддзеркалює травму війни та спробу героїв віднайти рівновагу в тиші.

Фільм Сергія Лозниці «Донбас» (2018) демонструє іншу модель роботи зі звуком – хаотичну, поліфонічну, експресивну. Крики, фонові шуми, уривки діалогів формують звуковий колаж, який підкреслює атмосферу дезорієнтації, соціального розпаду й агресії. Звук у цьому випадку є носієм правди часу: він передає не лише дії персонажів, а й стан суспільства, його моральний і психологічний хаос.

Особливий підхід до звуку виявляє режисер Антоніо Лукіч у фільмі «Мої думки тихі» (2019). Тут звук виконує не стільки емоційну, скільки філософську функцію. Головний герой, звукорежисер за професією, подорожує Україною у пошуках «ідеального звуку» дикої природи. Його професійне завдання перетворюється на метафору внутрішнього пошуку – прагнення почути себе серед безкінечного шуму світу. М'яке, напівіронічне використання звуку формує особливу поетику фільму, де акустичне середовище стає простором роздумів і

самопізнання.

У всіх цих прикладах звук виступає не просто засобом передачі інформації, а рівноправним елементом драматургії. Він створює асоціативні поля, викликає емоційний відгук, керує сприйняттям. Надзвичайно важливу роль відіграє тиша, що не є відсутністю звуку, а, навпаки, його повноцінним художнім компонентом. Тиша в кіно створює відчуття простору, стає місцем внутрішнього монологу, концентрує увагу глядача на сенсових деталях. Вона дозволяє відчувати невимовне – те, що не передається словами.

Сучасний розвиток цифрових технологій значно розширив можливості українських звукорежисерів. Алла Загайкевич, Сергій Степанський, Максим Кочетов та інші фахівці формують нову якість аудіального мислення. Вони працюють із багатоплановими звуковими текстурами, поєднують реалістичне звучання із музичними мінімалістичними структурами, створюючи унікальну національну звукову естетику. Такий підхід сприяє формуванню власного акустичного стилю українського кіно, що поєднує інтелектуальність і емоційну насиченість.

Звук у новому українському кінематографі дедалі частіше стає елементом національної ідентичності. Звуки побуту, природи, мови, інтонацій і навіть тиші утворюють акустичний портрет країни, її історичну пам'ять і культурну чутливість. Через звук українське кіно повертає глядачеві автентичне сприйняття світу, що ґрунтується на слуховому досвіді, близькому до традиційної музичної культури та природного звукового середовища.

Отже, у сучасному українському кіно звук перетворюється на повноцінний драматургічний інструмент, який формує структуру та емоційний ритм твору. Він стає засобом художнього висловлення, що здатен передавати найтонші психологічні стани, створювати простір і символічну глибину. Завдяки цьому український кінематограф початку ХХІ століття демонструє нову зрілість аудіовізуального мислення, у якому звук не лише супроводжує зображення, а стає самостійним носієм змісту й частиною естетичної ідентичності національного кіно.

Література

1. Гуменюк І. Звук у структурі аудіовізуального мистецтва. Київ : КНУТКиТ ім. І. Карпенка-Карого, 2018.
2. Загайкевич А. Сучасний звуковий образ українського кіно: між експериментом і традицією. *Кіно-Темп*. 2020. № 4. С. 21–26.
3. Кузьменко Н. Аудіовізуальна драматургія в контексті сучасного українського кіно. *Вісник КНУТКиТ*. 2021. № 3. С. 45–52.
4. Chion M. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York : Columbia University Press, 1994.
5. Altman R. *Sound Theory, Sound Practice*. London : Routledge, 1992.
6. Васянович В. Про тишу й звук у кіно. *Каталог кінофестивалю «Молодість»*. Київ, 2020.
7. Лозниця С. Кінозвук як мова пам'яті. *Український тиждень*. 2019. № 25.
8. Липницький О. Звуковий дизайн у документальному та художньому кіно України початку ХХІ століття. *Культура і сучасність*. 2022. № 2. С. 33–39.

Маринін Артур Євгенович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ПРОТИ МУЗИЧНОЇ АВТЕНТИЧНОСТІ: ГОЛОСОВІ ДІПФЕЙКИ ТА ІМІТАЦІЯ СТИЛЮ

Розвиток технологій штучного інтелекту створив нову загрозу – крадіжку музичної ідентичності. Голосові діпфейки та алгоритми імітації стилю дозволяють створювати музичні твори, які не відрізнити від робіт відомих артистів, без їх відома та згоди. Ця проблема зачіпає права інтелектуальної власності, автентичність та довіру у музичній індустрії.

Музична ідентичність артиста складається з унікальних елементів: тембру голосу, манери виконання, авторського стилю, способів аранжування. Сучасні технології ШІ здатні аналізувати та відтворювати ці елементи з вражаючою точністю, створюючи серйозні ризики

для артистів [1, 47].

Голосові дідфейки – це синтетичні аудіозаписи, створені нейронними мережами, навченими на існуючих записах голосу. Технологія voice cloning відтворює тембр, висоту голосу та найтонші нюанси вимови. Для створення переконливого дідфейку потрібно кілька годин аудіоматеріалу, що легко отримати з публічних записів популярних артистів.

У 2023 році пісня, що імітувала голоси відомих американських виконавців Drake та The Weeknd, набрала мільйони прослуховувань, перш ніж була видалена [2]. Сучасні системи досягли такого рівня реалістичності, що навіть професіонали не завжди можуть відрізнити підробку від оригіналу без спеціального аналізу.

Системи ШІ також здатні імітувати музичний стиль артиста, вивчаючи гармонічні структури, ритмічні патерни та мелодійні ходи. Проблема імітації стилю особливо актуальна для композиторів, чий унікальний знахідки можуть бути скопійовані без компенсації. Юридичний захист музичного стилю надзвичайно складний, оскільки стиль не є об'єктом правової охорони у більшості юрисдикцій [3, 52].

Наслідки та методи захисту

Крадіжка музичної ідентичності несе численні наслідки: фінансові збитки (підроблені треки збирають мільйони прослуховувань), репутаційні втрати (некондиційний контент від імені артиста) та підірив довіри між артистами та аудиторією.

Існуючі закони про авторське право не завжди ефективні проти імітації ШІ. У 2024–2025 роках з'явилися перші судові прецеденти, коли артисти подавали позови проти компаній, що використовували їх записи для навчання ШІ без згоди [4].

Методи захисту включають цифрові водяні знаки для ідентифікації оригінальних записів та алгоритми детекції дідфейків. Стрімінгові платформи вводять вимоги щодо розкриття інформації про використання ШІ. Індустріальні організації лобіюють прийняття законодавства щодо захисту від імітації ШІ [5, 121].

Вирішення проблеми крадіжки музичної ідентичності потребує комплексного підходу: правового регулювання, технічних засобів захисту та етичних стандартів. ШІ може бути потужним інструментом для музичної творчості, але лише якщо його використання ґрунтується на повазі до прав та гідності артистів. Лише так можна забезпечити майбутнє, у якому технології розширюють можливості людської творчості, а не замінюють її бездушними імітаціями.

Література

1. Голубенко М. М. Темпоральність музичної культури цифрової доби : дис. ... кандидата мистецтвознавства. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2020. 196 с.
2. The Guardian. AI-generated Drake and The Weeknd song goes viral before being taken down. 2023. URL: <https://www.theguardian.com/music/2023/apr/17/ai-drake-the-weeknd-song-ghostwriter> (дата звернення: 24/10/2025).
3. Загайкевич А. Українська електронна музика: практика дослідження. *Музика в інформаційному суспільстві* : збірник наукових статей. Київ, 2008. Вип. 76. С. 39–62.
4. Billboard. AI, Music and the Law: Artists Push for New Rights to Protect Their Voices. 2024. URL: <https://www.billboard.com> (дата звернення: 24/10/2025).
5. IFPI. Artificial Intelligence in Music: Global Policy Report. International Federation of the Phonographic Industry. London, 2024. P. 115–123.

Бриль Марія Василівна,

здобувачка Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ОСОБЛИВОСТІ КІНОМОВИ У ФІЛЬМАХ ГАЯ РІЧІ

Метою цієї роботи є виявлення особливостей кіномови британського режисера Гая Річі на прикладі його ранніх фільмів: «Карти, гроші та два стволи» (1998), «Великий куш» (2000) та «Револьвер» (2005). Вказані стрічки стали основою формування авторського стилю режисера, в якому поєднуються динамічний монтаж, нестандартна побудова діалогів, іронічна

нарація та музичний супровід як драматургічний інструмент [2, 8; 4, 1].

Особливість кіномови Гая Річі полягає у її цілісному ритмічному характері – монтаж, звук, діалоги та композиція працюють не ізольовано, а як інтегрована система. Така система формує не лінійну розповідь, а іронічну, багатопланову гру з глядачем, де сюжет розгортається через стиль, а не через події [2, 8]. Однією з ключових рис є монтаж, що виконує не лише технічну, а й смислову функцію. Цей підхід, що йде проти правил, є запереченням модернізму та характерною рисою постмодернізму. У сцені пограбування в «Карти, гроші та два стволи» використано freeze-frame, паралельний монтаж (або крос-каттінг) та різкі склейки. Камера показує підготовку героїв у фрагментарному ритмі: кожен кадр – як удар, що формує темп сцени. Це створює ефект стиснення часу та нагнітання напруги [4, 4]. У «Великому куші» монтаж ще складніший. У сцені викрадення Френкі камера скаче між подіями: як він заходить у ювелірний магазин, як інші герої планують обман, і як зникає діамант. Історії та персонажі переплітаються. Послідовність порушено, але сенс зберігається – глядач відчуває, що він сам «збирає» сюжет, як мозаїку (або «compresabezas», як це описують дослідники) [1, 1; 5, 3]. Іншою важливою частиною кіномови є музика. У «Карти, гроші та два стволи» у сцені з Brick Тор'ом, який описує, як свині знищують тіло, звучить легка фоновіа мелодія, що створює комічний контраст із жахливим змістом. Така звукова організація послаблює ультранасилля та викликає іронічну реакцію у глядача. У «Великому куші» в сцені боксерського бою Міккі музика змінює ритм разом із рухами героя: затримка звуку, різке посилення удару, пауза – усе це підкреслює неочікуваність та абсурдність перемоги. Це підтверджує, як динаміка монтажу та звуку безпосередньо пов'язана з ритмом та емоційним залученням [3, 10; 5, 3]. Велику роль відіграє закадровий голос. У «Великому куші» це герой Турок – його репліки не просто пояснюють події, а й задають іронічну тональність. Наприклад, опис гангстерів, які мають колоритні прізвиська (як-от Тоні «Зуб-куля»), починається з фрази: «Тоні називають Кулеметом, але він не любить зброю» – абсурд підкреслено монтажем і тоном [1, 2]. Крім монтажу та звуку, стиль Річі формують діалоги. Вони побудовані так, що навіть у драматичних моментах викликають посмішку. У «Карти, гроші та два стволи» герої можуть обговорювати сигарети чи борг у £500, водночас готуючись до жорстокої перестрілки – ця буденність у кримінальному середовищі формує особливий «холодний» гумор [4, 3; 5, 3]. У «Револьвері» режисер розвиває цей підхід: він відходить від кримінальної комедії, але ще глибше використовує монтаж як засіб психологічного аналізу, що пов'язано з його зацікавленістю кабалою, яка вплинула на тематику фільму: там закадровий голос – це внутрішній монолог героя, який говорить сам із собою [1, 1]. Наприклад, у сцені в ліфті герой Джейк чує фрази, що лунають у нього в голові, поки камера показує лише його обличчя – монтаж тут використовується як засіб психологічного аналізу.

Отже, кіномова Гая Річі – це синтез монтажу, іронії, музики та діалогів. Він не просто розповідає історії, а створює ритм, атмосферу й інтонацію, у якій глядач стає активним учасником розгадування змісту. Його стиль – це постмодерна гра, де сюжет підпорядковується авторському ритму мислення.

Література

1. Bringas A., Idiartegaray E. Analisis Autoral Guy Ritchie Snatch. 2015. P. 4.
2. El estilo de Guy Ritchie: avance tesis. 2015. 8 p.
3. Who is the director of this movie? Automatic style recognition based on shot features / M. Svanera et al. 2018. P. 13.
4. Yin M. A brief analysis of Guy Ritchie's postmodernist style in Lock, Stock and Two Smoking Barrels. Dean&Francis, 2024.
5. Yurtoğlu N. A. Postmodern Anlatı Örneği Olarak Guy Ritchie Filmleri. 2014. P. 5.

ВІЗУАЛЬНІ ТА АУДІОВІЗУАЛЬНІ МАТЕРІАЛИ ПРЕССЛУЖБИ КМДА ЗА 2025 РІК

У сучасному світі, де споживач звик отримувати інформацію швидко та якісно, візуальні та аудіовізуальні матеріали стали ключовим інструментом оновленої комунікації органів державної влади з громадськістю. Вони дозволяють швидко передавати інформацію, формувати емоційний зв'язок та посилювати довіру до влади. У 2025 році, на тлі продовження воєнних дій, пресслужба Київської міської державної адміністрації (далі КМДА) активно використовує візуальний та аудіовізуальний контент для інформування киян про проведені ремонтні роботи, конкурси та ініціативи у столиці, допомогу військовим.

За словами В. М. Варенко, пресслужба – «це структурний підрозділ, який забезпечує інформаційні та комунікаційні потреби урядових відомств, політичних, громадських, бізнесових, а також постійно діючих міжнародних організацій» [1].

Актуальність проблеми полягає в тому, що здебільшого пресслужба органів влади асоціюється лише з текстовим наповненням, але наразі вона використовує аудіовізуальні та візуальні комунікації, щоб удосконалити зв'язок з громадянами. У сучасній аудіовізуальній комунікації потрібно зважати на культурні права, які є «надзвичайно важливими для створення аудіовізуальних творів у сенсі багатогранного, багатоетапного процесу на основі поєднання художньої творчості, технічних ідей і технологій» [2, 48]. У контексті Києва, як столиці, де сконцентровано значну частину державних інституцій, ефективне використання фото, відео та ілюстрацій допомагає швидко та якісно передати важливу інформацію, яка часто буває складною для осмислення звичайному споживачу.

Зокрема, у роботі Удріс Н. «Візуальна комунікація в умовах соціальних трансформацій» аналізуються соціологічні аспекти графічного дизайну та його роль у суспільних змінах. Головною ознакою візуально орієнтованого середовища є домінування образів та їх фону, що спрямовані на репрезентацію матеріального світу графічними засобами. Крім того, комунікаційна політика публічних органів під час криз висвітлюється як новий напрямок наукових пошуків, з акцентом на ефективність візуальних стратегій. [3] Соціальні символи, їхні інтерпретації та соціальні події перебувають у взаємних причинно-наслідкових зв'язках і чинять взаємний вплив. У періоди коли події розгортаються за участі великої кількості людей, виникають нові символи та свіжі тлумачення існуючого семантичного поля.

У межах підготовки дослідження було проаналізовано візуальні та аудіовізуальні матеріали пресслужби КМДА за період з січня по жовтень 2025 року. Аналіз базувався на контенті офіційних сайтів: КМДА, КП «Київтеплоенерго», КП «Київкомунсервісу», Центру комунального сервісу та ін. Ключові теми включали:

- Військову підтримку та мобілізацію: багато матеріалів присвячено рекрутингу до ЗСУ, як-от фото та відео про бригади (наприклад, 101-ша бригада охорони Генштабу, 429-й полк "Ахіллес", 30 ОМБр). Візуали підкреслювали патріотизм, з акцентом на воїнів, техніку та символіку.

- Інфраструктурні проєкти та ремонти: фотографії та інфографіка про обмеження руху через ремонти (наприклад, на Голосіївському проспекті, бульварі Лесі Українки, вулиці Панааса Мирного).

- Соціальні ініціативи: відео про підтримку ветеранів, шкільні спортивні ліги, толоки до World Cleanup Day. Аудіовізуальні елементи, як короткі ролики, підвищували залученість, з фокусом на людські історії.

- Пам'ятні та освітні заходи: матеріали до Дня захисників, пошуку зниклих (відеоінструкції), усиновлення дітей та молодіжних проєктів.

- Нагадування про комунальні послуги: ілюстрації щодо сплати за отримані житлово-комунальні послуги, сплату заборгованості та способи їх погашення.

Візьмемо до прикладу, ілюстрацію ЦКС до пресрелізу про оплату спожитих житлово-

комунальних послуг (рис. 1).

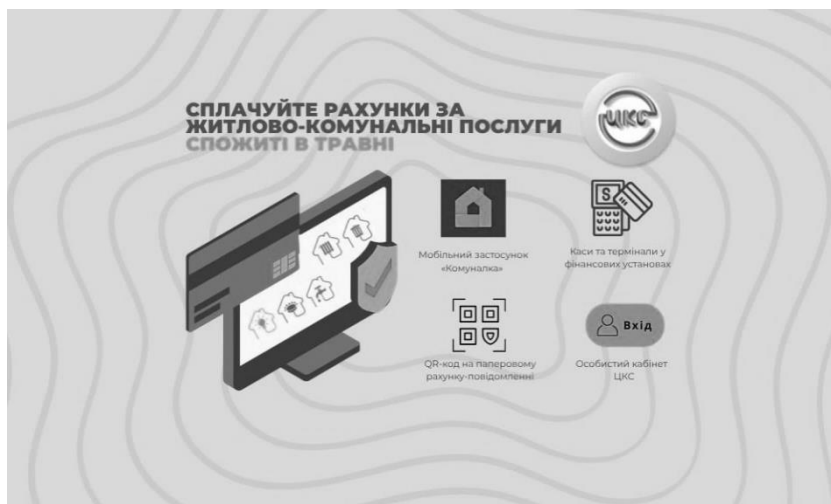


Рис. 1. Ілюстрація ЦКС до пресрелізу про оплату спожитих житлово-комунальних послуг

Переглянувши зображення можна одразу зрозуміти які є способи оплати за житлово-комунальні послуги. Зображення є читабельне, має логотип сервісу, який надає інформацію та містить ніжну кольорову гаму. Споживачу не потрібно читати цілий текст, яким доповнюється ілюстрація, щоб зрозуміти, що потрібно сплатити за спожиті комунальні послуги, використовуючи доступні методи оплати. У цьому випадку пресслужба задовільняє свого споживача, надаючи чітку інформацію через ілюстрацію.

Прикладом для аудіовізуального продукту слугує відео КП «Київтеплоенерго» про реконструювання тепломереж у Печерському та Подільському районах, посилання на відео: <https://www.facebook.com/watch/?v=1127603239440914>.

Відео є динамічним, з якісною графікою та монтажем. Воно має текстовий матеріал, який перегукується з пресрелізом. Глядач може на власні очі побачити, які проблеми було вирішено, який матеріал та інструменти використовували, у який спосіб було проведено роботи та загальний результат. Аудіовізуальний матеріал допомагає підкріпити достовірність проведеної роботи та якість виконання.

Аналіз візуальних та аудіовізуальних матеріалів пресслужби КМДА за січень–жовтень 2025 року засвідчив перехід від традиційного текстового інформування до повноцінної візуально-аудіовізуальної моделі: пресслужба не просто почала додавати ілюстрації та відео до новин, а системно їх удосконалювала – створюючи читабельні ілюстрації (з логотипами, ніжними кольорами та логічною структурою), динамічні ролики з якісним монтажем, графікою та реальними історіями, що забезпечило достовірність, емоційний зв'язок і ефективний зворотний зв'язок у кризових умовах.

Література

1. Варенко В. М. Інформаційно-аналітична діяльність. Київ, 2014. С. 382. URL: https://duikt.edu.ua/uploads/l_1438_65304022.pdf (дата звернення: 29.10.2025).
2. Ємельянова Т., Приходько Л., Січова О. Аудіовізуальні документи як складник Національного архівного фонду: поняття, теоретичні й прикладні аспекти організації, формування, збереження, доступу. Київ : Ін-т архівознавства НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, 2024. 312 с.
3. Удріс Н. Візуалізація комунікативної практики як домінанта соціальної комунікації першого десятиріччя XXI ст. *Наукові праці: науково-методичний журнал*. 2013. Т. 211, № 199. С. 38–43.

ОБРАЗ ЛИХИХ 90-Х В УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНІХ ФІЛЬМАХ

1990-ті роки стали для України періодом соціально-економічних потрясінь, політичної невизначеності та культурної трансформації. Саме в цей час формувалася нова національна ідентичність, відбувалася переоцінка цінностей і заново вибудовувалися суспільні структури. Кінематограф, як дзеркало свого часу, зафіксував цю турбулентну епоху, репрезентуючи її крізь образи безладу, криміналу, духовної спустошеності, але й життєвої сили. Дослідниця А.-Г. Цьона підкреслює, що «зображення 1990-х в українському кінематографі стало способом національної самоідентифікації» [1, 3]. Саме тому аналіз художнього образу «лихих 90-х» у сучасному українському кіно є важливим для розуміння не лише мистецьких тенденцій, а й ширших культурних процесів.

Перше десятиліття незалежності України позначилося розпадом радянської системи, занепадом промисловості, стрімкою криміналізацією суспільства та духовною розгубленістю. У матеріалі Суспільне Культура зазначено, що 90-ті стали «часом виживання, коли людина опинилася сам на сам із новою реальністю» [2].

Медіапроект Свідомі наголошує, що звернення до 90-х у кіно викликане потребою «переосмислити той досвід через історії людей, які жили в умовах переходу» [3]. Візуальна естетика цього періоду – контрастна, напружена, позбавлена глянцю. Вона передає психологічну атмосферу зламу епох [9, 111].

Кіно стає інструментом культурної пам'яті – воно фіксує, осмислює і водночас «очищує» суспільні травми. Як зазначає А.-Г. Цьона, кінематограф 2010–2020-х років використовує мотиви 90-х для «реконструкції спільного досвіду та пошуку української ідентичності» [1, 6].

Одним із центральних мотивів є кримінальний безлад, що панує на вулицях і у свідомості героїв. Цей мотив виразно втілено у фільмі «Носоріг» Олега Сенцова (2022). Як зазначає видання Texty.org.ua, картина показує 90-ті «без ностальгії і романтики», де насильство стає єдиною мовою виживання [7]. Режисер свідомо позбавляє глядача героїзації злочинного світу: головний герой – не мачо, а продукт свого часу, «тупої люті й агресії». Через цей образ відображається глибинна соціальна хвороба – моральна дезорієнтація доби.

Інший напрям осмислення 90-х у кіно – тема дитинства та дорослішання в епоху нестабільності. У фільмі Ірини Цілик «Я і Фелікс» (2024) зображено хлопчика Тимофія, який росте серед руїн старої системи й намагається знайти моральний орієнтир у світі дорослих [6].

Як підкреслює критика Wonderzine, «епоха кінця 90-х дає можливість показати підлітка, який залишився сам на сам із собою, бо батьки зайняті виживанням» [8]. Отже, 90-ті виступають метафорою зламу дитячої свідомості, втратою безпеки та появою нової реальності, у якій формується майбутнє покоління незалежної України.

Попри асоціацію з хаосом, сучасне українське кіно не прагне до ідеалізації 90-х. Як зазначає Свідомі, режисери бачать у цих сюжетах не «ностальгію за минулим», а спосіб його критично відрефлексувати [3]. Режисер Олег Сенцов у коментарі для The Village Україна наголошує, що звернення до 90-х – це «спроба зрозуміти, чому ми стали такими, як є, а не втекти від минулого» [4]. Така позиція перетворює кіно на форму колективної терапії – мистецтво не забуває травматичне минуле, а осмислює його.

Важливою складовою образу 90-х є ретельне відтворення деталей побуту: музики, інтер'єрів, моди, міського середовища. Суспільне Новини відзначає, що нові українські стрічки вирізняються «візуальною достовірністю, увагою до атмосфери десятиліття» [5].

Дослідниця О. Сидор-Гібелінда ще у 2004 році підкреслювала, що для кінематографа періоду незалежності характерне «зміщення акценту з ідеологічного змісту на візуальну правду» [9, 115]. Отже, художники використовують антураж не лише як історичну декорацію, а як повноцінний носій культурної пам'яті.

У новітньому українському кінематографі можна виокремити кілька ключових творів, у яких образ «лихих 90-х» постає особливо виразно. Окрім уже згаданих «Носорога» та «Я і Фелікс», варто відзначити фільми «Назавжди-Назавжди» та «Ти мене любиш?», у яких режисери працюють із темою дитячої пам'яті, соціальних змін та ностальгії [4]. Суспільне Культура наголошує, що інтерес до 90-х у молодих режисерів зумовлений прагненням «повернути історію, яку українське кіно тривалий час ігнорувало» [2].

Усі ці стрічки об'єднує одна риса – прагнення до правди. Вони демонструють 90-ті не як період анархічної свободи, а як випробування для нації, яка лише починала розуміти себе поза радянським контекстом.

Образ 90-х у кіно – це не лише зображення минулого, а й дзеркало сучасності. Як зазначено у статті Суспільне Новини, «повернення до 1990-х у мистецтві – це нагадування, як важко було виборювати свободу, яку маємо зараз» [5]. Через такі художні образи формується колективна пам'ять і культурна тяглість. Відображення соціального хаосу, моральної кризи та водночас народження нового типу особистості – усе це створює метафору становлення України. Кінематограф, отже, виконує подвійну функцію: документує травматичний досвід і водночас трансформує його в естетичну форму, що допомагає нації усвідомити власний шлях [1; 9].

Образ «лихих 90-х» в українських художніх фільмах є багатошаровим феноменом, який поєднує елементи соціального реалізму, моральної драми та культурної рефлексії. У сучасному кінематографі цей період постає як символ народження нової України – болісного, хаотичного, але необхідного процесу. Фільми «Носоріг» Олега Сенцова, «Я і Фелікс» Ірини Цілик та інші не лише реконструюють атмосферу 1990-х, а й осмислюють її значення для сучасної ідентичності. Як підсумовує Цьона, «через зображення 90-х українське кіно утверджує себе як простір національної пам'яті» [1, 8].

Отже, образ «лихих 90-х» – це не просто спогад про минуле, а культурний код, який допомагає зрозуміти, звідки походить сучасна українська реальність і як вона формується у свідомості суспільства.

Література

1. Цьона А.-Г. О. Зображення 1990-х в українському кінематографі 2010–2020-х як спосіб національної самоідентифікації. URL: <https://ku-khsac.in.ua/article/view/300751/292937> (дата звернення: 26.10.2025).
2. Українське кіно про 90-ті: унікальність та відмінність від радянського. *Суспільне Культура*. 2024. URL: <https://suspilne.media/culture/653112-ukrainske-kino-pro-90-ti-comu-vono-vazlive-ta-pro-sogovorot-novi-ukrainski-filmi/> (дата звернення: 26.10.2025).
3. Період 90-х у фільмах: зйомка, історії, переосмислення для України. *Свідомі*. 2024. URL: <https://svidomi.in.ua/page/period-90-kh-u-filmakh-ziomka-istorii-pereosmyslennia-dlia-ukrainy> (дата звернення: 26.10.2025).
4. Чому зараз так багато кіно про 90-ті? Запитали трьох українських режисерів. *The Village Україна*. 2024. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-situation/345151-chomu-zaraz-tak-bagato-kino-pro-90-ti-zapitali-troh-ukrayinskih-rezhiseriv> (дата звернення: 26.10.2025).
5. 10 українських фільмів про 1990-ті: погляд на десятиліття тоді й тепер. *Суспільне Новини*. 2024. URL: <https://suspilne.media/culture/576839-10-ukrainskih-filmiv-pro-1990-ti-poglad-na-desatilitta-todi-j-teper/> (дата звернення: 26.10.2025).
6. «Я і Фелікс»: атмосфера 90-х, підліткове дорослішання, колоритний Іздрік і баланс світла й темряви. *Detector Media*. 2024. URL: <https://detector.media/infospace/article/225377/2024-04-12-ya-i-feliks-atmosfera-90-kh-pidlitkove-doroslishannya-kolorytnyy-izdryk-i-balans-svitla-y-temryavy/> (дата звернення: 26.10.2025).
7. 90-ті без ностальгії і романтики. Кого «бодає» «Носоріг» Олега Сенцова. *Texty.org.ua*. 2022. URL: <https://texty.org.ua/articles/105692/90-ti-bez-nostalhiyi-i-romantyky-koho-bodaye-nosorih-oleha-sentsova/> (дата звернення: 26.10.2025).
8. Епоха кінця 90-х дає можливість показати підлітка, який залишився сам на сам. *Wonderzine Україна*. 2023. URL: <https://www.wonderzine.me/wonderzine/culture/movies/943-90-ti-pidlitki-ta-batkivstvo-ukrayinski-rezhiserki-pro-svoyi-maybutni-filmi> (дата звернення: 26.10.2025).

9. Сидор-Гібелінда О. Українське кіно 1990-х: аспекти візуальності. *Сучасне мистецтво*. 2004. Вип. 1. С. 110–122. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF%2FS_myst_2004_1_18.pdf. (дата звернення: 26.10.2025).

*Карпук Юлія Вікторівна,
здобувачка Київського столичного університету імені Бориса Грінченка*

MAKING OF ЯК ОСВІТНІЙ ІНСТРУМЕНТ ДЛЯ ВИВЧЕННЯ КІНОВИРОБНИЦТВА

Сучасне аудіовізуальне мистецтво є однією з найбільш динамічних сфер культурного виробництва, яка постійно змінюється під впливом технологічних інновацій, нових форматів комунікації та розвитку цифрового простору. У цих умовах особливої актуальності набувають інструменти, що поєднують практику і навчання, дозволяючи не лише споживати кінопродукт, а й розуміти процес його створення. Одним із таких інструментів виступає формат *making of* – відео або документальний матеріал, присвячений процесу створення кіно, серіалу, телепрограми чи іншого екранного продукту.

Формат *making of* є водночас навчальним, комунікативним і творчим засобом, який відкриває глядачу закулісний простір кіновиробництва. Він дозволяє побачити, як ідея перетворюється на готовий екранний продукт, як працює команда, які технічні, художні та режисерські рішення впливають на кінцевий результат. Для студентів аудіовізуальних спеціальностей цей формат стає потужним освітнім інструментом, адже дає можливість аналізувати етапи виробництва, спостерігати за професійною взаємодією фахівців різних напрямів – режисерів, операторів, продюсерів, акторів, звукорежисерів, монтажерів.

У контексті сучасної освіти *making of* можна розглядати як ефективну форму практичного навчання. На відміну від традиційних лекцій чи теоретичних курсів, він надає змогу зануритися у виробничий процес, осмислити структуру зйомок, побачити типові помилки, дізнатися про реальні виробничі ситуації та способи їх вирішення. Такий формат допомагає сформувати у майбутніх фахівців цілісне бачення аудіовізуального продукту – від задуму до реалізації. Саме тому *making of* широко використовується у навчальних програмах європейських і американських кіношкіл, зокрема у London Film School, New York Film Academy, FAMU (Прага), де студенти аналізують процес зйомок реальних проєктів, зіставляючи його з теоретичними знаннями.

В освітньому середовищі формат «*making of*» сприяє розвитку критичного мислення, творчої саморефлексії та професійної самооцінки. Перегляд і створення подібних матеріалів стимулює студентів до аналізу власної роботи, до виявлення сильних і слабких сторін у командній взаємодії, режисерських рішеннях, операторських прийомах. Отже, «*making of*» стає не лише способом демонстрації творчого процесу, а й засобом самонавчання, що дозволяє глибше зрозуміти закономірності кіномови та виробничих етапів.

Крім того, цей формат має значний мотиваційний потенціал. Він формує у студентів повагу до професії, показує важливість кожного учасника знімальної групи, сприяє розумінню цінності командної праці. Через *making of* молоді фахівці отримують реальне уявлення про те, як побудована індустрія, з якими викликами стикаються продакшни, як організовується комунікація на знімальному майданчику. Завдяки цьому формується професійна компетентність, що базується не лише на знаннях, а й на досвіді спостереження та аналізу.

З розвитком цифрових технологій і соціальних мереж формат *making of* набуває нових форм і функцій. Якщо раніше він був додатком до DVD або телепоказів, то сьогодні – це самостійний медіапродукт, що активно поширюється через YouTube, Vimeo, TikTok, Instagram. Для молодшої аудиторії це не просто додатковий контент, а повноцінна частина екранної культури, яка задовольняє інтерес до процесу створення історій, розкриває технології спецефектів, операторську майстерність, особливості постпродакшну. Отже, *making of* перетворює-

ється на міждисциплінарний освітній інструмент, який поєднує журналістику, кіновиробництво, продюсування, рекламу та комунікації.

Освітній потенціал цього формату можна розкрити через кілька рівнів: інформаційний (отримання знань про технічні аспекти зйомки), аналітичний (розуміння творчих і режисерських рішень), практичний (застосування набутих навичок у власних проєктах). Тож «making of» сприяє інтеграції теорії та практики, що є однією з головних вимог сучасної професійної освіти у сфері медіа та мистецтва.

Використання making of у навчальному процесі також відповідає концепції медіаграмотності та візуальної культури. Глядач, який розуміє, як створюється кіно, критичніше сприймає екранний продукт, усвідомлює маніпулятивні технології, оцінює художню мову та етичні межі кінематографічного висловлювання. У цьому сенсі making of стає важливою складовою формування компетентного, усвідомленого споживача і творця медіаконтенту.

Отже, making of є унікальним освітнім інструментом, який поєднує навчання, дослідження і творчість. Його використання у сфері кіномистецтва сприяє глибшому розумінню процесу виробництва, розвиває професійні навички, критичне мислення, творчу ініціативу та здатність працювати в команді. У сучасних умовах цифрової комунікації цей формат набуває особливого значення як засіб практичного засвоєння знань і формування нової культури кінематографічної освіти.

Література

1. Gillette A. W., Gillette J. M. Introduction to Production: Creating Theatre Onstage, Backstage, & Offstage. 10th ed. New York : McGraw-Hill, 2014. 544 p.
2. Kucich J. J. An Aesthetic of Backstage Labor. *Theatre Journal*. 2017. Vol. 69, No. 1. P. 1–20.
3. Lewis J. Hollywood by Hollywood: The Backstudio Picture and the Mystique of Making Movies. Austin : University of Texas Press, 2007. 408 p.
4. Marshall G. Too Funny for Words: Backstage Tales from Broadway, Television, and the Movies. New York : Crown, 1990. 211 p.
5. Parkhurst C. G. Behind the Scenes of Indie Film Marketing: A FilmSnobbery Field Guide. Raleigh : FilmSnobbery, LLC, 2016. 188 p.
6. Portuondo P. P. R. Backstage Live: Theatre, Opera and the Obscene in the Visual Age. *Opera Quarterly*. 2009. Vol. 25, No. 1–2. P. 108–130.

Ляшенко Вікторія Миколаївна,

здобувачка Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ЕВОЛЮЦІЯ ОБРАЗУ ВОЛОНТЕРА В УКРАЇНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ КІНО: ВІД ПОЧАТКУ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ (2014) ДО СУЧАСНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ (2025)

Початок російсько-української війни у 2014 році започаткував не лише політичні та військові зміни, а й докорінну трансформацію суспільної свідомості. Волонтерський рух став масовим проявом громадянської зрілості та довіри - саме ці риси виявилися визначальними для національної ідентичності. Кінематограф, як форма відображення колективного досвіду, оперативно відреагував на ці процеси, зафіксувавши появу нового соціального героя - волонтера.

У перших фільмах, створених після 2014 року, зокрема у стрічці «Кіборги» (реж. Ахтем Сеітаблаєв, 2017), волонтер постає як посередник між фронтом і тилом - людина, що забезпечує матеріальну підтримку та моральну присутність поруч із військовими. У цих образах переважає героїко-документальна стилістика: волонтер представлений як уособлення патріотизму, самопожертви та людяності [1]. Водночас художня форма тяжіє до реалістичного відтворення обставин, де внутрішні переживання персонажа залишаються другорядними.

Починаючи з 2020 року, акценти змінюються. Режисери приділяють більше уваги пси-

хологічній глибині, кризам і внутрішнім конфліктам героїв. У фільмі «Схрон» (реж. Оксана Войтенко, 2020) волонтер показаний не як виняткова постать, а як звичайна людина, що діє у надзвичайних умовах. Такий підхід відповідає тенденціям постгеройського кіно, де акцент зміщується з пафосу до емпатії, а глядач запрошений співпереживати, а не лише захоплюватися [2].

Серед сучасних інтерпретацій варто виокремити фільм-альманах «Міста та їхні герої» (реж. Ольга Гібелінда та Андрій Литвиненко, 2023), який документує досвід волонтерів з різних регіонів України. Тут зображення волонтерів стає колективним портретом нації у стані спротиву, що репрезентує ширший культурний феномен - гуманізацію війни через особисті історії [3]. Такий підхід поєднує документальність і художність, створюючи ефект довіри й достовірності, притаманний сучасному візуальному сторітелінгу.

На формування кінематографічного образу волонтера вплинули кілька факторів. Соціальний чинник - суспільна активізація громадян після Революції Гідності, що стимулювала появу нової етики взаємодопомоги. Культурний чинник - розширення національного кіновиробництва після 2014 року, зокрема через державну підтримку та появу незалежних студій, що дозволило відтворювати актуальні теми через художні образи. Психологічний чинник - колективна травма війни, яка через екранні наративи перетворюється на спільний досвід співчуття й стійкості. Морально-філософський чинник - поява нової моделі героїзму, в якій головною цінністю стає не сила чи перемога, а турбота, людяність і відповідальність за інших.

Згідно з дослідженнями Бакірова і Петренка (2023), український кінематограф останнього десятиліття стає важливим чинником формування культурної пам'яті, оскільки саме через кіномову суспільство усвідомлює події війни не лише як травму, а як моральний виклик [4]. Волонтер тут постає не просто помічником, а свідком історії - носієм гуманістичних ідей, що формують етичний портрет сучасної України.

Отже, еволюція образу волонтера у художньому кіно від 2014 до 2025 років демонструє глибоку трансформацію від героїзації до людяності, від окремих історій до колективного наративу єдності. Кінематограф стає не лише мистецтвом, а й способом усвідомлення ролі людини в умовах війни, що змінює як індивідуальну, так і національну свідомість.

Література

1. Сеїтаблаєв А. (реж.). Кіборги. *BBC Ukraine*. 2017. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-42255844> (дата звернення: 26.10.2025).
2. Войтенко О. (реж.). Схрон. *Суспільне Культура*. 2020. URL: <https://suspilne.media/culture/182159-film-shron-akij-peremig-na-kinofestivali-molodist-vijsov-onlajn/> (дата звернення: 26.10.2025).
3. Гібелінда О., Литвиненко А. (реж.). Міста та їхні герої. *Суспільне Культура*. 2023. URL: <https://suspilne.media/lviv/514309-mista-ta-ihni-geroi-u-lvovi-prezentuut-film-pro-geroizm-ukrainskogo-narodu/> (дата звернення: 26.10.2025).
4. Bakirov V., Petrenko I. Contemporary Ukrainian Visual Culture on the Way to the International Cultural Space. *Perspektywy Kultury*. 2023. №22(2). P. 84–94. URL: <https://czasopisma.ignatianum.edu.pl/pk/article/download/2804/2327> (дата звернення: 26.10.2025).

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

*Афоніна Олена Сталівна,**доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв***РЕФЛЕКСІЇ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ: НОВІ ПІДХОДИ
ДО ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІН МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНОГО ЦИКЛУ**

Сучасна мистецька освіта вимагає нових підходів до викладання дисциплін музично-історичного циклу. Дисципліни «Історія музики», «Історія української музики» у бакалаврських програмах ґрунтуються на знаннях, які студенти отримали у попередніх загальноосвітніх або спеціалізованих навчальних закладах. Проте трапляється, що до музичної спеціальності приходять студенти, які не мали попереднього досвіду слухання музики та її аналізу. Тому логічним є індивідуальний підхід до вивчення таких дисциплін, а також звернення до більш простого й зрозумілого матеріалу.

Показ інструментарію можна зробити оригінальним, звернувшись до музейних експозицій, приміром, до Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Колекція музичних інструментів налічує близько 600 кобз, бандур, торбанів, скрипок, колісних лір, басоль, цимбалів, сопілок, трембіт, бубнів, найдавніші з яких датуються XVIII століттям. До колекції, крім давніх інструментів невідомих авторів, входять вироби провідних українських майстрів, зокрема О. Корнієвського, А. Паплінського, О. Палієвця, Л. Добрянського, О. Шльончика, І. Скляра, В. Тузиченка, В. Зуляка, Д. Демінчука, Д. Левицького [1].

Про важливість української музики як оберегу національної свідомості в період заборони мови й культури можна розповісти, зокрема, через постать Миколи Лисенка. У XIX – на початку XX століття він публікував чимало пісень-романсів в авторських аранжуваннях, серед них «Ох, і не стелися, хрещатий барвінку», «Ой глибокий колодязю, золоті ключі», «Ой у полі криниченька». Перед тим М. Лисенко записував мелодії від селян під час етнографічних експедицій на Полтавщині, Київщині, Черкащині. Його обробки зберігають автентичний дух пісні, проте додають професійну гармонію в дусі європейського романтизму. Саме завдяки Лисенку багато пісень уперше прозвучали на концертній сцені. Одним із завдань може бути створення власного аранжування або пошук сучасних виконань хоровими колективами чи відомими співаками (наприклад: М. Хома, хор «Гомін» під керівництвом В. Яценка тощо).

Біографії композиторів варто представляти студентам як життєві сюжети. Наприклад, композитор М. Лисенко є символом національного руху; твір «Щедрик» М. Леонтовича крокує світом як різдвяний гімн, хоча сам композитор був трагічно вбитий радянською системою. Творчість видатного українського філософа Григорія Сковороди та його збірка «Сад божественних пісень» продовжує жити у творчості українського композитора XX століття Івана Карабиця, у його балеті «Пізнай себе» (Львів).

Студенти краще сприймають історію, коли відчувають її зв'язок із сучасністю. Спираючись на їхні знання із загальноосвітньої програми (наприклад твори М. Гоголя), доцільно показувати історичні події крізь творчість маловідомих композиторів, виконавців, емігрантів, репресованих митців. Тут у нагоді стають факти написання творів різних жанрів на сюжет гоголівської повісті «Вій»: однойменна опера (1897) українського диригента, композитора, музично-громадського діяча Олександра Горілого, який був репресований; музика до вистави «Вій» (1912?) композитора, диригента, музикознавця, педагога Михайла Коссака, який загинув від переслідувань радянської влади; симфонічна поема «Вій» (1930?) композитора, музичного критика, диригента й педагога німецького походження Бориса Яновського (справжнє прізвище – Зігль).

Прослуховування коротких уривків із проведенням сучасних паралелей або порівнянь може супроводжуватися питаннями: «Як би ця пісня звучала сьогодні у TikTok?». Наприклад, пісня Анатолія Кос-Анатольського «Коли заснули сині гори» у сучасному виконанні хору «Гомін» в аранжуванні Вадима Яценка. Важливо пояснити творчість композитора А. Кос-Анатольського та тематику Карпат у його піснях [2].

Робота з ChatGPT над оригінальними завданнями, що відповідають інтересам студентів, стимулює створення мініпроектів. Наприклад, це може бути візуальний сторітелінг про певний період розвитку історії музики чи творчий шлях композитора, або ж проєкт «Музична мапа України», що допомагає виокремити особливості розвитку музичного мистецтва в різних регіонах. Часто постає запитання: чи не лякають відповіді студентів, які можуть бути неточними? Відверто відповідаю – ні. Так, робота з ChatGPT може викликати суперечливі враження, але вона вже стала реальністю. Якщо відповіді виявляться неправильними, ми зможемо показати, що інформацію слід перевіряти, а не довіряти всьому беззастережно.

Отже, цикл музично-історичних дисциплін є надзвичайно складним у своїй розмаїтості – інколи навіть заскорузлості у поглядах, небажанні змінювати старі переконання, у впертості й відсутності відкритості до нового. У своїх лекціях ми намагаємося переконати студентів, що сутність історії музики – не в послідовності фактів, а в динаміці розвитку, у стабільності традицій, але водночас у змінах, що відбуваються навколо нас і у знаннях, які необхідно переосмислювати разом.

Література

1. Музей театрального музичного та кіномистецтва України. URL: <https://tmf-museum.com/promuzei/kolektsii/kolektsiia-muzychnykh-instrumentiv/> (дата звернення: 27.10.2025).
2. Хор «Гомін». Коли заснули сині гори. Youtube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vVf2s52goDQ&list=RDVxA4-MvRN9w&index=2> (дата звернення: 27.10.2025).

Зосім Ольга Леонідівна,

докторка мистецтвознавства, професорка, професорка кафедри музичного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДАВНЬОРИМСЬКА МУЗИКА В СУЧАСНИХ РЕКОНСТРУКЦІЯХ

Давньогрецька музична традиція в базових курсах з історії музики представлена достатньо широко – від міфології до музичної теорії і практики, тоді як музичне мистецтво Давнього Риму характеризується у максимально загальних рисах. Диспропорція обумовлена тим, що Давній Рим вніс мало нового в давньогрецьку музичну теорію, а про музичну практику, яка є відмінною від давньогрецької, ми можемо судити лише по описах. Сьогодні ми не маємо можливості почути автентичну давньоримську музику, на відміну від давньогрецької, яка завдяки збереженням та розшифрованим музичним фрагментам вже є частиною звукового ландшафту сучасності. Однак уявлення про античне музичне мистецтво без його римської складової є неповним, тому сьогодні ми спостерігаємо численні спроби реконструкції музики Давнього Риму, базуючись на непрямих даних із античних джерел та більш пізній музичній практиці. У цих пошуках важливе значення мають художні та дидактичні завдання, які ставлять перед собою музиканти, адже мета зумовлює підходи до реконструкції. Зупинимось більш детально на двох проєктах, де давньоримська музична традиція посідає важливе місце, які є суттєво відмінними в базових установках, що зумовлює принципово різні музичні рішення.

Першим розглянемо музичний проєкт Turtarion при Академії Vivarium novum. Одним із головних завдань цього закладу, який був створений у 1998 році, є відродження великої освітньої традиції Ренесансу та світогляду, який вона плекала. Для реалізації цієї місії Академія створює освітні центри, де студенти під керівництвом викладачів інтенсивно вивчають латину та грецьку мови. Завдяки опануванню їх на рівні другої чи третьої рідної мови вони отримують

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

мують ключ до величезної спадщини західної культури, щоб вести плідний діалог із великими письменниками минулого у пошуках рішень сучасних проблем людства [1].

Проект *Tyrtarion* виник у 2010 році як один із важливих компонентів вивчення античної поетичної традиції. Його назва є штучною і утворилася як поєднання двох імен найвідоміших античних поетів – Тіртея і Аріона. Автором проєкту виступив викладач Академії *Vivarium novum* Ожеб Тот (Özséb (Eusebius) Tóth), який є прихильником природного, а не штучного читання античної поезії. Оскільки вірші в античну добу не читалися, як сьогодні, а співалися («Чи хтось колись бачив Мельпомену без ліри? Пісні писалися для того, щоб їх співали» [6, 31]), він запропонував повернутися до давньої практики відтворення античної поезії за допомогою музики через додавання нових чи більш давніх мелодій до давньоримських віршів, зберігаючи метрику останніх та знаходячи баланс між словом і музикою. О. Тот після теоретичного обґрунтування свого погляду на озвучення античної поезії повідомляє про практичні кроки у реалізації цієї мети, наводячи перелік фрагментів поетичних творів давньоримських авторів, серед яких Лукрецій, Горацій, Овідій, Катулл, які вже знайшли відповідне музичне аранжування [6, 32].

Сьогодні проєкт *Tyrtarion* має значні напрацювання, з якими ми можемо ознайомитися на каналі YouTube [7]. Художні рішення при озвученні античних поетичних текстів узгоджені з концепцією проєкту, який є філологічним, а не музичним, де музика виступає лише допоміжним інструментом для природного відтворення античних віршів. Автори музики при звертанні до текстів поетів не прагнули відтворити автентичну давньоримську музику. Так, спів супроводжують сучасні музичні інструменти, мелодії і їх гармонізації є зразком творчості ХХІ століття з орієнтацією на виконання непрофесіоналами, але з достатньою музичною підготовкою. Музичні рішення останніх років близькі до сучасного міського фольклору, більш давні за часом створення музично-поетичні композиції у стильовому відношенні орієнтуються на середньовічну музику, і саме вони, на нашу думку, є більш відповідними античній поезії і можуть слугувати зразками, які хоча і з певною долею умовності, реконструкції давньоримської музики (поезії Катулла «*Vivamus*», «*Lugete, o Veneres*», «*Rectius vives*»). Особливо виділимо концертну програму 2014 року «*Spectaculum musicum in memoriam Augusti in mercatibus Traiani editum*» («Музична вистава на вшанування Августа, представлена на Ринках Траяна»), де поєднання театрального та музичного компонентів в окремих номерах нагадує зразки ранньої опери. У стилістичному відношенні музика «*Spectaculum musicum*» є різною: Плач Дідони (*Planctus Didonis*) із поеми Вергілія «Енеїда» (Aen. IV. 648–660) близький до творчості трубадурів і труверів, церковного монодійного співу та фольклорної традиції європейських країн; горацієва поезія «*Iam satis terris nivis atque dirae*», присвячена Августу (ad Augustum), нагадує світську танцювальну пісню доби бароко. І хоча автори, що пишуть до проєкту *Tyrtarion* музику, не прагнуть відтворити автентичну музичну традицію Давнього Риму, а через засоби музичної виразності озвучують античну поезію, у найбільш вдалим номерах, що орієнтуються на фольклор європейських народів та середньовічну музику, завдяки латинським текстам, що читаються класичною вимовою, оживає дух Давнього Риму в його звукових образах.

Другий проєкт, автором якого є канадський музикант іранського походження Фар'я Фараджі (Farya Faraji), є суто музичним. Оскільки він працює з етномузикою різних традицій світу, давньоримська музика не є провідною сферою його творчості, однак посідає доволі вагоме місце в музичному доробку. Інтерес Фар'я Фараджі до давньоримської музики є не випадковим. У своєму інтерв'ю він говорить, що багато людей цікавляться Давнім Римом, але надзвичайно мало історичною музикою. Тому вони не мають жодного уявлення, якою була насправді давньоримська музика, бо їх знання базуються на звучанні саундтреків до фільмів, як-от музика Ганса Циммера до фільму «Гладіатор», яка, на думку Фар'я Фараджі, є чудовою, але аж ніяк не давньоримською. Він зауважує, що ніколи ще не було знято фільму про Давній Рим, де б використовувалася справжня давньоримська музика, бо композитори завжди прагнуть оригінальності, і лише мистецька зрілість зможе відкинути нашу креативність, відкриваючи шлях вірному слідуванню традиції. Тому одним із головних завдань му-

зично-історичних реконструкцій Фар'я Фараджі є поступове наближення людей до справжньої давньоримської музики через включення автентичних елементів – інструментів, ладів – у типовий саундтрек, які готують їх до сприйняття справжньої музики Давнього Риму [4].

Відповідно до генеральної лінії Фар'я Фараджі, а саме поступового наближення аудиторії до автентичного звучання, він пропонує слухачам два типи треків – масовий та елітарний. Перший репрезентує музику, яка за характером та стилем близька до голлівудських фільмів. Такі відео, розміщені на каналі музиканта на YouTube [2], збирають за рік не менше мільйона переглядів. Серед композицій, які автор позначив як епічна римська музика (Epic Roman Music) – «Legio VI Ferrata», «Legio XIV Gemina», «S.P.Q.R.», де етнічні елементи вдало поєднані з масштабним, «епічним» звучанням. Проте більш цінними, попри меншу привабливість для масової аудиторії (ці відео зазвичай не набирають за кілька років навіть 200 тисяч переглядів), Фар'я Фараджі вважає ті музичні твори, які базуються на історичних реконструкціях, що поєднані з етнічними традиціями. Серед таких треків – «Flavius' Girl», «In Numa's Time», «The Aeneid: Prologue», «Vīvāmus» та ін. У цих творах композитор спирається як на античні джерела, так і власний виконавський досвід музиканта. У своєму інтерв'ю Фар'я Фараджі говорить, що він є представником народної музичної традиції, і хоча репрезентує лише одну з них, відчуває приналежність до всіх усних народних традицій світу, а тому прагне скоригувати наше уявлення про цей шар, справедливо вважаючи, що знання людей сформовані на основі музики Голлівуду та саундтреків до ігор, а тому далекі від справжньої реальності цих традицій [4].

Проект Фар'я Фараджі, оскільки він є суто музичним, із художньої точки зору є більш цікавим, ніж Turtarion, адже мета канадського музиканта – ознайомити саме з музичною традицією Давнього Риму, хоча в обох літературна складова є базовою. Значимість античної метрики для музично-історичних реконструкцій продемонструємо на прикладі двох художніх рішень поезії Катулла «Vīvāmus» – однієї із найвідоміших у давньоримського поета. У версії Turtarion [8] вірш нагадує середньовічну танцювальну пісню, подібну тим, що звучали на площах міст країн Європи. Вона базується на паралельно-змінному ладі, розпочинаючись у мажорі та завершуючись у паралельному мінорі. І хоча вона тяжіє до танцювальності, її ритміка не є дводольною або тридольною, до якої ми звикли, а відповідає метриці вірша, що написаний фалекейським одинадцятискладником (Phalaecian Hendecasyllable), де рядок має 7 довгих складів та 4 коротких. Тривалість останніх є удвічі коротшою, і разом усі склади дорівнюють 9 одиницям часу. Саме така кількість одиниць є у версії Turtarion – $1+1+1+0,5+0,5+1+0,5+1+0,5+1$, де 1 – довгий склад, що умовно дорівнює четвертній тривалості, 0,5 – короткий, який звучить як вісімка. Весь рядок, об'єднавши склади у слова або фрази, можна звести до 4+5 або 5+4, але в обох версіях поділу у другій половині рядка виникає синкопа, яка є нетиповою для європейської музики, хоча й нерідко трапляється у фольклорі. У версії Фар'я Фараджі [3] музична ритміка є ідентичною до того, що запропонував Turtarion, адже в обох проєктах – поетичному та музичному – базовою є поезія. Є й подібність у використанні перемінного лада, однак в останньому випадку це не паралельно-змінний, а змінний із мінорного на мажорний із тонікою на VII ступені попередньої тональності. Проте загальне звучання обох композицій, попри деякі спільні риси, є цілком відмінним: версія Фар'я Фараджі ближча до фольклорної традиції та мистецтва трубадурів і труверів, ніж до середньовічного міського фольклору.

Обидва проєкти є цікавими щодо поглядів на давньоримську музику та її репрезентації для сучасників. Turtarion пропонує поетично-музичні рішення, де на першому плані – дидактична мета (озвучення античної поезії у природний спосіб), Фар'я Фараджі – музично-поетичне, де художня (музична) складова є пріоритетною. Тому лише у другому випадку ми можемо говорити про реконструкцію давньоримської музики, тоді як проєкт Turtarion пропонує озвучення античної поезії сучасною музичною мовою, подібно до сценічної кантати «Catulli Carmina» Карла Орфа, але не в концертній, а побутово-прикладній реалізації.

Література

1. Accademia Vivarium novum. URL: <https://www.vivariumnovum.net/la> (дата звернення: 04.10.2025).
2. Farya Faraji. *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/@faryafaraji> (дата звернення: 04.10.2025).
3. Farya Faraji. *Vivamus. Ancient Roman Song. Youtube*. URL: https://youtu.be/3z_QAPB3XeA (дата звернення: 04.10.2025).
4. Miklos R. WFA: Farya Faraji. *Everything Is Noise*. 19.09.2022. URL: <https://everythingisnoise.net/weekly-featured-artist/wfa-farya-faraji/> (дата звернення: 04.10.2025).
5. *Spectaculum musicum in memoriam Augusti in mercatibus Traiani editum. Youtube*. URL: <https://youtu.be/5HhkBOekB6s> (дата звернення: 04.10.2025).
6. Toth E. Quomodo versibus Latinis vita infundi possit? *Mercurius*. Kalendis februariis, 2011. P. 30–32.
7. Tyrtarion. *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL1273E23FBFFABCA8> (дата звернення: 04.10.2025).
8. Tyrtarion. *Vivamus (Catulli Carmen V.). Youtube*. URL: <https://youtu.be/w1K0xqxl7Bo> (дата звернення: 04.10.2025).

Bobul Ivan,

Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Musical Art at the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, People's Artist of Ukraine

CROSSOVER AS A FORM OF POPULARISING CLASSICAL MUSIC IN THE 21ST CENTURY

The classical music industry of the 21st century has made various attempts to join the mass market, crossover music has been the most common among them.

Vasyl Vovkun, a Ukrainian director, notes that in modern conditions, classical music is experiencing a renaissance of Ukrainian content in the context of the development of contemporary European culture. Innovation, ethical and aesthetic narratives, and the synthetic combination of different works reveal the heuristic potential of reflecting on contemporary experiences through the classics of national musical culture [1, 210].

Classical crossover is usually defined as classical music that has been popularised. So, it means various forms of popular music, performed in a classical manner or by classical performers. It can also refer to collaborations between classical and popular music performers, as well as music that combines elements of classical music (including opera and symphonic) with popular music (including genres such as pop and rock) [3]. The elements of popular music have been combined with classical music to attract audiences who are unfamiliar with or uninterested in classical music. However, we have to admit that considering the performances and album releases, the crossover music marketing still focuses on the visual, audio and other effects of the pop music industry. As a result, crossover music still relies on elements of pop music to reach the masses [4].

One of the representative of the classical crossover style is Luciano Pavarotti, an Italian legend. His performance of 'Nessun Dorma' in 1990 at the World Cup is a great example of classical crossover. Opera was considered a type of music for the elite, but L. Pavarotti, as a skilled and active opera singer, achieved enormous commercial success. Accordingly, he «crossed over» into popular culture without performing popular music [4]. Italian tenor Alessandro Safina and vocalist Emma Shaplin are classics of contemporary crossover. Arina Domska, a talented singer, is one of the most famous artists in the classical crossover style on the Ukrainian stage, who has travelled a difficult path in her creative career from pop music to classical crossover. After receiving an education in academic vocals, A. Domska successfully participated in various competitions and festivals, and after participating in 'Fabrika Zirok' in 2008 and years of working in the pop genre, the artist took a break and decided to move in a different direction. It was from

that moment that A. Donski began to popularise classical music in the modern world. Her first single, 'Ti Amer', was played on the British music channel CMTV in 2012 [2, 182].

Література

1. Вовкун В. В. Сучасні режисерські рефлексії щодо постановок «Сокіл» та «Алкід» Дмитра Бортнянського в Львівській національній опері. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 207–212.
2. Муравіцька С. С. Класичний кросовер у сучасному музичному просторі України. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. С. 179–183.
3. Shi Yu. Classical music in 21st century cultural setting: performance mission and possibilities: Master thesis. Kaunas, 2021. 49 p.
4. What is Classical Crossover? URL: <http://www.classical-crossover.co.uk/> (дата звернення: 01.11.2025).

Булах Тетяна Борисівна,

*кандидат мистецтвознавства, професор, докторант
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ ВАЛЕРІЯ КОРОПА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ WORSHIP-КУЛЬТУРИ

У сучасному християнському контексті worship-культура набула виразного трансформаційного значення, що охоплює як форму музичного вираження, так і глибокі екзистенційні й богословські виміри. Worship розглядається не лише як ритуальний компонент, а як унікальний комунікативний код, здатний структурувати сакральний досвід вірян. Українська неоп'ятдесятиницька громада, що сформувалася на пострадянському просторі, активно перейняла західну християнську теологію та форми богослужіння, адаптувавши весь музичний «прославницький» арсенал до регіональних умов. Ця глокалізація включала використання нових музичних стилів, переклад текстів та застосування елементів масової культури для осучаснення богослужіння. У цьому контексті музика виконує низку критичних функцій: терапевтичну (як засіб «релігійної терапії» в умовах криз), мобілізаційну (активізація віруючих спільнот) та інтеграційну (консолідація громади та конструювання ідентичності). Актуальною проблемою залишається потреба в балансі між богословською суттю поклоніння («дух і істина») та зовнішньою естетизованою формою, зміщення акценту на яку може призвести до редукції глибинного сакрального змісту.

У межах цього трансформуючого ландшафту Валерій Короп (український композитор, виконавець, аранжувальник, 1961–2019) позиціонується як ключова фігура, чия творчість сягає понад двадцяти років і є яскравим прикладом успішної інтеграції глибокого особистого свідчення та актуальної музичної форми. Його життєвий наратив, що включає травматичний досвід служби в Афганістані та подальшу боротьбу з важкими залежностями, демонструє радикальне навернення та спасіння – як духоване, так й буквально фізична втрата життя – стали каталізатором його понад двадцятирічного плідного музичного служіння та створення внеску у формування української пісні прославлення євангельської церкви кінця XX – початку ХХст. Цей досвід надає його пісням високого рівня автентичності, а його філософія, виражена у свідченні: «Пісні, які приходять з Неба, потрібно тільки почути і відтворити...», забезпечує його творам особливу духовну вагу. Його служіння було також міцно вкорінене в сімейному партнерстві: він працював разом зі своєю дружиною Іриною, і їхнє служіння разом із сином Микитою слугувало прикладом відновлення родини як євангельського інструменту.

Творчий доробок Коропа демонструє вражаючу стилістичну дисперсію, поєднуючи ліричні інтонації східноєвропейської авторської пісні з елементами християнського року («Rock на скелях») та традиційного Worship. Його лірика вирізняється високою богословською насиченістю. Найбільшого міжнародного визнання набули його композиції, засновані на

біблійних текстах, зокрема «Великі та чудні діла Твої», що стала міжнародним християнським гімном та має стійкий резонанс із понад 600 тисяч переглядів. Його творчість була інституалізована через дві хвили каталогізації, причому друга фаза (2020–2021 роки) стала цілеспрямованою інституалізацією спадщини, що збіглася з його ймовірним відходом, про що свідчить меморіальний документальний фільм «You and I we will live» 2020 року. Міжнародний вплив Коропа також має виражений Ізраїльський вектор, підтверджений його співпрацею з Олександром Ройтманом у 2009 році та служінням у месіанських громадах у Хайфі.

Ключовим елементом його спадщини є альбом «Струни Давида» [2], перевиданий у 2020 році, що містить 21 композицію. Назва альбому – пряма біблійна алюзія на царя Давида, що вказує на орієнтацію на традиційні форми прославлення (псалми). Такий об'єм свідчить про намір створити всеосяжний літургійний ресурсний пул, який би забезпечував необхідний баланс між гімнами хвали та духовними піснями, спрямованими на навчання, відповідно до біблійного заклику до збалансованості. Оскільки відсутні прямі кількісні метрики щодо частоти виконання кожної з 21 піснi, інтеграція оцінюється на основі їхньої богословської щільності та колективної придатності, що є ключовими критеріями для входження у вжиток.

До прямого гімнічного прославлення належать такі композиції з альбому, як «Великі та чудові діяння Твої», що виконує функцію мобілізації вірян та консолідації громади, а також пісні «От сходу до заходу» та «Славте Господа», які відповідають вимогам Praise-орієнтованого репертуару. Водночас, дидактична та терапевтична функція реалізується через твори, засновані на текстах книги Псалмів, серед них «Хвали душа моя Господа» та «Господь пастир мій». Пряме використання біблійного тексту робить їх відповідними саме для навчання біблійним основам, а пісня «Господь пастир мій» має високий терапевтичний потенціал, надаючи емоційну опору в умовах криз.

Важливим фактором для входження піснi у широкий вжиток є її технічна доступність: композиції з простою гармонійною структурою (наприклад, чотириакордна схема Em C G D, як у пісні «Сила Моя») успішно долають інфраструктурні бар'єри, пов'язані з браком партитур та невідповідністю церковних музикантів, адже навчання і тренування не має відбуватись під час богослужіння.

Отже, Валерій Короп є ключовою фігурою в історії української авторської християнської музики. Його творчість, у тому числі альбом «Струни Давида», є тою унікальною збіркою пісень, яка набуває значення інструмента культурної та духовної консолідації, а його найбільш відомі та богословськи насичені композиції міцно увійшли до літургійного вжитку євангельських церков. Це підтверджує його статус як важливого творця комунікативного коду у сучасній Worship-культурі, чия спадщина продовжує забезпечувати актуалізацію колективної духовної пам'яті та відновлення духовної автентичності християнських спільнот.

Література

1. Короп В. Біографія та альбоми (2000–2020 pp.) URL: <https://bogvideo.com/mp3/valeriy-korop-mp3/> (дата звернення: 07.10.2025).
2. Короп В. Альбом «Струни Давида» Apple Music. URL: <https://music.apple.com/ru/album/%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BD%D1%8B-%D0%B4%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B0/1507230329> (дата звернення: 07.10.2025).

Дерев'янка Віталій Віталійович,

асистент кафедри естрадного мистецтва

Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

КОМПЛЕКСНИЙ ПІДХІД ДО ФОРМУВАННЯ ГАРМОНІЙНОГО СЛУХУ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ СОЛЬФЕДЖІО ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ

Сучасний етап національної педагогічної освіти в Україні характеризується інтенсивним пошуком інноваційних освітніх парадигм, форм і методів, спрямованих на підготовку

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

висококваліфікованих фахівців нового покоління. У цьому контексті особливої уваги вимагає система професійної підготовки викладачів і виконавців музичного мистецтва, зважаючи на неухильне ускладнення, поглиблення та специфікацію сучасної музичної мови.

Предметна галузь «Сольфеджіо» відіграє ключову роль у фаховому становленні музикантів, співаків, оскільки формування музичного слуху є фундаментальною передумовою його професійної діяльності. Системне вивчення дисципліни забезпечує розвиток комплексу прийомів і навичок, що ґрунтуються на функціях музичної пам'яті та слухової перцепції, сприяючи всебічній активізації різних видів слуху. Розвиток слуху при цьому розглядається як процес формування найважливішого інструменту когнітивного осягнення музичного твору.

Особливого значення у підготовці майбутніх фахівців музичного профілю, зокрема естрадних співаків, набуває розвиток гармонійного слуху. Його сутність полягає у здатності до інтегрального сприйняття множини звуків як єдиного цілісного утворення, включаючи відчуття фонічної колористики акордів, сприйняття інтонаційної чистоти (строю) та ансамблевої єдності, а також усвідомлення функціональних зв'язків між гармонічними одиницями.

Проблематика розвитку музичного слуху знайшла своє ґрунтовне відображення у працях численних вітчизняних та зарубіжних науковців. Дослідженням особливостей функціонування, зовнішніх проявів, структури та типології музичного слуху, зокрема його різновидів (внутрішній, абсолютний, гармонійний, тембровий), присвячені наукові розвідки М. Букач, Л. Василенко, Є. Давидової, О. Коваль, О. Козій, С. Максимова, Ю. Мережко, А. Мясоєдова, Є. Назайкінського, С. Новосадової, О. Палаженко, Б. Теплової, І. Ходоровської, З. Цибульник, В. Черкасова та ін.

На часі актуальність проблематики розвитку гармонійного слуху посилюється вимогами до адекватного сприйняття сучасної музичної мови, яка характеризується складною ладовою організацією (політональність, мікролад, новітні ладові утворення), ускладненим ритмом (поліритмія, дивергенція метру та ритму, складні ритмічні фігури, змінність метру) та нетрадиційною гармонічною системою, що включає секундові подвоєння, кластери та розщеплені септими й квінти. Ці нові інтонаційні, ладові та гармонічні елементи вимагають від студента-музиканта активізації слухових зусиль для їх осмислення та репродукування [1, 128].

Невід'ємною вимогою до ефективної підготовки є паралельний розвиток гармонійного та мелодичного слуху з початкових етапів навчання. Це обумовлено необхідністю виконання багатоголосного матеріалу під час занять у хорі, класі інструменту чи ансамблю, що вимагає стійких музично-слухових уявлень, розуміння фактури та співвідношення голосів. Яскраво виражений гармонійний слух, насичений стійкими музично-слуховими уявленнями, забезпечує глибше емоційне сприйняття музичного матеріалу та розкриття його художньо-образного контексту.

Найбільш ефективно гармонійний слух та інтонаційна чистота (відчуття строю) розвиваються в умовах ансамблевого або хорового співу, де представлена гармонічна фактура, зокрема класичне чотириголосся. Така фактура дозволяє простежити рух усіх голосів та усвідомити їхню функціональну роль у цілісній гармонічній палітрі.

Встановлено, що рівень самоконтролю вокалістів безпосередньо корелює із загальним рівнем розвитку музичного слуху. Відповідно, в інтегративній системі формування гармонійного слуху ключова роль відводиться слуховому аналізу. Якісна інтерналізація типових гармонічних послідовностей спричиняє у студентів інерцію перцепції. З метою запобігання зниженню активності сприйняття та підтримки когнітивної гнучкості, необхідно систематично розширювати теоретичну базу та ускладнювати матеріал слухового аналізу шляхом запровадження нових акордів, нетипових розв'язань, а також ускладнень у сфері голосоведення та ритмічного малюнка. Ключовим чинником у цьому процесі є інтеграція аудіювання музичного матеріалу з аналітичним підходом до музичного тексту. Це передбачає ідентифікацію логіки гармонічного функціонування та специфіки взаємодії мелодії та гармонії в межах відповідного ладового контексту.

Отже, розвиток гармонійного слуху є комплексною, багатоаспектною діяльністю, що вимагає синергетичної інтеграції музичної пам'яті, внутрішньої слухової уяви та технічної майстерності володіння виконавським апаратом (вокалом та/або інструментом). Цей процес є необхідною умовою для досягнення високої професійної кваліфікації майбутніми фахівцями музичного мистецтва, зокрема естрадними співаками, чия професійна діяльність вимагає гнучкого оперування сучасним інтонаційно-гармонійним матеріалом.

Література

1. Козій О. М. До проблем розвитку гармонічного слуху студентів-музикантів (під час вивчення курсу «Сольфеджіо»). *Мистецтвознавчі студії* : науковий збірник факультету мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини / редкол: Терешко І. Г., Андросчук Л. М., Музика О. Я. та ін. Умань : АЛМІ, 2019. Вип. 12. 208 с.

Заря Світлана Валеріївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

НАЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ

Сучасне естрадне вокальне мистецтво України є важливою складовою культурного простору, в якому поєднуються національні традиції та новітні тенденції музичної індустрії. В умовах інтеграційних процесів і впливу масової культури особливої ваги набуває питання збереження національної самобутності українського естрадного вокального мистецтва. Усвідомлення власної культурної ідентичності через естрадний спів сприяє формуванню позитивного іміджу української музики у світі. Український естрадний вокал вирізняється мелодизмом, природною співучістю, ліричністю, емоційною насиченістю та виразністю. Його інтонаційна основа часто апелює до фольклорних джерел, де відчутна м'якість, кантиленність, темброва глибина та народнопісенна інтонаційна структура. Характерною рисою української естради є поєднання традиційного та сучасного звучання. Виконавці ХХІ століття активно звертаються до електронних аранжувань, використання новітніх технологій звукозапису та синтезу стилів. Проте навіть у новітніх формах українська пісня зберігає свою емоційну щирість і глибину змісту. Особливої ваги набуває українська мова, що надає вокальному виконанню автентичності та національного колориту. Водночас зростає значення етнічного елементу в сценічному образі, костюмах, манері виконання, що посилює національну складову естрадного мистецтва. Саме ці ознаки формують неповторний стиль українського естрадного вокального мистецтва ХХІ століття, що активно інтегрується у європейський культурний простір, зберігаючи при цьому власну автентичність.

У творчості сучасних артистів, як-от: Руслана Лижичко, гурт ONUKA, «FİİNKА та Kalush Orchestra, виявляється багатогранність цих національних особливостей.

Руслана Лижичко започаткувала тренд на використання карпатських фольклорних технік співу, зокрема, елементів «дикого» або «гуцульського співу», що характеризується особливою енергетикою, силою подачі та специфічною інтонацією. Її вокал створив вибуховий «етнодрайв», що став основою для пісні «Дикі танці» (Wild Dances) музик Р. Лижичко, на слова О. Ксенофонта, і приніс Україні перемогу на «Євробаченні-2004». Вокальні прийоми тісно переплітаються з використанням автентичних українських інструментів як трембіта та цимбали, підкреслюючи видовищність і національну неординарність виступу.

Вокальний стиль ONUKA (Нати Жижченко) характеризується поєднанням фольклорної техніки, інтегрованої в жанр електронної музики. «Альбом ONUKA наповнений традиційними українськими звуковими мотивами, які виконуються на сопілці, бандурі та трембіті. Все це вдало поєднується з електронним аранжуванням, до створення якого доклав руку Євген

Філатов (з гурту The Maneken) – чоловік солістки ONUKA та саундпродюсер гурту» [2]. Вокальні партії доповнюються використанням бандури, сопілки, трембіти та інших народних інструментів, підкреслюючи ідею переосмислення традицій через призму сучасності.

Гурт Kalush Orchestra демонструє найбільш радикальний приклад інтеграції, поєднуючи реп-декламацію з фольклорними вокальними мотивами та автентичним співом, часто жіночим. Використання української автентики та фольклорних елементів як у пісні «Стефанія» на тлі сучасного біту є ключовою національною особливістю вокалу, що популяризує українську культуру серед молодшої аудиторії.

«З виступів Національного відбору на Євробачення-2025 варто виділити композицію конкурсантки FІІNKA, яка яскраво поєднує українські мотиви з сучасними ритмами. Композиція «Культура» безпосередньо вказує на піднесення та звеличення української культури. На відміну від деяких інших виконавців, FІІNKA оспівує важливі аспекти українського самотнього життя за допомогою яскравого, веселого та трохи комедійного підходу» [1, 76].

Сучасний український естрадний вокал вирізняється інноваційним синтезом, де національна автентика свідомо поєднується з музичними жанрами та прогресивними вокальними техніками. Від драйвового етнороку Руслани Лижичко, через електронну інтроспекцію ONUKA, до фолк-хіп-хопу Kalush Orchestra – українські виконавці успішно використовують національний колорит і фольклорні вокальні прийоми як потужний інструмент для самоідентифікації та культурної популяризації. Ця тенденція підтверджує життєздатність і потенціал української естрадної вокальної традиції у XXI столітті.

Література

1. Кириленко Я., Єліна А., Гузь А. Національний відбір на Євробачення-2025 як інструмент формування української культурної ідентичності: сценічно-виконавський вимір. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2025. Вип. 2 (9). С. 71–79.

2. Українська культура – у стадії «Ренесансу. ONUKA. URL: <https://day.kyiv.ua/article/media/onuka-ukrayinska-kultura-u-stadiyi-renesansu> (дата звернення 10.09.2025).

Кдирова Інеш Осербайвна,

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри «Музичне мистецтво естради»

КВЗО КОР «Академія мистецтв ім. Павла Чубинського»,

заслужена артистка України

Мирошніченко Олександр Миколайович,

старший викладач кафедри «Музичне мистецтво естради»

КВЗО КОР «Академія мистецтв ім. Павла Чубинського»

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЕСТРАДИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ: ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Сучасна епоха характеризується глибокими соціокультурними трансформаціями, що особливо гостро відчуваються в умовах війни. Музичне мистецтво, зокрема естрадний вокал, виступає сферою художньої творчості, важливим чинником суспільної комунікації, психологічної підтримки та формування національної ідентичності [2, 43–51]. Війна в Україні спричинила докорінні зміни у системі мистецької освіти і поставила перед викладачами та студентами нові виклики – необхідність адаптації освітнього процесу до дистанційних форматів, виховання емоційної стійкості і розвиток творчого потенціалу в кризових умовах [3].

Особливої актуальності набуває формування нового покоління естрадних вокалістів, які здатні поєднати свою професійну майстерність із досвідом володіння цифровими ресурсами та суспільною відповідальністю. Сучасний естрадний спів не обмежується сценічним виконанням – він стає формою культурного опору, засобом соціального впливу й символом незламності українського духу. В таких обставинах цифрові інструменти, штучний інтелект і медіа-комунікація відкривають нові можливості для збереження й розвитку мистецької освіти.

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

ти, а також для зміцнення позицій українського вокального мистецтва у глобальному культурному просторі [7].

З метою виявлення особливостей формування нової моделі підготовки естрадних співаків у кризових умовах, розглянемо проблематику крізь призму синтезу традиційних і цифрових методів навчання, а також визначення ролі естрадного вокалу як соціокультурного інструменту впливу на суспільство. Інноваційні платформи (Zoom, Google Classroom, Moodle, Microsoft Teams) та спеціалізовані музичні сервіси (Yousician, EarMaster) забезпечили безперервність освітнього процесу, створили умови для індивідуалізації навчання, інтерактивності та міжнародної співпраці [3].

Необхідність коригування навчального процесу з міркувань безпеки зумовила активне впровадження очних і дистанційних занять з естрадного вокалу. Співаки-початківці опановують техніку співу під безпосереднім керівництвом педагога, а також поза межами аудиторії: виконують індивідуальні завдання, фіксують результати шляхом звукозапису, аналізують сольне виконання та вокальні аранжування, беруть участь у віртуальних ансамблях [8].

Поступово входить у вокальну педагогіку штучний інтелект як інструмент об'єктивного аналізу співу. Дослідження Д. Хуана [6] доводить ефективність AI у вимірюванні інтонації, ритму й тембру, що сприяє розвитку професійних навичок майбутніх вокалістів.

Період воєнного стану виявив важливе значення психологічної стійкості та креативної адаптивності. Дистанційні заняття з естрадного вокалу набули подвійної функції – освітньої й психологічної, що сприяють емоційній стабільності студентів. Викладачі провідних мистецьких вишів використовують індивідуально орієнтовані методики, які розвивають вокальну майстерність і мають елементи емоційної підтримки [4, 120–130]. Студентів заохочують до виконання творів, що відображають їхній внутрішній стан – сум, тривогу, надію. У такий спосіб емоційне напруження перетворюється у творчу енергію.

Заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри «Музичне мистецтво естради» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» у педагогічній практиці використовує авторські «Сучасні естрадні вокалізи» (нотна редакція – А. А. Хлопотова). Вокальні вправи на голосних звуках добре позбавляють від м'язових і психологічних затисків.

Дієвим елементом індивідуального заняття є техніка «емоційного діалогу». Вона полягає у тому, що після виконання пісні педагог ініціює короткі обговорення. Студент розповідає, що він відчув під час співу, які асоціації викликав твір. Співакові-початківцю важливо усвідомити власні переживання, зняти тривожність. Неформальне чуйне спілкування значно зміцнює довіру між викладачем і студентом. Добір пісень із глибоким змістовим і ціннісним наповненням – народних, авторських, ліричних – закріплює власну причетність до суспільних процесів і духовних переживань. Патріотичний репертуар стимулює соціальну активність, гордість за культуру та формує відчуття місії митця [1, 131–138].

Показовим прикладом є аудіопроєкт «Songs from the Shelter» співачки Діани Тайманової [5], створений під час повітряних тривог у домашніх умовах. Незважаючи на відсутність студійного обладнання, якість виконання свідчить про професійний рівень підготовки та здатність співачки адаптуватися до екстремальних обставин завдяки сучасним цифровим засобам. Наведений приклад доводить, що естрадний вокал виявив себе як інструмент суспільних змін. Пісня у часи війни стала художнім і соціально-політичним висловленням – засобом консолідації, комунікації та підтримки національного духу.

Естрадні виконавці через медіапростір транслиують у світову спільноту образ сучасного українського мистецтва, яке сповідує ідеї свободи і гуманізму. Музика, створена під час війни, сприяє психологічній стабілізації суспільства, формує позитивну самоідентифікацію, активізує волонтерські ініціативи, а також зміцнює культурну дипломатію України на міжнародній арені.

Підбиваємо підсумок, що формування нової моделі естрадного вокаліста в умовах війни ґрунтується на синтезі традиційних виконавських засад і цифрових технологій. Сучасна естрадна пісня відображає процес оновлення музичної культури через використання інновацій-

них практик, які сприяють професійному зростанню в екстремальних умовах воєнного часу, зміцнюють психоемоційну рівновагу. Естрадний вокал набуває функції соціокультурного комунікатора, утверджує гуманістичні цінності, національну ідентичність і духовну стійкість суспільства [2; 4]. Досвід інтеграції цифрових платформ у мистецьку освіту має потенціал для подальшого розвитку післявоєнної системи підготовки виконавців, орієнтованої на європейські стандарти якості.

Література

1. Антипенко Ю. Ю., Левко В. І. Пісенна творчість українських артистів у період війни в контексті емоційної виразності мистецької рефлексії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. Вип. 49. С. 131–138. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v49i>.
2. Бурлака А. Сучасна українська естрадна пісня як засіб трансляції культурної ідентичності. *Питання культурології*. 2023. № 41. С. 43–51. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276688>.
3. Кдинова І. О., Мирошніченко О. М. Формування естрадних виконавців в умовах інноваційних педагогічних практик і культурного активізму. *Педагогічна академія: наукові записки*, 2025. Вип. 22. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17216125>.
4. Кішакевич С., Стець Г. Саунд як індивідуальна форма звучання голосу. *Мистецькі обрії. Актуальні проблеми мистецької освіти та мистецтвознавства*. 2022. Вип. 19. С. 120–130. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2022.259953>.
5. Тайманова Д. Songs from the Shelter : аудіопроект. Київ, 2022. URL: <https://www.deezer.com/en/album/294160102> (дата звернення: 20.10.2025).
6. Huang D. An objective evaluation method of vocal singing effect based on artificial intelligence technology, 2024.
7. Frith S., Zagorski-Thomas S. The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field. London : Routledge, 2012. 328 p. URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9781315612638/art-record-production-simon-frith-simon-zagorski-thomas> (дата звернення: 20.10.2025).
8. Lacasse S. 'Listen to My Voice': The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression. University of Liverpool, 2000.

Магаліс Олександр Володимирович,

кандидат мистецтвознавства,

концертмейстер вищої категорії ПЦК «Народна хореографія»

КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

МУЗИЧНИЙ ВИМІР І КАЛЕНДАРНА СИСТЕМА: СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ПАРАЛЕЛІ

Загальновідомо, що семиступенева музична система пройшла довгий еволюційний шлях перш ніж набула свого сучасного вигляду. Історичний експурс вказує на те, що діатоніка формувалася поетапно. Своєю появою вона завдячує видатним науковцям, дослідникам та їх спостереженням за акустичними й обертоновими особливостями звуків. Так, Піфагор заклав основи для діатонічної семиступеневої системи. Як зазначає О. Карпенко: «Піфагору також належить відкриття діатонічної шкали: квартово-квінтової послідовності» [1, 16]. Втім, історія має період переважального використання чотириступеневої та п'ятиступеневої (*пентатоніка*) систем. Зокрема, яскравим прикладом п'ятиступеневої музичної системи є китайська народна музика, яка збереглася до наших часів наряду з загальноприйнятною семиступеневою.

Отже, історичний поступ, розвиток та удосконалення музичних інструментів, процес професіоналізації вокальної практики сприяли утвердженню в музичних колах семиступеневої музичної системи як природного ладу звукового спектру. Це відкрило шлях до створення загальнолюдської музичної спадщини, що створена на основі діатонічної системи.

Іншою системою в якій фігурує цифра 7 є календар. Загальновідомо, що семиденний

тижневий цикл є найдавнішою і, водночас, найстійкішою структурою в історії людства. Насамперед, це пов'язано з астрономічними дослідженнями. Як зазначає І. Климишин, спостереження давніми вавилонянами зоряного неба давало підстави стверджувати про винятковість числа 7, а саме: «... наявністю на ньому (*зоряному небі* – О. М.) семи "блукаючих світил". Згодом греки назвали їх планетами, розмістивши їх у такому порядку (за тодішніми уявленнями – в міру зростання віддалі до Землі): Місяць, Меркурій, Венера, Сонце, Марс, Юпітер і Сатурн» [2, 33]. Втім, давні римляни: «... вели облік днів "восьмиденками", в яких дні позначалися літерами від А до Н, причому останній був святковим, "ринковим"» [2, 33].

Особливого значення в контексті затвердження семиденного циклу, як загальноприйнятої норми для всього людства, мало поширення християнства в римській імперії. Загальновідомо, що біблійна історія про 7 днів творіння офіційно була прийнята імператором Костянтином в 321-му році. Це було закріплено на законодавчому рівні прийняттям імператорського закону, яким семиденний тиждень встановлювався як загальноприйнятий на території всієї імперії.

Втім, структурно-семантичні паралелі між музичним виміром та календарною системою не обмежуються семиступеневою організацією. Загальновідомо, що діатонічна музична система має 24 тональності, з яких 12 мінорних та 12 мажорних. Відповідно, календарна система має 24 години, які умовно розподілені на 12 денних годин та 12 нічних годин. В свою чергу 12 річних місяців знаходять своє відображення в діатонічній музичній системі у вигляді 12 півтонів гами.

Отже, виявлені структурно-семантичні паралелі між музичним виміром та календарною системою дають підстави для висунення гіпотези про наявність спільної архітекτονіки та єдиного трансцендентного джерела їхнього походження. Додатковим підтвердженням цього виступає також той факт, що розглянуті в межах даного дослідження системи не були штучно створені людством, а радше були ним виявлені унаслідок тривалого споглядання природних явищ та закономірностей. Обом аналізованим системам характерні спільні принципи впорядкування. Слід наголосити також на тому, що вище наведені паралелі прослідковуються й у спектрах світла, яких, як відомо, також є 7.

Отже, виявлення структурно-семантичних паралелей між музичним виміром та календарною системою засвідчує наявність універсальних закономірностей, які відображаються в різних аспектах людського буття. Це зіставлення свідчить про перспективність подальших міждисциплінарних наукових досліджень у таких сферах, як: музичне мистецтво, астрономія, філософія та історія релігії. Результати здійсненого аналізу можуть бути використані в монографічних і публіцистичних публікаціях, а також в курсах навчальних дисциплін закладів передвищої та вищої освіти.

Література

1. Карпенко О. О. Космологічний вимір філософського осягнення музики у вченнях давньогрецьких мислителів. *Інноваційна педагогіка*. 2019. Спецвип. С. 15–18.
2. Климишин І. А. Календар і хронологія. 5-е вид. допов. Івано-Франківськ, Гостинець : Вид-во Івано-Франківської теологічної академії, 2002. 232 с.

Падалко Вікторія Олегівна,

*доктор філософії з музичного мистецтва, доцент кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ПОЕЗІЯ РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ В СУЧАСНОМУ ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ

Розстріляне відродження – це ціле покоління українських митців 1920-х – 1930-х років, яке прагнуло створити модерну національну культуру, але було знищене тоталітарним режимом. Їхні тексти – це голос свободи, індивідуальності, гідності, це потужний струмінь креативнос-

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

ті, новаторства в мистецтві, розвиток якого був штучно перерваний. Варто навести цитату Майка Йогансена, якою він промовисто охарактеризував творчість доби крізь свою власну: «І в віршах своїх, і в прозі, і в теоретичних статтях неуклінно старався підняти українське слово до європейського рівня. Не дбав за гроші і не дбав за славу, і не шукав дешевих ефектів» [1]. Сьогодні, в умовах повномасштабної війни, слово репресованих поетів крізь призму музичного мистецтва починає активно лунати у засобах масової інформації, на концертах та різноманітних заходах – у чому полягає актуальність цієї наукової розвідки. Нові голоси говорять від імені покоління, яке не дозволило вислухати.

Сучасне естрадне мистецтво постає своєрідною платформою діалогу, простором просвітництва, повернення імен та сенсів. Музичні інтерпретації є одним із ключових інструментів для відновлення історичної пам'яті через живу емоцію. Такі інтерпретації стають не просто виконанням, вони є елементом збереження й трансляції культурної пам'яті, підтримки культурної дипломатії, ствердження української ідентичності. Мета публікації – представити музичні втілення поезій митців Розстріляного відродження у творчості сучасних естрадних виконавців.

Попри те, що естрадні виконавці почали активно звертатися до спадщини українських поетів минулого ще наприкінці 1980-х – початку 1990-х років, при створенні музичних композицій вірші поетів Розстріляного відродження, а особливо поетів-футуристів, здебільшого залишалися поза увагою.

У творчому доробку Марії Бурмаки знаходимо кілька відповідних композицій. Співачка є єдиною відомою інтерпретаторкою текстів 18-річного поета Василя Чумака, який загинув раніше означеного періоду 1920-х – 1930-х років, але його творчість включена в антологію «Розстріляне відродження», що об'єднала твори знищених і заборонених письменників [2]. Музичне втілення здобули поезії «В зелену неділю», «Пробудіться, орли сизі» та «Хто так тихо прийшов». Також виконавиця створила пісні на вірші Миколи Філянського, поета, прозаїка, музейного діяча, геолога, жертви сталінського терору у 1938 р. – композиції «В ярах туги», «Чуєш, зібралися знов». Ці композиції показують, як музична інтерпретація може взагалі презентувати творчість вимушено забутих митців на широкий загал, адже переважна більшість реципієнтів, зокрема й з нашого досвіду, при прослуховуванні композицій дізнаються про зазначених особистостей вперше. Пісні є зразками автентичного підходу до інтерпретації поетичних текстів, який передбачає мінімальні зміни тексту для передачі максимально точного смислового аналога першоджерела.

Ширшого звернення поезія Розстріляного відродження зазнала у творчості виконавців після початку повномасштабного вторгнення. Зокрема, саме інтерпретація вірша Гео Шкурупія «Радісно» продовжила проєкт Артема Пивоварова «Твої вірші, мої ноти», присвячений музичному втіленню поетичної спадщини українських класиків, після 24 лютого 2022 р. Пісня презентує адаптований підхід до міжвидового перекладу поезії і включає значні модифікації тексту оригіналу. Такі зміни зумовлюються, передусім, характерними особливостями творів футуристів. Наприклад, у першоджерелі часто неможливо визначити віршований розмір, тому вірш вписують у певні рамки, з-поміж іншого, задля ритму. У пісні «Радісно» лірика ритмічно організована так, щоб наголос кожного слова припадав на акцентовану сильну долю (у куплеті).

Музичне втілення А. Пивоваровим знакової поезії Гео Шкурупія «Барабан» не тільки увійшло в топ українських пісень 2024 року, а й стало першою інтерпретацією поезії класиків, яка прозвучала на спортивній події світового масштабу – боксерському поєдинку чемпіона світу О. Усика проти британця Т. Фьюрі. Текст першоджерела використовується частково, а семантика щедро доповнюється новими сенсами. Мотив серця як барабану трансформується і мова йде вже не тільки про інтимність, особисті переживання, а про світову печаль, печаль українців, яка лунає на весь світ в надії на вільне світле майбутнє.

Звернення до поезії Розстріляного відродження втілювалося в творчості А. Пивоварова також у музичних інтерпретаціях віршів М. Семенка. Характерною особливістю композиції «Люблю» стало поєднання вокалу із декламацією, а також більш точне інте-

рплетування поетичних текстів (вірші «Люблю» і «Сон») порівняно з більшістю інших композицій проекту. Інтерпретації поезії М. Семенка «Вона» і «Кохання» у однойменних композиціях ще раз підтверджують вдале обрання музичних рішень для міжвидового перекладу віршів футуристів А. Пивоваровим.

Музичні інтерпретації поезії представників Розстріляного відродження бачимо й у творчості співачки Roxolana. Пісня Р. Сироти «Не своя» продовжує тенденцію до вільного типу міжвидового перекладу поезії, бо являється цілим калейдоскопом віршів М. Семенка. У композиції присутні шматочки поезій «Ми» («Чую кроки. Важкі»), «Атавіза» («Морок. Ніч. І блисне сонце...»), «Метелик» («Я мов метелик я білий білий»), а також «Я хочу».

Особливим зверненням до Розстріляного відродження у сучасному естрадному мистецтві є самостійні твори, присвячені митцям. Серед визначних зразків згадаємо перший в Україні історичний альбом-мюзикл «Ти [Романтика]», який об'єднав 17 авторських композицій про життя і творчість письменників, що не тільки занурюють слухачів у вир історичних подій, а й проводять виразні паралелі із сучасністю.

Отже, сучасне естрадне мистецтво постає ефективним інструментом для втілення й популяризації поетичної спадщини митців Розстріляного відродження, актуалізації її сенсової парадигми. Музичні втілення поезій надихають, стверджують українську ідентичність, зберігають і примножують наші культурні надбання для наступних поколінь.

Література

1. Йогансен М. Г. Автобіографія URL: <https://chtyvo.org.ua/authors/Yohansen/Avtobiohrafia.doc> (дата звернення: 25.10.2025).
2. Лаврінченко Ю. А. Розстріляне відродження : антологія 1917 – 1933 : поезія – проза – драма – есей. Paris : Instytut Literacki, 1959. 979 с.

Сапожнік Ольга Василівна,

*кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ЗАПИТАНІСТЬ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Проблему активності сучасного музичного мистецтва у соціокультурному просторі конкретизує популярна естрадна музика. Сучасна українська популярна естрадна музика досить затребувана і здатна активно впливати на формування особистості й естетичне виховання студентської молоді, здійснюючи гуманістичний вплив на її свідомість, художні потреби, музичні та ціннісні орієнтації. Вона конкретизує проблему активності музичного мистецтва в сучасному соціокультурному просторі. Така конкретизація виконує інструментальні та термінологічні функції. Специфічні структурно-типологічні ознаки сучасного музичного мистецтва, зокрема, популярної естрадної музики стосуються сучасних вимірів природи активності музичного мистецтва. Структурно-типологічний підхід у популярній естрадній музиці дозволить відстежити запитаність, активність представників цього виду музичного мистецтва з позицій різних рівнів його соціокультурного буття.

Отож, активність буття сучасного музичного мистецтва в соціумі у певних формах в більшій мірі залежить від активності його певних структурних компонентів: джазу, рок-музики, попмузики, бардівської пісні, естрадної пісні, традиційної естрадної пісні тощо.

Варто зазначити, що науковці І. Дубровіна, В. Ядов, Р. Пасічник ототожнюють рівень розвитку особистості та рівень ціннісно-сислової детермінації. Оволодіння особистістю своєю ціннісно-сисловою сферою, на думку цих психологів, означатиме усвідомлення механізму особистісного самовизначення. Результатом такого усвідомлення постає конверсія особистісних смислів у ціннісні музичні орієнтації, які становлять найвищий рівень диспо-

зиційної структури особистості.

Американський дослідник М. Рокіч розмежовує два види цінностей: термінальні – як переконання у значимості кінцевої мети існування особистості і пройденого нею шляху; інструментальні – переконання в тому, що певний спосіб дії або якості, властивості особистості, є більш значимими, переважаючими на цьому шляху [3]. Даний розподіл відповідає традиційному поділу на цінності-цілі та цінності-засоби.

Формування власної творчої активності особистості, зауважує Л. Орбан [2], полягає у прийнятті та засвоєнні соціально-культурних надбань. Цей складний процес утворює певну систему: зовнішній вплив (норми, цінності, вимоги соціуму) – сприйняття – розуміння (усвідомлення) – прийняття (чи заперечення) – формування власних пріоритетів – потреба нової дози інформації.

Самовизначеність (зрілість) молоді людини проявляється у наявній сформованій стійкій системі цінностей, музично-естетичних установок. Індикаторами їх сформованості постають: художній смак, жанрово-стилістичні пріоритети, тематичні переваги, художньо-естетичні й ціннісно-еталонні зразки.

На нашу думку, в питанні запитаності, обрання до власного плей-листа студентською молоддю кожного виду й жанру сучасного музичного мистецтва визначальним є характер його побутування, конвенційні норми естетичної свідомості та існуюча соціально-естетична ситуація в Україні, що постає причиною й певною мірою віддзеркаленням суспільно-естетичної, політичної, культурологічної ситуації щодо сучасного музичного мистецтва в цілому.

Вивчення студентською молоддю історії розвитку популярної естрадної музики в Україні як виду сучасного музичного мистецтва, ознайомлення з кращими музично-естетичними зразками, творчими колективами, окремими виконавцями, композиторами, аранжувальниками, продюсерами, а також конкурсами, фестивалями та іншими різновидами музичної індустрії сприятиме розширенню їх системи знань в сфері естетики, художньої культури, музичного мистецтва та сучасної популярної естрадної музики [1]. Сформованість банку знань щодо української популярної естрадної музики, котра впевнено освоює світовий шоу-бізнес, надасть можливість студентській молоді з позицій естетичних цінностей сприймати, опановувати та підкорювати світовий соціокультурний простір.

Література

1. Сапожник О. В. Розділ XIII. Українська традиційна естрадна пісня, попмузика, бардівська пісня: до питання витоків жанрів, входження у світовий музичний простір. *Міжгалузева комунікація в системі функціонування культурних практик* : колективна монографія / упор. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: В. Г. Виткалов ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2024. 252 с. С. 171–180. URL: <https://zenodo.org/records/14285475> (дата звернення: 18.10.2025).
2. Orban-Lembryk L. Psychologia komunikacji społecznej: Monografia. Тернопіль : РіКОМ, 2019. 300 с.
3. Rokeach Milton. The Nature of Human Values. URL. <https://archive.org/details/natureofhumanval00roke> (дата звернення: 27.10.2025).

Сєрова Олена Юріївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

БОГ, ГРІХ І ЗВУК У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ КОМПОЗИЦІЇ GOD IS A WEAPON (FALLING IN REVERSE FEAT. MARILYN MANSON)

Американський гурт *Falling In Reverse*, створений у 2008 році вокалістом Ронні Радке, відомий своїм поєднанням полістилістики сучасного року та емоційно-скандального акціонізму. Їхня стилістично-жанрова палітра балансує на межі металкору, реп-металу, глем-металу,

емо, панк-року, ню-металу, електронікору, хіп-хопу, класичного металу та хардроку, а також альтернативного року та постхардкору, що формує експериментальну «багатошарову аудіоестетичку» гурту [1]. Фронтмен *Falling In Reverse* Ронні Радке регулярно оточує себе віртуозними концертними музикантами, результатом чого стають незабутні виступи з різними складами гурту протягом років [2].

Пісня «God Is A Weapon» [3] бурхливо увірвалась у музичний світ у 2025 році. Композиція була створена самим Радке у співпраці з Мерліном Менсоном та двома сонграйтерами – Тайлером Смітом та Коді Квістадом. Мікс і мастеринг також здійснив Тайлер Сміт, що забезпечило цілісність звукової картини та відповідність комерційним стандартам сучасного металкор-продакшну. Композиція має класичну форму дуетної пауер-балади, побудованої навколо ключового рядка «If God is a woman then God is a weapon», і супроводжується масштабним відеокліпом із яскраво вираженими кінематографічними рисами. У візуальному ряді також з'являється канадська реп-виконавиця Dana Dentata, відома своєю провокативною естетикою [6].

Смисловий вимір композиції «досліджує одержимість як форму поклоніння, поєднуючи теми гріха, влади й відданості» [5]. Текст пісні [4] розкриває складну діалектику людських почуттів, у якій межа між духовним і тілесним, святим і гріховним, поступово стирається. Ліричний герой переживає стан занурення у власну підсвідомість, який він описує метафорою «Spinning down the rabbit hole» (буквально – «обертаюсь, падаючи у кролячу нору»). Цей образ, запозичений із літературного образу Льюїса Керрола, символізує втрату контролю, спуск у глибини хаосу й ірраціонального. У такий спосіб любов у пісні постає не лише як почуття, а як сила, що руйнує межі розуму та моралі.

Центральною тезою композиції є припущення «If God is a woman» («Якщо Бог – це жінка»). Тут відбувається своєрідний момент сакралізації жіночого начала: кохана постає в образі божества, що викликає водночас і поклоніння, і страх. Автор кидає виклик традиційним патріархальним уявленням про божественне як суто чоловіче. Водночас ця фраза не лише підносить жінку до рівня Бога, а й натякає на двоїстість її природи: жінка постає і як джерело життя (святість), і як спокуса (гріх). Через це ліричний герой не може відділити любов від поклоніння: почуття перетворюється на акт релігійного шанування, але з на грані з відтінком богохульства. Інший важливий образ – «God is a weapon» («Бог – це зброя»). Ця метафора пропонує радикальну переоцінку традиційного розуміння віри. Бог постає тут як руйнівна сила, що може бути використана або для спасіння, або для самознищення. Цей парадоксальний символ цілком вписується у постмодерну думку: усе, що має сакральну енергію, може водночас бути небезпечним.

Поєднання цих двох тез в один поетичний контекст – «If God is a woman then God is a weapon» – формує глибокий смисловий парадокс, у якому любовна одержимість набуває форми духовної травми. Адже, якщо жінка постає в образі Бога, а сам Бог в цей же час трактується як «зброя», в такому разі поклоніння перетворюється на акт самознищення. Наділене жіночими сенсами божество виявляє себе одночасно в якості об'єкта обожнення та джерела деструкції, а «віра» виявляється не шляхом до спасіння, а пружиною внутрішнього механізму саморуйнування. У цьому контексті пісня формує метафору любові як сили, що втратила моральне спрямування та стала причиною гріховного краху: інтимне стало сакральним, а сакральне – смертельно небезпечним.

Рядок другого куплету (у виконанні Мерліна Менсона, що важливо) «My halo's just a hole» («Мій німб – це просто діра») є іронічною констатацією втрати святості (власне, що характерно для метафорики текстів самого Менсона). «Німб» з традиційного символу божественного світла перетворюється на пустоту. Хіба це не прояв духовного нігілізму, характерного для сучасної культури, у якій колишні сакральні цінності втрачають зміст? Проте в цьому нігілізмі герой знаходить нову правду: прийняття власної темряви, відмову від ідеалів, що втратили сенс. Тож його «гріховна сповідь» стає актом внутрішньої чесності.

Не менш важливим у пісні є текст приспіву «My sinful confession, you're my obsession» («Моя гріховна сповідь – ти моя одержимість»), що «звучить як літургійний гачок, виверну-

тий навиворіт» [5]. Цей рядок виражає головний конфлікт пісні: неможливість відокремити гріх від пристрасті. Герой усвідомлює власну гріховність, але не прагне каяття: його провина стає своєрідною формою самовираження. Таке розуміння близьке до екзистенціалістського світогляду, у якому людина набуває справжньої сутності лише через усвідомлення своєї свободи – навіть свободи грішити. Релігія, сексуальність і насильство зливаються в єдину спіраль одержимості, яка разом з вірою та коханням, функціонує як бінарна сутність, що об'єднує і знищує, підносить і принижує. Герой, визнаючи це, фактично приймає власне гріховне падіння як форму одкровення.

Вражаючий ефект тексту композиції «God Is A Weapon» зумовлений передусім емоційною амбівалентністю, яка формує відчуття межового стану. У цьому творі одержимість набуває рис релігійного культу, а сама релігія постає як форма внутрішнього конфлікту, що тяжіє до війни. У фінальному рефрені, де Радке та Менсон багаторазово скандують «God is a, God is a, God is a weapon», ця метафора перетворюється на мантру як символ крайнього ступеня інтерналізації руйнівної віри.

Ми бачимо, що ліричний рівень пісні «God Is a Weapon» набуває символічного навантаження, що виходить за межі особистого досвіду й апелює до універсальних тем. У ній поєднано елементи теологічного символізму, психологічної рефлексії та естетики саморуйнування. Через образи Бога, зброї та падіння автори осмислюють глибоку суперечність людського буття: прагнення до сакрального і неминучу приреченість на гріх. У цьому сенсі композиція є сучасною версією стародавнього міфу про те, що любов, як і віра, завжди містить у собі небезпеку – адже те, що здатне врятувати, може так само легко знищити.

Як і ліричний текст, музична стилістика (точніше, полістилістика) композиції також апелює до постмодерної естетики межового стану і активно взаємодіє з ліричним планом. «God Is a Weapon» охарактеризовано в публікації журналу Neon Music як «поєднання індастріалу та постхардкору з різкими металевими акцентами» [5]. Така гібридність відповідає актуальним трендам у межах альтернативної сцени і водночас служить дієвим засобом передачі складної емоційної палітри твору. Динамічна логіка побудови композиції реалізується через поступову ескалацію драматизму: від повільного, атмосферного першого куплету до напруженого, агресивного звучання у кульмінаційних фрагментах другого приспіву та фіналу. Важливим аспектом музичного продакшну є тісна інтеграція ліричного та звукового рівнів: теми гріха, одержимості та релігійної амбівалентності знаходять вираз у використанні важких гітарних рифів, рваної ритміки, дисторсії та специфічної вокальної обробки. Звукова атмосфера пісні створюється за допомогою індустріальних текстур, обрізаних пауз, панорамного контрастування та акцентованих перкусивних ударів, що в сукупності формують ефект конфлікту, внутрішнього напруження й екзистенційної темряви, характерної для сучасного постмодерного музичного наративу.

Особливої уваги заслуговує вокальна складова композиції. Вокальна продюсерська робота належить Шарлю Масабо, який, окрім технічної обробки вокалу, виконував функції координації звучання обох виконавців. Постпродакшн вокалу включає глибоку компресію, точкове автофреймінгування фраз, ревербераційні ефекти та стереопанорамування, що сприяє досягненню ефекту вибухового емоційного навантаження у кульмінаційних моментах композиції.

Ронні Радке виконує вступну й основну частину, тоді як Мерилін Менсон доповнює композицію окремим куплетом, підсилюючи драматичну насиченість твору. Не зважаючи на присутність легенди рок-музики, в центрі уваги тут все таки вокал Радке, і особливо – у фінальному приспіві, де фронтмен демонструє виняткову технічну майстерність. У цьому фрагменті відзначається комбінування щонайменше п'яти вокальних технік: соліст співає у змішаній позиції, поєднуючи грудний і головний резонатори (що дає насичене, виведене звучання в середньому й високому регістрах), переходячи на окремих фразах і навіть складах на белт, академічне резонансне звуковедення, фрай-скрім, гроулінг та міксовий фальцет. Таке комбінування технік екстрім-вокалу створюють відчуття зламаності, «обгорілої» емоції, не даючи вокалісту при цьому втратити контроль над тоном.

Варто зазначити, що виняткова вокальна техніка Ронні Радке стала не лише музичним ядром композиції, а й центральним елементом її публічної презентації: саме цей вокальний фрагмент згодом стане ключовим у побудові публічного образу артиста в рамках промоційної кампанії треку.

Вже доволі давно музичний продакшн виходить за межі виключно студійної роботи, перетворюючись на комплексний процес, що включає також активну візуальну комунікацію та цифрову промоцію. Композиція «*God Is A Weapon*» стала прикладом такої інтегрованої моделі, де промоційна стратегія (подекуди доволі скандальна) функціонує як продовження естетичного задуму твору. Значну роль у просуванні композиції відіграли соцмережі, на яких систематично публікувались короткі відео з концертних виконань, фрагменти студійного процесу та, особливо, вокальні демонстрації самого Ронні Радке, що акцентували увагу на його винятковому технічному рівні. У цих матеріалах помітно використання фінального приспіву композиції як центрального елементу публічного перформативного образу, що стало предметом численних обговорень всередині фанатських та професійних спільнот. Обраний формат візуальної промоції виконує не лише рекламну функцію, але й підсилює сприйняття технічно-емоційної складності музичного матеріалу, трансформуючи сам трек у мультимодальний медіапродукт. А з огляду на синхронізацію релізу синглу з анонсом турне гурту, можна припустити, що бюджет і технічне забезпечення створення треку були на рівні масштабного індустріального проєкту.

Композиція «*God Is A Weapon*» є прикладом сучасного мультимедійного музичного твору, в якому поєднуються стильова гібридність, філософська рефлексія та високотехнологічний продакшн. Через символіку гріха, божественного й деструктивного пісня інтерпретує кохання і віру як сили подвійної природи – цілісності й ентропії водночас. Високий рівень вокального виконання, продумане аранжування та активна промоція в соціальних мережах формують навколо твору єдиний естетичний простір, у якому звук, зміст і публічний акціонізм діють як єдине художнє висловлювання.

Література

1. Bradbury V. Falling In Reverse Best Songs: Top 10 Playlist. *Music To Feel*. URL: <https://musictofeel.com/falling-in-reverse-best-songs-top-10-playlist> (дата звернення: 20.10.2025).
2. Falling In Reverse – Biography. *Epitaph Records*. URL: <https://www.epitaph.com/artists/falling-in-reverse/bio> (дата звернення: 20.10.2025).
3. Falling In Reverse. God Is A Weapon (feat. Marilyn Manson). Official Video. *YouTube*. 2025. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xqJurrQKNdE> (дата звернення: 25.10.2025).
4. Falling In Reverse – God Is A Weapon ft. Marilyn Manson (переклад тексту українською). *Genius Ukrainian Translations*. URL: <https://genius.com/Genius-ukrainian-translations-falling-in-reverse-god-is-a-weapon-ft-marilyn-manson-lyrics> (дата звернення: 25.10.2025).
5. Harris A. Falling In Reverse's God Is A Weapon Lyrics Meaning: A Slow-Burn Sermon in Sin, Obsession, and Power. *Neon Music*. 21.05.2025. URL: <https://neonmusic.co.uk/falling-in-reverses-god-is-a-weapon-lyrics-meaning-a-slow-burn-sermon-in-sin-obsession-and-power> (дата звернення: 20.10.2025).
6. Hear Marilyn Manson and Ronnie Radke Team on New Falling In Reverse Song "God Is a Weapon". *Revolver Magazine*. URL: <https://www.revolvermag.com/music/hear-marilyn-manson-and-ronnie-radke-team-on-new-falling-in-reverse-song-god-is-a-weapon> (дата звернення: 20.10.2025).

Степанов Володимир Андрійович,

кандидат педагогічних наук, докторант

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРОБЛЕМА ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Дослідження розвитку інструментального мистецтва є важливим напрямом сучасного мистецтвознавства, що охоплює як історичні, так і культурні, соціальні та виконавські його

аспекти. На думку О. Щербініної, яка проводила ретроспективний аналіз форм та змісту інструментально-виконавської діяльності в історії музичного мистецтва та освіти, «однією з найважливіших для духовного розвитку є інструментальне виконавство, де музика матеріалізується в об'єктивній звуковій реальності, стає об'єктом сприймання й почуттєво-емоційного переживання та виконує притаманні їй соціальні функції» [3, 195].

У сучасних наукових дослідженнях, інструментальне виконавство постає тією «сферою, в якій особистість може виявити себе в усій багатогранності свого духовного світу» і потребує «залучення нервової, психічної, інтелектуальної, емоційної та вольової сфер людини, за допомогою яких виконавець спрямовує свої зусилля у відповідному напрямі, поступово набуваючи навичок виконавської майстерності» [1, 199].

А. Козир визначає «майстерність» як категорію, що «характеризує властивість особистості, набуту з досвідом, вищий рівень професійних умінь, постійного прагнення до акмевершин» [2, 359]. Виконавська майстерність передбачає гармонійне поєднання вільного володіння інструментом з креативним підходом до інтерпретації музичного твору та емоційності у передачі його художнього образу, артистизмом та досвідом виконавської діяльності.

Рушійною силою, яка сприяла розквіту інструментального мистецтва, підвищенню цікавості до певних жанрів та інструментів завжди був високий рівень виконавської майстерності музикантів. Так, на сьогодні одним з найбільш популярних інструментів у світі є гітара, яка являється одним з найулюбленіших інструментів сучасної молоді, використовується у побутовому домашньому музикуванні, у професійній академічній та популярній музиці.

Ще задовго до всесвітньої популярності, гітара використовувалася у іспанському мистецтві фламенко. Для тогочасних виконавців спів та гра на гітарі були способом заробітку на життя, професією, і, враховуючи зростаючу популярність фламенко на початку XIX сторіччя в Іспанії та збільшення кількості виконавців, конкуренція призводила до зростання рівня виконавської майстерності. Виконавці прагнули досконалості, що, у свою чергу, збільшувало цікавість до гітари та фламенко.

У подальшому розвитку інструменту та його популяризації значну роль відіграв А. Сеговія, видатний виконавець та педагог (1893–1987), який дотримувався погляду на гітару як на академічний, а не народний інструмент. Його майстерність як виконавця і концерти у різних країнах світу, в тому числі в Києві, сприяли новій хвилі зростання інтересу до цього інструменту.

У кожній країні, де формувалися виконавські школи, розвиток інструментального виконавства завжди пов'язувався з певними постатями музикантів, що майстерно володіли інструментом, а у випадку гітари, часто були водночас і педагогами.

Вагомим чинником розвитку виконавської майстерності (з часів Стародавньої Греції, коли формувався один з найважливіших критеріїв музично-виконавської майстерності – віртуозність, і донині) є конкурсні змагання. У музичних змаганнях свого часу брали участь такі видатні композитори та виконавці як Й. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Ліст та ін. [3].

У наш час існує велика кількість різноманітних конкурсів та фестивалів, які стали невід'ємною частиною концертної музичної діяльності, відкриваючи широкі можливості для популяризації інструментів, самореалізації виконавців та розвитку інструментального мистецтва.

Викладене вище дає змогу зробити висновок про те, що вивчення тенденцій розвитку інструментально-виконавської діяльності залишається актуальним у сучасних наукових дослідженнях; естетично-розвивальний потенціал музичного інструментального мистецтва забезпечує виконавська діяльність, яка відзначається високим рівнем майстерності музикантів.

Література

1. Блажевич В. О. Формування виконавських умінь учнів дитячих музичних шкіл у процесі навчання гри на гітарі: теоретичний аспект. *Наукові записки. Педагогічні науки*. Вип. 157. С. 198–202.
2. Козир А. В. Акмеологічні засади формування професійної майстерності майбутніх викладачів мистецьких дисциплін. *Теорія та методика професійно-педагогічної підготовки освітянських*

кадрів: акмеологічні аспекти : монографія / керів. авт. кол. Н. В. Гузій. Київ : Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2018. Розд. 2. С. 359–399.

3. Щербініна О. М. Модифікація форм та змісту інструментально-виконавської діяльності в історії музичного мистецтва та освіти: ретроспективний аналіз. *Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка. Педагогічні науки*. 2011. №07 (218). Ч. 2. С. 195–200.

Шершова Тетяна Вікторівна,

*доктор філософії з культурології, в.о. завідувача кафедри естрадного мистецтва
Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка,
заслужений діяч естрадного мистецтва України*

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ

У ХХІ столітті культурна дипломатія набуває стратегічного значення для держав, які прагнуть зміцнити свій авторитет у світовому співтоваристві не лише через політичні чи економічні механізми, а й за допомогою інструментів «м'якої сили». У цьому контексті мистецтво, особливо музика, виступає універсальним засобом комунікації, що здатен долати мовні, соціальні й ідеологічні бар'єри.

Вокальне мистецтво, завдяки своїй природній емоційності та глибокій духовній сутності, займає особливе місце серед форм культурної взаємодії. Через голос, тембр, інтонацію та живу енергетику виконавця створюється унікальний простір довіри й співпереживання, який є основою для міжкультурного діалогу.

Культурна дипломатія – це форма міжнародного спілкування, спрямована на утвердження національної культури у світовому просторі через мистецькі обміни, фестивалі, виставки, концерти, освітні проєкти тощо. Її сутність полягає у використанні культури як інструменту зовнішньої політики, що формує позитивне сприйняття держави в очах світової спільноти.

На думку провідних дослідників (С. Гололобова, Н. Дубовик, А. Марченко, Д. Пашенко, О. Шило, Т. Шинкаренко та інших), культурна дипломатія є ключовим елементом «м'якої сили», яка забезпечує вплив не через примус, а через привабливість і довіру. Саме музика – як найбільш емоційна й безпосередня мова – стає дієвим каналом такої комунікації.

Голос – це первинний музичний інструмент людства, носій індивідуальності, духовності та культурної ідентичності. На відміну від інструментальної музики, вокальне мистецтво поєднує слово і звук, що надає йому особливої комунікативної сили.

У сучасній культурній дипломатії вокальне мистецтво використовується як засіб «емоційного перекладу» – спосіб, через який нація може донести до світу свою історію, біль, надію чи духовну велич. Міжнародні фестивалі, хорові асамблеї, академічні гастролі чи популярні телепроєкти формують культурне поле, де відбувається не просто мистецький обмін, а глибоке взаєморозуміння між народами.

Прикладом успішного використання вокального мистецтва у дипломатичній площині є міжнародні турне українських хорів «Думка», «Верьовка», а також сольні виступи українських співаків – від оперних артистів до сучасних виконавців популярної музики, які презентують Україну на європейських і світових сценах.

Українська вокальна культура має багаті історичні корені – від обрядового співу Київської Русі, козацьких дум і кантів до академічної опери та сучасного естрадного мистецтва. Саме українська пісня стала тим засобом, через який світ відкрив душу українського народу.

У ХХ–ХХІ століттях українські вокальні колективи та солісти виступають своєрідними культурними амбасадорами, демонструючи не лише високий професіоналізм, а й унікальність національного звуку. Пісня «Щедрик» М. Леонтовича, відома у світі як Carol of the

Bells, – яскравий приклад того, як вокальне мистецтво здатне перетворитися на символ національної ідентичності, вписаний у глобальну культурну пам'ять.

Сучасні українські вокалісти активно беруть участь у міжнародних конкурсах, колабораціях та благодійних проєктах, демонструючи відкритість і культурну зрілість України. Отже, вокальне мистецтво стає не лише формою естетичного вираження, а й важливим інструментом зовнішньої культурної політики.

Вокальна педагогіка має ключову роль у підготовці артистів нового покоління, здатних репрезентувати свою державу на світовій арені. Сучасна підготовка вокаліста повинна виходити за межі технічної досконалості – вона має включати формування художнього світогляду, культурної емпатії, комунікативної компетентності та розуміння місії митця як носія національної ідентичності.

Важливо, щоб студенти-вокалісти усвідомлювали себе не лише як виконавців, а як учасників міжкультурного діалогу. У цьому контексті навчальні програми з сучасного вокалу мають поєднувати академічні традиції з інноваційними формами – перформативними практиками, мультикультурними колабораціями, цифровими проєктами.

Викладач виступає не просто наставником, а культурним медіатором, який допомагає студенту знайти баланс між національною автентичністю та глобальною відкритістю.

Вокальне мистецтво – це не лише засіб естетичного самовираження, а й потужний інструмент культурної дипломатії, який сприяє порозумінню, довірі та співпраці між народами. Через живий голос, емоційність і щирість виконання вокалісти здатні передавати глибокі смисли, що виходять за межі політики чи ідеології.

Для України, яка активно формує свій міжнародний імідж, розвиток вокального мистецтва як складової культурної дипломатії є важливою стратегією гуманітарного впливу. Виховання молодих вокалістів із розумінням своєї культурної місії забезпечує не лише професійний, а й духовний поступ нації у світовому просторі.

Носенко Олексій Васильович,

*аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
викладач Київського національного університету культури і мистецтв,
член Співки звукорежисерів України*

КОНЦЕРТ ЯК ІМЕРСИВНА ПРАКТИКА

Імерсивність як концепт сучасної культури передбачає створення умов для повного занурення реципієнта у мистецько сконструйовану реальність, де зникає межа між споглядачем і дійством. У цьому контексті концерт постає однією з найпотужніших форм імерсивної практики, оскільки він не лише репрезентує музичний контент, а й безпосередньо впливає на психофізіологічний стан глядача. Занурення у звуково-візуальний простір концертного дійства активує емоційні, когнітивні та тілесні реакції, трансформуючи пасивне сприйняття на активну участь у колективному досвіді. Відтак, концерт не є лише музичним актом, оскільки він виступає складним психологічним і соціокультурним феноменом, спрямованим на переживання зміненого стану свідомості.

Ключовим аспектом імерсивного впливу під час концерту є зміна внутрішнього стану слухача. Музика, ритм, динаміка виконання та енергія виконавця викликають в аудиторії підвищене виділення ендорфінів і дофаміну, спричиняючи почуття ейфорії, катарсису, збудження або розслаблення. Це біохімічне підґрунтя імерсивного ефекту робить концерт подією, що одночасно впливає на розум, тіло і підсвідомість. Колективні дії, як то синхронні оплески, рух у такт, спільне виконання пісень, створюють феномен колективної енергії, у якій глядач стає частиною живого звукового симбіозу.

Імерсивність концертного простору визначається не лише мистецьким змістом, а й купністю архітектурно-акустичних і сенсорних чинників, які формують повноцінне відчуття

присутності. Архітектура концертної зали, її об'єм, форма, матеріали відбиття звукових хвиль безпосередньо впливають на просторову проєкцію аудіоенергії та на психоемоційне сприйняття слухача. Навіть такі елементи, як температура приміщення, аромат повітря, дизайн інтер'єру, робота буфету або світлове оформлення, стають складниками єдиного естетичного середовища, у якому формується синестетичний ефект – взаємопроникнення звуку, кольору, запаху та руху.

Технологічні рішення, звукопідсилення, просторове мікшування, системи Dolby Atmos, інтерактивні екрани, лазерне освітлення, піротехнічні елементи чи сценічний дим, є сучасними інструментами аудіовізуальної імерсії. Вони створюють багатовимірне середовище, в якому слухач не просто сприймає звук, а фізично відчуває його як частину простору. Це не лише посилює емоційний ефект, а й формує відчуття тілесного перебування всередині музики, коли межі між слуханням і відчуттям зникають. У такому середовищі звук перетворюється на матерію, а слухач – на активного учасника події.

Дослідниця Х. Плецан у науковій праці «Метамодернізм у креативних індустріях: культурологічний аналіз історичної еволюції та футурологічних перспектив» узагальнює думку, щодо впливу комплексу факторів під час споглядання концерту на слухача: «Сукупність цих ефектів призводить до фундаментального переосмислення культурної реальності реципієнтом» [2]. Тобто відвідувач концерту за відчуттями занурюється в штучно створену реальність, в якій формуються нові емоції та стани.

У статті Фен Лі «A Study on the Application of Multi-sensory Interaction Technology in Enhancing Concert Audience Immersion» здійснено наукове обґрунтування застосування мультисенсорних технологій взаємодії як засобу підвищення рівня імерсивності концертного досвіду. Автор аналізує інтеграцію аудіальних, візуальних, тактильних і навіть ароматичних стимулів у структуру концертного простору, що забезпечує синестетичний ефект занурення слухача у багатовимірне естетичне середовище [1]. На основі математичного моделювання та емпіричних спостережень обґрунтовано, що поєднання мультимодальних сенсорних каналів сприяє глибшому емоційному залученню публіки, підвищенню когнітивної уваги та формуванню ефекту присутності. Дослідження позиціонує мультисенсорну взаємодію як ключовий чинник еволюції концертної практики від традиційного споглядання до інтерактивного, технологічно опосередкованого досвіду, у якому аудиторія стає активним учасником мистецького процесу.

Сутність концерту як імерсивного дійства полягає у трансформації звичайного досвіду. Його мета – «вилучити» глядача з повсякденної реальності, звільнити його від буденних турбот і відкрити новий вимір емоційного існування. Концертна подія стає перехідним простором між реальністю та уявою, в якому людина переживає катарсис, через концертні імерсивні технології звукові рішення, музичну драматургію, інтонування виконавців, світлові рішення та енергію колективної взаємодії.

Тобто, концерт можна інтерпретувати як соціальний акт занурення, у якому формується колективна емоційна синхронізація. Слухач не лише сприймає музику, а й взаємодіє з іншими учасниками події, створюючи єдиний психоенергетичний простір. Така взаємодія генерує комунікативну енергію: імпульси єдності, радості, емпатії, що підсилюють відчуття залученості. У цьому сенсі концерт наближається до форм ритуального театру або перформативного мистецтва, де естетичне переживання є водночас соціальним і духовним.

Отже, концерт за своєю природою є імерсивною подією, в основі якої лежить інтеграція звуку, простору, тіла, технології та емоції. Сучасна сценічна культура, спираючись на принципи аудіовізуальної синестезії, мультисенсорного впливу та архітектурної акустики, перетворює концерт на інструмент глибокого особистісного враження. Імерсивність у цьому випадку не лише засіб занурення, а форма мистецького мислення, що відтворює сучасну людину у стані спільного переживання, ейфорії та духовного оновлення, де межа між мистецтвом і життям остаточно розчиняється.

Література

1. Li Feng. A Study on the Application of Multi-sensory Interaction Technology in Enhancing Concert Audience Immersion. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*. 2024. Vol. 9, no. 1. DOI: <https://doi.org/10.2478/amns-2024-1706>.
2. Pletsan K. Metamodernism in the creative industries: a cultural analysis of historical evolution and futurological perspectives. *Philosophy and Governance*. 2025. № 7–8(11–12). DOI: 10.70651/ 3041-248X/2025.7-8.06.

Білобловський Віктор Іванович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МУЗИЧНИЙ ПРОДАКШН ЯК СИСТЕМА

Музичний продакшн – це процес створення музичної композиції від ідеї до фінального рішення, яка готова до тиражування та споживання слухачською аудиторією. Творчо-технологічні процеси й люди, які беруть у них участь, утворюють цілісну систему музичного продакшну, розробляючи загальне бачення музичного продукту та форми його промоції.

Система музичного продакшну кристалізує головні риси музичного продюсера – здатність до унікальної візії звучання музичних творів із урахуванням технологічних можливостей. Це передбачає наявність розвиненого естетичного смаку. Американський музичний продюсер Рік Рубін (Rick Rubin), відповідаючи на питання, за що йому платять гроші, зазначив, що «моя впевненість у власному (музичному) смаку, і моя здатність виражати те, що я відчуваю, виявилися корисними для виконавців» [1].

Музичний продакшн та музичне продюсування – поняття, тісно пов'язані між собою, однак є відмінними. Музичний продакшн (music production) є загальним процесом виробництва творів музичного мистецтва. Він складається з багатьох важливих елементів, таких як написання, опрацювання та переопрацювання музики, тобто написання мелодії, створення оркестровки й аранжування, маніпуляції з темпом, мелодією, гармонією, запис ансамблю, запис голосу, редагування, мікшування, мастеринг, фіксація на фізичному носії тощо.

Музичне продюсування – це структурний елемент музичного продакшну, сфокусований на одному з його елементів. Музичне продюсування може займатися вирішенням однієї із найпростіших задач музичного продакшну, наприклад, налаштуванням певного музичного інструменту. У той же час музичне продюсування може впливати на характер звучання музичної композиції, наприклад, її вокальної партії. Саме такого підходу притримується Едвард Джордж Річардсон (Edward George Richardson) у роботі «Наука голосовидобування». Загальний напрямок покращення співу автор характеризує як голосовий продакшн, а складові голосовидобування називає елементами продюсування. Система голосовидобування (voice producing system), на його думку, представлена грудною клітиною, гортанню, голосовими зв'язками, ротовою порожниною та носовими пазухами [3, 599]. Брет Д. Лашуа та Пол Томпсон (Brett D. Lashua, Paul Thompson) визначають продюсування як передостанню фазу перед перформансом – представленням твору на публіку. На їхню думку, продюсування – це, перш за все, популяризація твору [2, 71].

Отже, музичний продакшн є закритою, самодостатньою, саморегулюючою системою, а музичне продюсування – складовою музичного продакшну, яка має на меті вирішення певного завдання – від найпростішої до комплексної – в системі музичного продакшну.

Система музичного продакшну представлена трьома елементами: музичним твором, технологією його фіксації та учасниками системи музичного продакшну. Музичний твір є ключовим елементом системи, він складається з ядра, представлене поєднанням мелодії, тексту та тембру голосу, і музичного супроводу, що має фундамент (басова та барабанна партії) та наповнення (гармонія, фактура, тембральне рішення, в т. ч. оркестровка). Інші музичні складові, такі як музичний грув, аранжування, тембр, впливають на звучання музичного твору і формують його музичний стиль.

Технологія звукозапису спрямована на фіксацію музичного продукту і є відправною точкою у музичному продакшні. Зміна технології визначає вартість та рівень втручання в кінцевий продукт. Вона також впливає на інтерпретаційний потенціал пісенної композиції.

Кількість учасників системи музичного продакшну визначається технологією фіксації твору: чим складніший процес запису, тим більше учасників є в системі продакшну. У той же час спрощення технології визначає появу нових учасників, що виникають та інтегруються в систему. Учасниками системи є ті, хто впливає на формування музичного продукту, а саме автори, композитори, співаки, музиканти, продюсери, і, безумовно, слухачі, які формують попит на ту чи іншу музику.

Система музичного продакшну є самодостатньою та водночас гнучкою, адже зазнає впливу як із боку її учасників, так і внаслідок розвитку технологій, а також у зв'язку зі змінами смаків та уподобань слухачів.

Література

1. Cummings-Grady M. Rick Rubin Admits He Knows «Nothing About Music». *Uproxx Studios*. 18.01.2023. URL: <https://hiphopdx.com/news/rick-rubin-knows-nothing-about-music/> (дата звернення: 25.09.2025).
2. Lashua B. D., Thompson P. Producing Music, Producing Myth? Creativity in Recording Studios. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*. 2016. Vol. 6. № 2. P. 70–90.
3. Richardson E. G. The Science of Voice-Production. *The Musical Times*. 1936. Vol. 77. № 1121. P. 599–602.

*Буйновська Діана Сергіївна,
аспірантка Комунального закладу вищої освіти «Дніпровська академія музики»
Дніпропетровської обласної ради*

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ПЕРЕКЛАДУ КОНЦЕРТУ Б. МАРЧЕЛЛО – Й. С. БАХА № 10 C-MOLL ДЛЯ БАНДУРИ: НАТУРАЛІСТИЧНА ЗВУКОЗОБРАЖАЛЬНІСТЬ

Концерт Й. С. Баха № 10 c-moll (BWV 981) – транскрипція Concerto Grosso Op 1. № 2 e-moll Б. Марчелло – часто виконується сучасними клавесиністами та піаністами. Фактурна прозорість твору забезпечує оптимальні умови для бандурної адаптації з мінімальною редукацією музичної мови. Першу транскрипцію здійснив Роман Гриньків (народний артист України, конструктор київської бандури з демпфером), не оприлюднивши нотного тексту. Рукописний варіант заслуженої працівниці культури України, доценти Світлани Овчарової репрезентує альтернативну версію. У виконавській практиці бандуристів усталилася традиція виконання двох частин Концерту – Прелюдії та Фуги.

Перша частина (Adagio) викладена в зручній фактурі. Вступ Прелюдії виконується харківським способом гри через регістрові особливості інструмента. Басовий регістр надає повноти та динамізує форму. Поступове залучення басів, динаміка та октавні перерозподіли створюють прозорість та безперервність розгортання при чергуванні гармонічної напруги та розрядки.

Фуга – рухлива, скерцозно-токатна, тематично виростає з прелюдії. Лаконічна тема фуги придатна для поліфонічного розвитку. Експозиція містить чотири проведення та дві інтермедії. Вільна частина охоплює близькі тональності Es-dur, f-moll, g-moll з поверненням до c-moll. Заклучна частина динамізована та узагальнює розвиток фуги. Транскрипція потребувала фактурних модифікацій та октавних транспозицій з дотриманням голосоведення, що не порушує драматургічну цілісність. Артикуляція є ключовим засобом трансформації барокових творів на бандурі. Найтиповіший штрих інструмента – non legato. Відсутність демпферу створює виклики для відтворення staccato (можливе лише одноголосно) та legato (надмірне звукове напластування) [2, 94].

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

Збереження оригінального фразування та артикуляції є фундаментальним принципом бандурної інтерпретації барокової музики. При адаптації поліфонічного циклу С. Овчарова застосувала октавне транспонування, перерозподіл матеріалу між партіями та фактурну редукцію.

Оскільки бандура має технологічну особливість у вигляді відсутності демпферуючого механізму, перед музикантом постає непроста задача якісної виконавської інтерпретації. Як наслідок, артисту доводиться звертатися до інноваційних та своєрідних способів задля зацікавлення композицією широкої аудиторії поціновувачів музичного мистецтва в академізованій бандурній сфері [1, 3].

Одним з варіантів популяризації даного прикладу Концерту Б. Марчелло – Й. С. Баха № 10 c-moll є звернення до «візуалізованого виконавства». Як відомо, у XVII столітті існувало поняття «наслідування природи» (лат. *imitatio naturae*) в музиці. Для Баха це було наслідування божественного порядку, що відображається в бутті. Він бачив симетрію і порядок у творіннях природи як прояв Божої досконалості. Безумовно, у творчості композитора прослідковується міцний релігійний зв'язок та віддзеркалення земної матерії.

Базуючись на цій естетиці, візуалізація твору ґрунтується на принципі натуралістичної звукозображальності. У 2020 році створено відеопроduct Концерту Б. Марчелло – Й. С. Баха № 10 c-moll для бандури. Місцем зйомки обрано земляні вали Старих Кодаків (Дніпропетровська обл.) – локацію, що характеризується монументальністю та набуває сакрального значення, резонуючи з релігійним контекстом барокової музики. Аеровідеозйомка, як основний технічний прийом, створює ефект піднесеності та простору, візуально відображаючи ідею божественного погляду на земне буття, що корелює з поліфонічною структурою барочної музики.

Аналіз мультимедійної інтерпретації Концерту Марчелло-Баха підтверджує потенціал «візуалізованого виконавства» як ефективного інструменту популяризації академізованої бандури. Застосування принципу натуралістичної звукозображальності через монументальні природні локації та інноваційні технічні рішення (аеровідеозйомка) дозволяє залучити сучасну аудиторію до класичного репертуару, водночас зберігаючи автентичність барокової естетики та філософського підтексту. Такий підхід формує новий стандарт презентації інструментальної музики в цифровому просторі.

Література

1. Овчарова С. В. До питання перекладення органних хоральних прелюдій Й. С. Баха в контексті динаміки подальшого розвитку сучасного бандурно-академічного репертуару. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Дрогобич : Посвіт, 2007. С. 121–126.
2. Хмель Н. В. Специфіка бандурних перекладень музики бароко: виконавсько-текстологічний аспект : дис. ... канд. мист.: 17.00.03 Музичне мистецтво / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 222 с.

Бурлаченко Богдан Андрійович,
аспірант Карпатського національного університету імені Василя Стефаника

ДІЯЛЬНІСТЬ LVIV GUITAR ORCHESTRA В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ АНСАМБЛЕВОГО ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА СЬОГОДЕННЯ

Сучасний розвиток ансамблевого гітарного виконавства в Україні характеризується активним зростанням кількості гітарних ансамблів, дуетів і тріо, появою нових репертуарних творів українських композиторів та посиленням концертно-фестивальної діяльності. У музичних закладах створюються класи ансамблевої гри, що сприяє формуванню професійної школи колективного гітарного музикування. Українські виконавці активно беруть участь у міжнародних конкурсах, розвиваючи власну національну традицію й інтегруючись у світо-

вий культурний простір.

Одним із видів ансамблевого музикування є функціонування гітарних оркестрів. На думку Світлани Гриненко: «...гітарний оркестр є складом, який дозволяє досягнути злиття звучання інструментів за якісними характеристиками, яке обумовлено практично рівними виразними можливостями – динамічними, тембровими, артикуляційними, технічними» [2, 304]. До такої думки прихильні й Володимир Доценко та Вікторія Ткаченко, які наголошують, що «<...>основною відмінністю гітарного оркестру від ансамблю є не тільки кількісний показник, коли на гру однієї партії в ансамблі задіяний лише один музикант, а в оркестрі є можливість дублювань і *divisi*, а й якісний, при якому фактура мислиться в дусі функцій груп, подібно до симфонічного оркестру» [4, 122].

Серед яскравих колективів варто назвати Київський гітарний оркестр «ПектораL» (2006), Одеський гітарний оркестр солістів (2010), Гітарний оркестр Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (2016) та ін.

Виконавська діяльність Lviv Guitar Orchestra набуває особливої актуальності як приклад інноваційного підходу до колективного музикування на гітарі. Львівський гітарний оркестр (Lviv Guitar Orchestra) бере початок від 2019 року. Ідея створення належить Любов Лігашевській – педагогу-методисту львівської музичної школи №3 та львівської музичної школи №6 ім. Богдана-Юрія Янівського, яка й очолила цей колектив.

Від початку створення до наших днів гітарний оркестр під орудою Л. Лігашевської веде активну творчо-виконавську діяльність, бере участь у різноманітних вітчизняних та міжнародних конкурсах, фестивалях, дає концерти, в тому числі й благодійні.

Перші виступи відбулися в жовтні 2019 року. колектив виступав на методичному об'єднанні викладачів-гітаристів Львівщини, а також у різних місцевостях Львівської області – у Львові, Жидачеві, Щирці, Золочеві. На жаль, у зв'язку із пандемією Covid-19 та повномасштабним вторгнення російського агресора на певний період діяльність оркестру була призупинена. Активним був для Lviv Guitar Orchestra 2023 рік (участь у різних творчो-мистецьких заходах: концерт, що присвячений Всесвітньому Дню Гітари (Етнографічний музей Львова, жовтень 2023 р.), мистецький захід «Магія гітарних звуків» (Гарнізонний Храм святих апостолів Петра і Павла міста Львова, жовтень 2023 р.), заключний концерт XXV ювілейного фестивалю «Велика Коляда» (Домініканський собор місті Львова, січень 2024), благодійний мистецький проєкт «Мелодії Різдва» (Львів, січень 2024 грудень 2024, січень 2025), благодійний концерт «Різдвяні мелодії» (Львів, січень 2024) [3, 10; 6, 37].

Пам'ятним для гітарного оркестру був творчий вечір сучасного українського гітариста та композитора Сергія Гуріна, який відбувся 23 червня 2023 р. У виконанні Львівського гітарного оркестру прозвучали композиції написані українським композитором С. Гуріним.

LvivGuitarOrchestra був учасником багатьох конкурсів та фестивалів: IV Міжнародного конкурсу мистецтв «САARTWORLD» (дипломант з присвоєнням I місця) (Туреччина, лютий 2020), XVIII Міжнародної літньої гітарної академії «ЛіГАГітAc» (28.06.2024– 01.07.2024), Міжнародного конкурсу «Україна єднає світ» (дипломант I ступеня XVIII онлайн) (липень, 2024). Варто зазначити, що саме цей колектив став першим світовим виконавцем Нового гімну до Всесвітньої гітарної олімпіади 2024 року «Шана Волосу» відомого французького композитора А. Дюмон [1, 5]. Серед 130 країн, які брали участь у Всесвітній гітарній олімпіаді у Волосі (Греція, серпень 2024 та серпень 2025) Львівський гітарний оркестр двічі нагородили Золотою олімпійською медаллю [5, 1; 7, 1].

Репертуар колективу багатий на композиції українських та іноземних композиторів, зокрема: «Квартет» та «Маленька угорська фантазія» М. Вігула, «Запасна румба» О. Копенков, «Ніч яка місячна» аранж. А. Бойко, «Різдвяна ніч» М. Лозинська, М. Леонтович, ред. Б. Кожушко «Щедрик» М. Леонтович, «Веселі дзвіночки» Д. Л. П'єрпонт, «Що то за предиво» В. Барвінський, «Там під Львівським замком» аранж. С. Гурін та В. Лігашевська, «Ти казала» аранж. А. Кіндратська-Сільватович, «Плакуча гітара» аранж. С. Гурін та В. Лігашевська, «Іспанський танець» Д. Лерман, «Хабанера» А. Роч, «Рондо-капрічіо» Ю. Стасюк, «Українська мілонга» та «Марш української перемоги» С. Гурін.

Отже, Львівський гітарний оркестр є яскравим зразком сучасного гітарного ансамблевого мистецтва України, поєднує традиції академічного виконавства з новаторськими інтерпретаційними підходами, що сприяє формуванню сучасної школи ансамблевої гри та вихованню молодого покоління гітаристів. Оркестр демонструє високий професійний рівень ансамблевої взаємодії, розширює темброво-виражальні можливості гітари та популяризує українське гітарне мистецтво на національному й міжнародному рівнях.

Література

1. Всесвітня олімпіада з гітари 2024. *Ратуша*. 2024. № 32 (2205). 21–27 серп. С. 5.
2. Гриненко С. М. Гітарний оркестр: історія формування та сучасний стан. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 302–309.
3. Добрович К. До 5-річчя створення Львівського гітарного оркестру. *Ратуша*. 2024. № 50 (2223). 25–31 груд. С. 10.
4. Доценко В. Ткаченко В. Гітарний оркестр як явище в виконавській практиці кінця XX – початку XXI. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 88. Том 1. С. 119–124.
5. Золоті та срібні медалі українських гітаристів. *Ратуша*. 2025. № 42 (2265). 22–28 жовтн.
6. Лігашевська Л. «LvivGuitarOrchestra» (до 5-ї річниці створення). *Гітара в Україні*. 2024. № 17. С. 37.
7. Українські гітаристи – золоті призери Всесвітньої олімпіади з гітари 2024. *Ратуша*. 2024. № 35 (2208). 11–17 вер.

Гвоздь Юрій Миколайович,
*аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
керівник Народної капели бандуристів Національного технічного університету
України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»,
заслужений артист України*

«ФАНТАЗІЯ НА ТЕМИ ГУЦУЛЬСЬКИХ НАРОДНИХ МЕЛОДІЙ ДЛЯ СОПІЛКИ З АНСАМБЛЕМ» В. ПОПАДЮКА ЯК ЯСКРАВИЙ СИНТЕЗ КАРПАТСЬКОГО КОЛОРИТУ ТА СУЧАСНОЇ КОНЦЕРТНОЇ СТИЛІЗАЦІЇ

«Фантазія на теми гуцульських народних мелодій для сопілки з ансамблем» Василя Попадюка являє яскравий синтез карпатського колориту та сучасної концертної стилізації [1, 38–50]. Твір було задумано автором як віртуозну п'єсу, де контрастні народні теми об'єднані експресивною та витонченою партією сопілки й ретельно збалансованою драматургією. Фантазійно-варіаційна структура, типова для східноєвропейського інструментального фольклору кожною темою звучить свіжо, з емоційною і тональною перспективою, залишаючись пов'язаною зі спільним ладовим та ритмічним фольклорним джерелом Гуцульщини.

Як музична форма фантазія веде свої витоки від XVI–XVII століть. Походить від річеркару (італ. *Ricercare* – вишукувати, досліджувати) – старовинної традиції, яка виникла з потреби музикантів щодо налаштування, розігріву, пошуку відповідної тональності, заповнення перерв між танцювальними і вокальними номерами.

Фантазія В. Попадюка складається зі Вступу (такти 1–9), Тема А (цифра 1, такти 10–22), Тема А1 (цифра 2 та цифра 3, такти 23–35), Тема В (цифра 4, такти 36–44), Тема С (цифра 5, такти 45–64), Каденція (такти 65–80), Тема D (цифра 6, такти 81–96), Тема Е (цифра 7, такти 97–104), Тема F (цифра 8, такти 105–114), Тема G (цифра 9, такти 115–130), Тема H (цифра 10, такти 131–149), Тема K (цифра 11, такти 150–165), Тема L (цифра 12, такти 166–179), Кода (такти 180–187).

Вступ (*Moderato maestoso*) функціонує як експозиція і готує слухача до тематичної подорожі. В основній тональності *f-moll* кларнет вводить урочистий мелодійний мотив, схожий на заклик, що імітує звучання гуцульського традиційного інструмента трембіти, яка запро-

шує до комунікації. Музичний матеріал вступу розгортається як розширена сонорна арка, побудована на стійких тремоло, поступових динамічних коливаннях та повільному *accelerando*, що веде до першого тематичного проведення.

З першої цифри статична звучність початку твору перетворюється на подальший активний рух *accelerando*. Ансамбль об'єднується в унісонних пасажах і фактурі, символізуючи спільну енергію, типову для колективного народного виконання. Для досягнення характерного жанру фантазії поліфонічного ефекту автор використовує звучання двох незалежних голосів, з яких кларнет звучить у низькому регістрі, а імпровізаційна тема сопілки – у високому.

У партитурі прослідковується нашарування акомпанементу. Зокрема, баян розділяє свою функцію між басовою партією та акордовою підтримкою. Струнна група (скрипки, контрабас) формує гармонійну тканину, забезпечуючи стійкі звучності, легкі арпеджіо та іноді короткі пунктуації, щоб формувати музичні фрази та забарвлювати гармонійний фон. Цимбали підсилюють ритмічний драйв та гармонічну щільність. Хоча сопілка та кларнет часто йдуть паралельними або імітаційними лініями, ансамбль підкріплює їх більш гомофонними текстурами. Блискучий лінійний контрапункт (сопілка + кларнет) чергується з теплим блоковим акомпанементом (баян + струнні), утворюючи паралель «унісон проти поліфонії». Діалог між ансамблевою статичністю та мелодичною еластичністю сольної партії сопілки є однією з визначальних особливостей Фантазії.

Каденція (такти 65–80) виступає концентрованим монологом сопілки, у якому інструмент у рубатному звучанні віртуозно декламує традиційні фольклорні елементи. Написана в *g-moll* та побудована в неперіодичній (неквадратній) схемі, є одночасно технічним туром сили та переосмислення гуцульської імпровізаційної практики для сцени і надання сопілці статусу концертного інструменту. Каденція характеризується віртуозністю, що вимагає гострого ритмічного контролю та виразної уяви. Структурно каденція діє як трансформаційна точка опори. Вона перериває регулярний пульс ансамблю, переосмислює раніше заявлені мотиви та готує до наступних тематичних повернень. Каденція Фантазії, на відміну від класичних, що підтверджують тональну стабільність віртуозним виконанням, стає моментом внутрішнього одкровення, де сопілка призупиняє часові очікування слухача через агогічні зміни темпу. В. Попадюка вдалося на основі використання широких можливостей хроматичного й діатонічного ладів та їх обертонового забарвлення зберегти фольклорну автентичність твору. Каденція, не імітуючи в буквальному сенсі народну гру, водночас посилює ключові характеристики гуцульської імпровізації.

Фінал характеризується технічно блискучою віртуозною майстерністю та ритмічною життєвістю. Мелодійні контури, ритмічний рух та гармонійне забарвлення зливаються, створюючи феєрично-святковий характер, що нагадує фінали народних танців. Завершальна частина – це звукове сходження, де хвилеподібні мелодійні звороти наближують твір до віртуозної кульмінації в народній традиції, піднесеної до концертного мистецтва.

Отже, «Фантазія на теми гуцульських народних мелодій для сопілки з ансамблем» Василя Попадюка являє собою майстерний синтез карпатських народних традицій із сучасною стилізацією концертного рівня. Композитор, обираючи фантазійну форму, у послідовності контрастних тематичних епізодів створює оригінальну музичну мову, представляє окремі емоційні та тональні ландшафти, вкорінені у характерний гуцульський мелос.

Кожен тематичний епізод функціонує як самостійне музичне твердження. Епізодична структура Фантазії досягає делікатної рівноваги між наративною безперервністю та тематичним контрастом. Композитор демонструє гостру чутливість до інструментального колориту у взаємодії сопілки, кларнета, баяна, цимбалів, струнних та контрабаса, викликаючи акустичний мікрокосм карпатської природи та народної автентичності.

Фантазія В. Попадюка є квінтесенцією сопілкового мистецтва в композиторській творчості другої половини ХХ століття, прикладом потенціалу концертної музики, натхненної народними мотивами у поєднанні регіональної автентичності з витонченою майстерністю автора. Вона успішна і як віртуозна демонстрація сопілки, і як глибоке дослідження регіона-

льної ідентичності в контексті національної культури України, що стверджує незмінну життєздатність української народної спадщини як джерела концертних музичних інновацій.

Література

1. Троїсті музики. Збірник п'єс для ансамблю українських народних інструментів. Партитура / уклад. В. І. Попадюк. Київ : Музична Україна, 1990. 67 с.

Ітао Дун,

аспірант Карпатського національного університету імені Василя Стефаника

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ

Сучасна китайська баянно-акордеонна школа сформувалася під впливом європейських, насамперед французьких традицій. Значну роль у цьому відіграло навчання китайських музикантів за кордоном, участь у міжнародних конкурсах, а також активна співпраця з відомими педагогами світу. На сьогодні баян і акордеон у Китаї посідають важливе місце у концертному житті, а композитори активно створюють нові твори, в яких поєднують національні мотиви з сучасними музичними техніками. Серед провідних виконавців і педагогів варто назвати Чжан Горан, Чжао Юе, Сю Хун та Чень Цзюнь, які зробили значний внесок у розвиток баянної освіти Китаю. Їхні учні сьогодні викладають у провідних консерваторіях країни – Центральній консерваторії музики в Пекіні, Шанхайській, Сичуаньській, Гуанчжоуській та інших [10].

Поряд із перекладеннями класичних творів виконуються оригінальні твори сучасних китайських композиторів – Лю Цзіміна, Чень Ганя, Ван Шана, Лі Жонг'яна. Багато інструментальних творів ґрунтуються на темах народної музики Китаю, проте реалізовані з використанням сучасних технік – поліфонії, сонористики, поліритмії [5; 6]. Митці активно експериментують із тембровими та динамічними ефектами баяна, застосовують нетрадиційні прийоми гри – удари по корпусу, кластери, глісандо на клавіатурі [7]. Чимало сучасних композицій створюються спеціально для відомих китайських баяністів, зокрема для Чень Цзюня чи Сю Хуна, що також сприяє розвитку концертного репертуару та популяризації інструмента [4; 8].

Китайські музичні академії сьогодні мають потужні кафедри акордеона та баяна, де викладають як місцеві, так і запрошені педагоги з Європи. Студенти беруть участь у різноманітних міжнародних конкурсах, зокрема «Coupe Mondiale», «Castelfidardo», «Trophee Mondial», здобуваючи призові місця, що свідчить про високий рівень професійної підготовки китайських виконавців.

Важливою тенденцією сучасності у Китаї є розвиток ансамблевої та оркестрової музики. Зокрема, у містах країни діють баянно-акордеонні ансамблі, які популяризують сучасний репертуар та здійснюють активну концертну діяльність.

Безперечно, розвиток цифрових технологій також значно вплинув на популярність баяна та акордеона в Китаї. Онлайн-навчання, цифрові акордеони, інтеграція електроніки у виконання – усе це створює нові форми музичного вираження. Гру на баяні та акордеоні дедалі частіше можна почути у ф'южн-жанрах, поєднуючи традиційну китайську мелодику з джазом, електронікою та академічною музикою [6].

Отже, на сьогодні баянно-акордеонне мистецтво Китаю ґрунтується на гармонійному поєднанні національних традицій і європейського досвіду, високому рівні професійної освіти (Пекінська, Шанхайська, Сичуаньська, Центральна консерваторія музики, при яких функцінують кафедри народних музичних інструментів), використанні європейських навчальних програм, спеціальних методик, які враховують національну інтонаційність та характерні особливості китайської музики (наявність пентатоніки, мелізматики, народні ритми у поєднанні

з європейською гармонічною системою), відкритості до новаторства. Композитори й виконавці Китаю активно формують власний стиль – синтез народних мотивів і сучасних технік (алеаторика, мінімалізм, електроакустика), у якому баян і акордеон стають не лише концертними інструментами, а й символами культурного синтезу Сходу та Заходу. Баян та акордеон активно використовується у камерних ансамблях, оркестрах народних інструментів, а також у сучасних крос-жанрових проєктах (джаз, естрада, електронна музика).

На сьогодні існує дві основні течії китайської музики, що отримали найбільше поширення – це «нова хвиля» (авангардний напрямок з активним процесом європеїзації), «повернення до коренів» (реакційний рух, пов'язаний з використанням зразків китайської і особливо давньокитайської музики), а також їх «органічний сплав», який часто називають «асиміляцією». Безперечно, поділ є досить умовним, проте необхідним для розуміння і розмежування сучасних тенденцій китайської баянно-акордеонної академічної музики.

Отже, сучасне баянно-акордеонне мистецтво Китаю, ґрунтуючись на європейській професійній школі, системі музичної освіти, національній музичній традиції, композиторській творчості та міжнародній інтеграції, є яскравим прикладом гармонійного поєднання Сходу й Заходу.

Література

1. Воронін В. Історія розвитку баянного мистецтва. Київ : Музична Україна, 2008. 256 с.
2. Жайворонок В. Акордеон і баян у сучасному музичному мистецтві. Львів : Сполом, 2012. 184 с.
3. Гребенюк О. Баянно-акордеонне мистецтво України у світовому контексті. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2016. 212 с.
4. 陈军 [Чень Цзюнь]. 中国手风琴艺术的发展与创新 [Розвиток та інновації в акордеонному мистецтві Китаю]. 音乐艺术 [Музичне мистецтво]. 2019. № 4. С. 45–50.
5. 王建中 [Ван Цзяньчжун]. 现代中国手风琴作品的创作特点 [Особливості сучасних китайських творів для акордеона]. 中国音乐学 [Китайське музикознавство]. 2018. № 2. С. 33–39.
6. Tan Dun. Eight Memories in Watercolor: The Evolution of Chinese Contemporary Music. Beijing: Central Conservatory Press, 2015. 140 p.
7. Zhou Long. Accordion and Modern Chinese Composition Techniques. *Asian Music Journal*. 2020. Vol. 12, No. 3. P. 27–35.
8. Luo J. Development of Accordion Performance and Education in China. Beijing: People's Music Publishing House, 2017. 198 p.
9. The History of Accordion in China. China Accordion Association Official Website. 2023. URL: <http://www.chinaaccordion.org.cn> (дата звернення: 18.10.2025).
10. 张国安 [Чжан Горан]. 当代中国手风琴演奏艺术研究 [Дослідження сучасного китайського виконавського мистецтва на акордеоні]. 上海音乐学院出版社 [Шанхай: Музична академія], 2021. 176 с.

Ковальчук Степан Юрійович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МЕТОД МІКШУВАННЯ МАЙКЛА БРАУЕРА BRAUERIZING©

Сучасна аудіокультура вимагає від звукорежисера не лише технічної досконалості, а й здатності передавати емоційну глибину музичного твору. У цьому контексті діяльність американського інженера Майкла Брауера є показовою. Його підхід до мікшування поєднує високу технологічність із художнім баченням, що дозволяє створювати мікси, які зберігають живу енергію та динамічний баланс. Протягом більш ніж чотирьох десятиліть Брауер співпрацював із виконавцями світового рівня – від Coldplay та Джона Мейєра до Арети Франклін і The Rolling Stones. Його авторська методика Brauerizing©, або «Брауерайзинг», справила

суттєвий вплив на розвиток сучасної практики мікшування.

У публікації висвітливо технологічні, художні та педагогічні аспекти діяльності Майкла Брауера, а також проаналізуємо сутність і практичне застосування його методики Brauerizing© у професійному мікшуванні.

Методика Brauerizing© виникла у 1980–1990-х роках як результат прагнення Майкла Брауера знайти баланс між технічною точністю та музичною виразністю. Її сутність полягає в «багатошшовому» принципі компресії: різні інструментальні групи міксу спрямовуються на окремі компресори (зазвичай позначені літерами A, B, C, D), кожен з яких формує власний тембральний і динамічний характер. Замість традиційної статичної компресії на майстер-шині, Брауер розподіляє елементи міксу за типом енергії – вокал, ритм-секція, гармонічні інструменти, ефекти – забезпечуючи їхню індивідуальну обробку та збереження природної динаміки.

Особливу роль відіграє паралельна компресія. Оригінальний сигнал зберігається без змін, а компресовані копії додаються до нього, що дозволяє контролювати глибину обробки без втрати природності звучання. Брауер підбирає компресори з урахуванням їхніх унікальних характеристик: для вокалу – LA-2A або CL1B, для басу – Distressor чи API 2500, для барабанів – SSL Bus Compressor, для гітар – Neve 33609 тощо. Такий підхід формує об'ємне, «дыхающее» звучання, у якому кожен інструмент має власний простір і енергію.

Техніка Brauerizing© активно використовується в різних жанрах – від поп-музики та року до джазу й електроніки. У поп-звучанні вона забезпечує чистоту вокалу, у рок-контексті – щільність гітар і барабанів, а в електронних стилях – деталізовану стереокартину та глибокі низькі частоти.

Із розвитком цифрових технологій Майкл Брауер адаптував свою аналогову систему до DAW-середовищ (Pro Tools, Logic Pro, Cubase тощо), використовуючи програмні компресори Universal Audio, Waves, FabFilter та інші. Водночас він наголошує на важливості збереження «аналогової філософії» – усвідомленого контролю над динамікою й тембром, а не механічного копіювання ланцюгів обробки.

Окрім практичної діяльності, Брауер активно ділиться досвідом із молодими фахівцями. Він проводить майстер-класи у Музичній академії Fermatta (Мехіко) та на базі студії La Fabrique (Франція), де демонструє свої підходи до побудови міксу, аналізує роль динаміки як засобу музичної драматургії.

Висновки. Методика Brauerizing© – це не просто технічний прийом, а цілісна філософія мікшування, що поєднує інженерну точність із художнім чуттям. Її застосування вимагає високого рівня слухового контролю, глибокого розуміння тембрового балансу й здатності працювати з емоційною архітектонікою звуку. Завдяки своїй універсальності та музичності Brauerizing© залишається актуальною в епоху цифрових технологій, сприяючи формуванню нового покоління звукорежисерів, які мислять не лише технічно, а й творчо.

*Коновалов Микита Вячеславович,
аспірант Київського столичного університету імені Бориса Грінченка*

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ АЛЬБОМУ «THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY» ГРУПИ «GENESIS»

Альбом «The Lamb Lies Down on Broadway» (1974) став кульмінацією творчих пошуків «Genesis» у прогресивній рок-музиці. Це подвійна платівка, яка розповідає сюрреалістичну історію про Раеля, пуерторіканського підлітка з Нью-Йорка, що вирушає у дивну подорож, проходячи низку символічних випробувань. У центрі наративу – пошук ідентичності та трансформація героя, який стикається з химерними істотами, проходить крізь спокуси, страх і насильство і врешті-решт розуміє, що, рятуючи іншого, він фактично рятує самого себе. Текст, що нагадує сюрреалістичний роман, був створений Пітером Гебрієлом, а музика є ре-

зультатом колективної роботи гурту. На відміну від попередніх альбомів «Genesis», тут домінує не симфонічна розлогість, а послідовність відносно коротких, але пов'язаних у єдине ціле композицій, які поєднують прогресивний рок із фолковими, джазовими та електронними елементами.

Альбом «The Lamb Lies Down on Broadway» складається із 23 вокально-інструментальних та інструментальних треків різної тривалості. Усі композиції звучать без перерви, що є доволі нетипово для більшості концептуальних альбомів.

Сюжет альбому «The Lamb Lies Down on Broadway» починається з того, що Раель потрапляє у дивний, майже казковий світ, який відображає його внутрішній стан і психологічні конфлікти. Він в кожній пісні стикається з різними персонажами та чудернацькими істотами або опиняється в дивних локаціях. Також є важливою постать персонажа на ім'я Джон. Він є братом головного героя, і його образ має глибоке символічне значення. Він уособлює іншу сторону особистості Раеля, його добрі риси. У фіналі альбому з'ясовується, що Джон – це сам Раель, що вказує на внутрішню трансформацію та об'єднання протилежних рис його особистості. Символіка, притаманна всім пісням, поєднує гностичні, психоделічні та міфологічні мотиви, через які показано пошук ідентичності та внутрішньої цілісності.

Розвинена сюжетна лінія підкріплюється специфічними музичними засобами, які формуються музичну драматургію альбому. Композиції «The Lamb Lies Down on Broadway», «Fly on a Windshield», «Cuckoo Cocoon», «The Grand Parade of Lifeless Packaging», «Hairless Heart», «The Chamber of 32 Doors», «The Waiting Room», «Anyway», «Here Comes the Supernatural Anaesthetist», «Silent Sorrow in Empty Boats», «Ravine», «Riding the Scree», «In the Rapids», «It» однотональні, більшість з яких має просту форму. Рівно половина з однотональних композицій («Hairless Heart», «The Waiting Room», «Here Comes the Supernatural Anaesthetist», «Silent Sorrow in Empty Boats», «Ravine», «Riding the Scree») є інструментальними інтерлюдіями. Це створює баланс усередині альбому та забезпечує необхідний контраст із більш складними, багатотональними композиціями. Однотональні пісні з відносно простою формою надають слухачеві можливість відпочинку від драматичної насиченості та ритмічної складності інших треків. Інструментальні інтерлюдії працюють як сполучні ланки, що плавно з'єднують епізоди сюжету та підтримують цілісність концептуального наративу. Завдяки цьому альбом сприймається не як хаотична сукупність номерів, а як цілісна музично-літературна оповідь, а медитативні та ліричні епізоди підкреслюють значимість і драматичну силу кульмінацій.

Композиції «Broadway Melody of 1974», «In the Cage», «Back in N.Y.C.», «Counting Out Time», «The Carpet Crawlers», «Lilywhite Lilith», «The Lamia», «The Colony of Slippersmen», «The Light Dies Down on Broadway» мають складні форми, змінюють тональність, а деякі з них («Back in NYC» ($\frac{7}{8}$), «The Waiting Room» ($\frac{12}{8}$), «The Colony of Slippersmen» ($\frac{3}{2}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{14}{8}$)) відзначені нетиповими розмірами. Складні форми дозволяють уникати одноманітності й постійно тримати слухача в напрузі, адже розвиток музичного матеріалу стає непередбачуваним. Зміни тональності символізують внутрішню трансформацію героя і підкреслюють його психологічні стани та переходи між різними рівнями сюжетної оповіді. Нетипові ритмічні розміри підсилюють відчуття сюрреалістичності подорожі Раеля.

Більшість треків написано у мажорі (E-dur, F-dur, D-dur, A-dur, B-dur, G-dur), що створює відчуття енергії, світла й руху. Але дуже часто ці мажорні тональності змінюються мінорними, як близькими, так і далекими («Back in N.Y.C.»: D-dur $\rightarrow$ d-moll, «In the Cage»: Es-dur $\leftrightarrow$ es-moll, «Colony of Slippersmen»: Fis-dur $\leftrightarrow$ c-moll). Альбом починається в E-dur («The Lamb Lies Down on Broadway»), а одній з фінальних композицій The Light Dies Down on Broadway, окрім основної cis-moll, є й тональність E-dur. Тим самим створюється тональна арка, яка доповнюється й тематичною.

На початку альбому «The Lamb Lies Down on Broadway» домінують композиції з відносно простою формою, що створює відчуття поступового занурення в сюжет. У міру розгортання наративу та заглиблення у сюрреалістичний світ Раеля музична форма стає дедалі складнішою, що відображає внутрішню конфліктність героя та драматизм подій. Така ево-

люція форми від простих до складних структур формує концептуальну єдність альбому і посилює його наративну та емоційну напругу. Винятком є композиція «In The Cage», яка розташована на початку альбому, але має складну форму.

Усі пісні альбому об'єднані в єдиний концепт, що вибудовує цілісну музично-літературну оповідь. Це створює ефект єдиного художнього полотна, де кожна пісня виконує функцію епізоду, а весь альбом постає як завершене концептуальне ціле. Пісні «The Lamb Lies Down on Broadway» та «The Light Dies Down on Broadway» утворюють тематичну арку альбому, адже перша відкриває подорож героя, вводячи його в світ видінь і випробувань, тоді як друга повертає до початку, ніби замкнувши коло та підкресливши циклічність історії. Такий прийом надає альбому концептуальної цілісності, а слухачеві – відчуття, що розповідь завершилася у точці, з якої розпочалася, але вже на новому рівні. Інструментальні композиції відіграють надзвичайно важливу роль у концепті альбому. Вони виконують функцію звукових інтерлюдій і психологічних пауз, дозволяючи слухачеві зануритися в атмосферу подорожі Раеля та підготуватися до наступних драматичних подій.

Альбом «The Lamb Lies Down on Broadway» належить до традиції концептуальних альбомів 1960–1970-х, де музика, текст і наратив формують єдину художню структуру. Як і «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» гурту «The Beatles», він відкривається вступною піснею, яка повторюється наприкінці альбому, створюючи замкнену смислову та тематичну арку. Інструментальні вставки та звукові ефекти, подібно до «The Dark Side of the Moon» гурту «Pink Floyd», поєднують різні епізоди, допомагаючи створити цілісну музичну подорож. Аналогічно до «The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars» Девіда Бові, історія Раеля розгортається у текстах і музиці, а тематичні арки розкривають етапи емоційного та духовного розвитку персонажа. Усі ці приклади демонструють прагнення творців концептуальних альбомів створювати світи із власними правилами, персонажами та драматургією. «The Lamb Lies Down on Broadway» органічно вписується в цю традицію, що робить його одним із найбільш багатогарних концептуальних альбомів епохи.

Література

1. 50 Greatest Prog Rock Albums of All Time. 17.06.2015. *Rolling Stone*. URL: <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/50-greatest-prog-rock-albums-of-all-time-78793/genesis-the-lamb-lies-down-on-broadway-1974-42665/> (дата звернення: 08.10.2025).
2. Kirkman J. ... And The Lamb, Lies Down, On Broadway. Borgia Books, 2018. 179 p.

Кочержук Денис Васильович,
*аспірант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та
етнології імені М. Т. Рильського НАН України,
заступник директора з науково-педагогічної діяльності Факультету культури
і креативних індустрій Київського національного університету технологій та дизайну,
викладач кафедри музично-сценічного мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка*

ІНТЕГРАЦІЯ ФОНДОВИХ АРХІВІВ ТА СТВОРЕННЯ ВІРТУАЛЬНОГО МУЗЕЮ ЯК СТРАТЕГІЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА АКТУАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ФОНОГРАФІЧНОЇ СПАДЩИНИ

Фонографічна спадщина України, що охоплює XIX–XXI ст. історії звукозапису, є невід'ємною частиною національної культурної пам'яті та унікальним джерелом для вивчення мистецьких, технологічних та соціокультурних процесів. Фонодокумент як носій аудіальної інформації є артефактом, що відображає не лише творчий акт, але й рівень технологічного розвитку та ідеологічний контекст епохи. Попри значну кількість фонографічної продукції, створеної впродовж XX–XXI ст., її системне вивчення, збереження та реставрація залиша-

ються актуальними проблемами. Сучасний стан фондів архівів характеризується значною розпорошеністю, що ускладнює доступ до них і створює ризик втрати унікальних матеріалів. В умовах глобальної цифровізації, розробка та впровадження інноваційних методів збереження та актуалізації досліджуваної ланки (спадщини), зокрема через створення віртуального музею українського звукозапису, постає стратегічно важливим завданням для практиків у XXI ст.

Сучасний стан збереження української фонографічної спадщини характеризується низкою системних проблем. *Ключовою* з них є інституційна фрагментарність: колекції фонодокументів розпорошені між різними установами, серед яких «Центральний державний аудіовізуальний та електронний архів України», державні телерадіокомпанії, «Музей театрального, музичного та кіномистецтва України», а також численні приватні колекції [5, 111]. Така ситуація унеможливує створення єдиного каталогу національного фонофонду та ускладнює доступ до матеріалів для дослідників. *Другою* важливою проблемою є фізична деградація аналогових носіїв. Магнітні стрічки з часом зазнають розмагнічування та осипання робочого шару, а вінілові платівки є вразливими до механічних пошкоджень. Ці процеси призводять до незворотної втрати унікальної аудіоінформації. Процедури реставрації та оцифрування, що вимагають спеціалізованого обладнання та високої кваліфікації фахівців, проводяться несистематично та не мають належної державної підтримки. *Третім* аспектом є недостатня наукова рефлексія. Історіографія українського звукозапису досі містить значні прогалини. Як зазначає дослідник В. Дьяченко, практично відсутня мемуарна література від провідних звукорежисерів радянської доби, що змушує реконструювати історичний процес на основі опосередкованих джерел. Це створює труднощі для комплексного вивчення та атрибуції фонодокументів [2, 81].

Вирішення окреслених проблем можливе через реалізацію комплексного цифрового проєкту – створення віртуального музею українського звукозапису. Така установа розглядатиметься не просто як цифровий архів, а як багатофункціональна інтерактивна платформа, що виконуватиме низку ключових завдань, зокрема в аспекті інтеграції та систематизації наявних (зібраних) джерел [4, 517]. Віртуальний музей здатен об'єднати в єдиному інформаційному просторі розпорошені фондові колекції, створивши єдину точку доступу до національної фонографічної спадщини. Це дозволить сформувати зведений електронний каталог та забезпечити зручну навігацію для користувачів. Основою музею має стати масштабний проєкт з оцифрування аналогових носіїв. Окрім аудіо, важливим є 3D-моделювання унікальних артефактів: студійного обладнання (мікшерних пультах, мікрофонів, магнітофонів), оригінальних конвертів платівок тощо [1, 127]. Це дозволить зберегти не лише звукову інформацію, але й матеріальний контекст епохи. Заклад стане потужним інструментом для введення аудіовізуальної спадщини в сучасний культурний обіг. Інтерактивні експозиції, віртуальні реконструкції історичних студій звукозапису, освітні онлайн-проєкти та тематичні виставки зроблять цю спадщину цікавою та доступною для широкої аудиторії, включаючи молодь. Фонд може стати «живою лабораторією» для дослідників, надаючи доступ до оцифрованих матеріалів, біографічних даних митців, технічної документації та наукових публікацій [3, 241].

Створення віртуального музею є міждисциплінарним завданням, що потребує чіткої стратегії та залучення широкого кола фахівців. Однією з найперспективніших моделей є реалізація такого проєкту на базі закладу вищої освіти з потужними мистецькими та технологічними факультетами. Це дозволить поєднати науково-методичну базу, залучити до роботи студентів відповідних спеціальностей (звукорежисура, 3D-дизайн, програмування, культурологія) та інтегрувати проєкт в освітній процес. Команда проєкту має включати кілька профільних тематичних блоків, як-от: 1) гуманітарний блок: введення кураторів, мистецтвознавців, істориків й архівістів; 2) технічний блок: залучення 3D-художників, VR/AR-розробників, UI/UX дизайнерів, звукорежисерів-реставраторів [6, 181]; 3) управлінський блок: функціонування у проєктній справі менеджерів, юристів (для вирішення питань інтелектуальної власності) та маркетологів. Фінансування проєкту може здійснюватися за рахунок державних

програм (наприклад, грантів Українського культурного фонду), партнерства з ІТ-компаніями та залучення міжнародних донорських організацій, що займаються збереженням культурної спадщини.

Отже, створення віртуального музею українського звукозапису є стратегічно важливим кроком для вирішення накопичених проблем у сфері збереження та вивчення національної фонографічної спадщини. Такий проєкт дозволить інтегрувати розпорошені фондові архіви, забезпечити довгострокове збереження унікальних матеріалів через цифровізацію та 3D-моделювання, а також актуалізувати цей пласт культури, зробивши його доступним та цікавим для сучасного суспільства. Реалізація цієї ініціативи сприятиме зміцненню національної культурної ідентичності та гідній репрезентації української аудіокультури у світовому цифровому просторі.

Література

1. Азарова А. Є. Українська музична дискографія 1920-х років. Українська музика: історіографічні розвідки. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2018. С. 112–135.
2. Дьяченко В. В. Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія, практика : дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Київ, 2018. 361 с.
3. Мазур О. В. Музичні архівні фонди радіокомпаній в умовах цифровізації : дис. ... доктора філософії з інформаційної, бібліотечної та архівної справи: 029 Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 245 с.
4. Мистецтво ХХ – ХХІ століття у фонодокументах: збереження, дослідження, репрезентація : колективна монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2024. 680 с.
5. Правдюк О. А. Українська музична фольклористика. Київ : Наукова думка, 1978. 327 с.
6. Ужинський М. Ю. Сценофонія як культурно-мистецький феномен : дис. ... кандидата мистецтвознавства: 26.00.01. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 225 с.

Кулініч Олена Володимирівна,

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВПЛИВ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ НА МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА КУЛЬТУРНУ ІДЕНТИЧНІСТЬ АРАБСЬКОГО СВІТУ

Глобалізація є однією з ключових ознак сучасного етапу розвитку людства, що охоплює політичні, економічні, соціальні та культурні процеси. Вона сприяє зростанню взаємозалежності між країнами, прискоренню обміну інформацією, мобільності населення, поширенню технологій та уніфікації стандартів у різних сферах життя. У культурному вимірі глобалізація, як зазначає О. Красівський, «характеризується зближенням культур між різними націями, країнами і призводить до поглинення національних надбань культури популярними міжнародними, або часткового їх зникнення, або перетворення на інтернаціональні, що можна розцінювати як втрату національної ідентичності» [1, 14]. В арабському світі ці тенденції мають свої специфічні форми, обумовлені поєднанням глибоко вкорінених традицій та впливів сучасних глобальних цінностей, що нерідко створює напругу між збереженням культурної самобутності та адаптацією до глобалізованого середовища.

Протягом ХХ століття арабський світ зазнав глибоких трансформацій у різних сферах суспільного життя. Саме в цей період, як зазначає Шехеразада Касім Хасан, відбулося формування нового типу відносин на арабському Близькому Сході, витоки яких можна простежити ще з вторгнення Наполеона Бонапарта до Єгипту у 1799 році. Це втручання стало переломним моментом, що трансформувало традиційну систему внутрішньої рівноваги у відносини структурної нерівності щодо зовнішнього світу. Відтоді між Заходом і Близьким Сходом встановився асиметричний формат взаємодії, що набув форм політичного, економічного, культурного та медійного домінування. Ці форми впливу, започатковані в колоніальний пе-

ріод, зберігають свою актуальність і продовжують визначати динаміку розвитку суспільств арабського регіону [4, 353].

Схожу думку висловлює і Бернард Льюїс у своїй праці «*Ближній Схід: коротка історія останніх 2000 років*». Дослідник зазначає, що впровадження та поступове прийняття європейських норм і культурних моделей справило глибокий вплив на традиційні форми мистецтва Близького Сходу. Так, з часом класичні види традиційного мистецтва, як-от мініатюра в живописі та каліграфія, почали поступатися місцем європейським зразкам. У літературному дискурсі відбувся перехід від традиційних жанрів (казка, апологетика) до нових форм – таких як роман, оповідання, есе, публіцистика та газетна стаття. Водночас трансформації зазнали й тематика, і поетичні структури, що спричинило якісні зміни в поезії народів регіону. Автор також наголошує на незворотних змінах у мовному середовищі сучасної літератури, викликаних впливом західного мислення. Спостерігається зростаючий інтерес до популярних жанрів західної музики, а також адаптація європейської військової амуніції та запозичення західного стилю одягу, зокрема серед жінок арабських країн [3].

Цей процес, у межах якого різні суспільства приймають або асимілюють культурні, політичні, економічні та соціальні риси західної цивілізації, називають «вестернізацією». Як влучно зазначає Умут Бозкурт, «як концепція, вона має довгу історію та тісно пов'язана з колоніалізмом, модернізацією та глобалізацією» [2].

Отже, глобалізаційні процеси, що у своїй основі спрямовані на уніфікацію культурних та соціальних моделей, у контексті арабського світу набувають складного, багатовимірного характеру. Вестернізація як один із проявів глобалізації не лише трансформувала традиційні форми мистецтва та культурного самовираження, а й поставила суспільства регіону перед необхідністю переосмислення власної ідентичності. З одного боку, вона відкрила шлях до модернізації та культурного діалогу із Заходом; з іншого – викликала дискусії про збереження автентичності, духовних цінностей та культурної спадкоємності. Отже, сучасна культура арабського світу постає як простір взаємодії традиційного й модерного, локального й глобального, де процеси адаптації поєднуються зі спробами утвердити власну культурну самобутність у глобалізованому світі.

Література

1. Красівський О. Глобалізація та ідентичність. *Ефективність державного управління*. 2017. Вип. 4 (53), Ч. 1. С. 13–21.
2. Bozkurt Umut. Westernization. *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Globalization*. Edited by George Ritzer. 2012. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470670590.WBEOG812>.
3. Lewis Bernard. The Middle East, Westernized Despite Itself. *Middle East Quarterly* (online journal). 1995. Vol. 3, №2. URL: <https://www.meforum.org/middle-east-quarterly/the-middle-east-westernized-despite-itself> (дата звернення: 05.10.2025).
4. Qassim Hassan, Schéhérazade. Tradition et modernisme. Le cas de la musique arabe au Proche-Orient. *Musique et anthropologie*. 2004. №171–172. P. 353–369.

Ладний Антон Сергійович,

*аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
головний хормейстер Миколаївського національного академічного театру
драми та музичної комедії*

СИНЕРГІЯ НАРОДНОЇ ТА АКАДЕМІЧНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ

Сучасна хорова культура України ґрунтується на двох фундаментальних виконавських парадигмах – академічній та народній. Ці напрями не просто існують паралельно, а формують цілісну двополюсну систему, кожен компонент якої має виразну автономію, відрізняючись не лише стилістикою, але й технікою виконання, кількісним складом, контекстом функ-

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

ціонування та художніми цілями. Кожен із цих напрямів має свою аудиторію, репертуарну політику та педагогічні підходи, що робить сучасний хоровий спів багатограним явищем у музичній культурі.

Специфічні риси народного виконавського стилю хорового мистецтва в Україні мають багато спільного з академічним хоровим співом, але відрізняються деякими елементами, які надають йому унікального звучання та виразності. Основні схожості включають спільне використання багатоголосся, детальну роботу над артикуляцією та динамікою, а також важливість диригентського впливу на інтерпретацію твору. Проте народний хор зосереджується на народних традиціях та автентичних прийомах виконання, що відрізняє його від академічного хорового співу.

Сучасний український народний хор поєднує традиції автентичного народного співу з досягненнями академічної хорової культури. В українському музикознавстві народний хор визначають як особливий тип колективу, який відрізняється від академічних та церковних хорів манерою співу. Такий хор увібрав специфічний характер народного звуковидобування і водночас засвоїв професійні принципи хорового виконавства. Фактично народний хор став сполучною ланкою між селянською вокальною традицією (автентичний, фольклорний, гуртовий спів) та академічним хоровим мистецтвом, створивши нову якість хорової культури.

Академічний хоровий спів, на відміну від народного, формувався в контексті європейської музичної традиції й має свої витоки у західноєвропейському церковному канонічному мистецтві, а також в оперно-симфонічній культурі. Його зародження слід пов'язувати з процесом професіоналізації хорового мистецтва, коли церковні багатоголосні співи поступово трансформувалися у складні музичні форми зі специфічними жанровими рисами та технікою виконання.

Історично академічне хорове виконавство базується на церковній музиці – від раннього багатоголосся до великих хорових форм бароко, класицизму і романтизму. Отже, академічна хорова музика спирається на письмову традицію, жанрову типологію й професійну освіту, яких не мав народний усний спів. О. Коломієць стверджує: «Академічні хори мають єдину для всіх умову вокальної роботи – академічну манеру співу» [2, 124]. Із цим важко не погодитися, адже історично існувало багато вокальних шкіл – німецька, французька, проте саме італійська школа *bel canto* XVII–XIX століть, що базується на красі звучання, віртуозності, легкості, плавності та досконалому володінні голосом із вирівняним тембром у всіх регістрах стала загальноєвропейським стандартом академічного вокалу.

В українському народному виконавстві досі не сформувалася єдина школа. Навіть найвідоміші професійні народні хори часто наслідують особливий тип звуковидобування центральних регіонів України, що була впроваджена хором ім. Г. Верьовки, який поєднав особливості співу, зафіксованого в етнографічних записах П. Демуцького, з художнім керівництвом диригента. Але ми відчуваємо барвисту регіональну розмаїтість хорових голосів, зумовлену географічними особливостями: хорові традиції Центральної, Східної та Південної України тяжіють до використання грудного регістру, тоді як західноукраїнські й південно-західні регіони віддають перевагу головному регістру, і тоді спів стає близьким до академічного, а в деяких регіонах трапляються хори з мішаним типом.

Національні співацькі традиції Заходу України тяжіють до загальноєвропейського академічного звуковидобування, особливо у сопранових партіях, для яких характерні яскраве, заокруглене звучання та розширений діапазон. У таких хорах сопранова партія має таке ж значення, як і в академічних колективах, тоді як альтові голоси надають звучанню особливої грудної тембрової насиченості. Диригенти професійних народних хорів Буковини, Закарпаття, Гуцульщини культивують виконавський стиль, наближений до академічної традиції. Тут манера звукоутворення наслідує принципи академічного співу: рівне, заокруглене звучання та стабільність тембру у всьому голосовому діапазоні.

Академічний хоровий спів – це не лише технічне відтворення задуму композитора, а й формат, у якому музичний твір цілеспрямовано організується на засадах європейської музичної традиції. Цей стиль розвивається завдяки опорі на жанрову універсальність, тонально-

гармонічне мислення із класичним типом гармонії та голосоведення, класичне формотворення.

Академічний хоровий стиль, що належить до загальноєвропейської культурної парадигми, є відносно новим для української традиції типом виконавства. Його становлення відбувалося під впливом оперної, камерної та симфонічної музики, які визначили високі стандарти вокальної техніки та хорової звучності. Народний стиль хорового виконання є значно давнішим і своїм корінням сягає углиб століть. Саме на тлі українського народного гуртового співу сформувалися нові музичні форми церковного богослужіння, які згодом набули унікальних рис.

У народній виконавській практиці традиційно розрізняють два основних реєстри – грудний та головний. Відомий диригент і багаторічний керівник Національного заслуженого академічного народного хору України імені Григорія Верьовки Анатолій Авдієвський заперечував існування чітко відокремленої «народної манери» співу. На його думку, у народному хоровому виконанні, як і в академічному, залучається весь голосовий апарат, а отже, використовуються всі реєстри голосу. Єдина відмінність полягає в тому, що в народному співі перевага надається грудному реєстру, який забезпечує характерну щільність, насиченість та силу звучання, що відповідає автентичним моделям українського фольклору. І з цим важко не погодитися.

Місцеві та регіональні народні співацькі традиції, які зберігаються у сучасних професійних народних хорах, найяскравіше проявляються у репертуарній спрямованості цих колективів. Водночас усі українські народні хори дотримуються єдиних організаційних принципів: вони розташовують голосові групи за аналогією до академічного хору, забезпечують стабільність хорових партій, чітко визначають їхні функції та, як правило, використовують чотириголосний (і більший) виклад пісні.

Найбільшої популярності в сучасній виконавській практиці набули масштабні народні хорові колективи – ансамблі пісні й танцю, які репрезентують традиційне народне мистецтво різних регіонів України. Їхні програми охоплюють широкий спектр автентичного пісенного, інструментального й хореографічного матеріалу, переосмисленого крізь призму сучасної сценічної інтерпретації.

Сучасний український народний хор є складним і багатокомпонентним мистецьким явищем, що поєднує у собі хорову, хореографічну, інструментальну та іноді фольклорну групи. Окрім основного вокального ядра, до створення концертних програм залучаються композитори, поети, балетмейстери, художники-постановники, сценографи, що забезпечує міжвидову взаємодію і комплексність художнього образу. У цьому сенсі сучасний народний хор постає не лише як вокальний колектив, а як своєрідний синтетичний «хоровий театр», де звучить пісня, з динамізмом і запалом танцюють артисти, а звучання народних інструментів додає автентичної виразності.

Література

1. Драгомирецька О. С. Творчість Анатолія Авдієвського в контексті української хорової культури: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 206 с.
2. Коломоєць О. М. *Історія та теорія українського хорового мистецтва* : навч. посіб. Дніпро : Ліра, 2023. 288 с.
3. Цюпа Н. П. Народні хорові колективи в українському музичному просторі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2016. № 22. С. 250–254.
4. Цюпа Н. П. Специфіка народного вокалу у сучасному мистецькому просторі України (на прикладі діяльності камерних вокальних ансамблів). *Молодий вчений*. 2017. № 2 (42). С. 109–112.
5. Шевченко В. В., Ноздріна О. Ю., Павлюкова Г. В. Стильові модифікації репертуару народних хорів. *Молодий вчений*. 2017. № 9. С. 229–232.

МУЗИЧНИЙ ПРОДАКШН УКРАЇНИ В ЧАС ВІЙНИ: КУЛЬТУРА ОПОРУ ТА НОВІ МОДЕЛІ ТВОРЧОСТІ

Повномасштабне російське вторгнення стало каталізатором докорінних трансформацій в українській музичній культурі, змінивши не лише тематику творів, а й саму онтологію музичного виробництва. Музичний продакшн, який до 2022 року розвивався переважно в логіці ринкової індустрії, в умовах війни набув нових функцій – фіксації історичної пам'яті, емоційної стабілізації суспільства та інструменту культурного опору. Метою роботи є визначення нових моделей творчості, що сформувалися в українському продакшні як відповідь на екзистенційні виклики часу.

Методологічною основою дослідження виступає концепція «творчої інтенції» Валерія Сіверса [4], що дозволяє розглядати продакшн не як технічний процес, а як простір організації смислів. В умовах руйнування фізичної інфраструктури саме внутрішня інтенція митця – воля до створення смислу – стала головним рушієм збереження культурного процесу.

Аналіз соціокультурної динаміки 2022–2025 років дозволяє виокремити три ключові моделі, що характеризують український музичний продакшн воєнного часу.

По-перше, модель «швидкого реагування» (Real-time Production). Змінилася темпоральність творчого процесу. Класичний цикл виробництва скоротився до лічених днів, перетворивши продакшн на спосіб документації реальності «тут і зараз». Музичні твори стають рефлексією на події фронту чи трагедії тилу, виконуючи функцію емоційного літопису війни [9]. Пріоритетом стає не технічна довершеність, а актуальність та щирість висловлювання.

По-друге, модель цифрової екстериторіальності [7]. Війна змусила продюсерів перейти до розподілених форм роботи, де студія трансформувалася з фізичного локусу в «хмарну» мережеву структуру. Завдяки цифровим інструментам творчий процес не зупиняється навіть в умовах релокації, що демонструє феномен «технологічної резильєнтності» української культури.

По-третє, модель культурного опору та деколонізації [1, 3]. Продакшн став полем свідомої відмови від колоніальних патернів та орієнтації на російськомовні ринки. Відбувається синтез сучасних електронних фактур з елементами національного коду, що формує нову автентичність і слугує інструментом самоідентифікації нації.

Музичний продакшн України у час війни вийшов за межі суто технологічної діяльності, ставши важливим елементом культурної дипломатії та опору. Нові моделі творчості базуються на мобільності, мережевій солідарності та пріоритеті смислу над формою. Продюсер у цій системі координат виступає як «архітектор смислів», що забезпечує трансляцію української ідентичності в глобальному світі.

Література

1. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : монографія. Київ : Грані-Т, 2013. 548 с.
2. Єсельчик С. Імперії Путіна. Розуміння російсько-української війни. Київ : Книголав, 2023. 240 с.
3. Масенко Л. Мова і суспільство: постколоніальний вимір. Київ : КМ Академія, 2010. 164 с.
4. Сіверс В. А. Філософія творчості : підручник. Київ : НАКККиМ, 2023. 292 с.
5. Куртлушаєв Р. Креативні індустрії в культурі України : навч. посіб. Київ : НАКККиМ, 2024. 180 с.
6. Ahmed S. The Cultural Politics of Emotion. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2014. 256 p.
7. Appadurai A. Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996. 248 p.
8. Born G. Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 376 p.

9. Huyssen A. Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory. Stanford : Stanford University Press, 2003. 192 p.
10. Manovich L. The Language of New Media. Cambridge, MA : MIT Press, 2001. 354 p.

*Пірус Владислав Володимирович,
аспірант Карпатського національного університету імені Василя Стефаника*

БАГАТОГРАННА ДІЯЛЬНІСТЬ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Сучасна мистецька освіта спрямована не лише на формування виконавських навичок у здобувачів освіти, а й на розвиток комплексного музично-творчого мислення, уміння співпрацювати в ансамблі, розуміти художній задум твору та його інтерпретацію. У цьому контексті діяльність піаніста-концертмейстера посідає важливе місце, адже забезпечує органічну взаємодію між солістом і музичним супроводом, сприяє художньому цілісному втіленню музичного образу.

Піаніст-концертмейстер виступає не лише як акомпаніатор, але й як педагог, психолог, партнер у творчому процесі, що потребує високого рівня професійної підготовки, комунікативних навичок і художньої інтуїції. В умовах модернізації мистецької освіти та переходу до компетентнісного підходу зростає його багатогранна роль у формуванні виконавської культури, розвитку ансамблевого мислення та вихованні естетичного смаку студентів мистецьких закладів.

Актуальність розвідки зумовлена необхідністю переосмислення місця та функцій піаніста-концертмейстера в сучасному освітньому процесі, комплексному розкритті його ролі як рівноправного учасника навчально-виховного й творчого процесу.

Піаніст-концертмейстер є ключовим учасником навчально-виховного процесу мистецьких закладів. Його функції значно ширші за традиційний музичний супровід, адже він є ключовим учасником навчально-виховного процесу. На відміну від акомпаніатора, піаніст-концертмейстер активно застосовує педагогічні навички: допомагає солістам (вокалістам, інструменталістам, танцівникам) на початковому етапі у розучуванні партій, роз'яснює ансамблеві завдання, оцінює якість виконання та надає методичні рекомендації. Така діяльність вимагає гармонійного поєднання творчих, педагогічних та психологічних компетенцій.

Піаніст-концертмейстер виступає не лише як виконавець, а й як наставник та психолог, який, безперечно, допомагає студентам долати технічні труднощі, глибше розуміти художній зміст твору, розвивати музичний слух, ансамблеве мислення та виконавську техніку. Особливо важливою є психологічна підтримка, адже концертмейстер допомагає студентам та учням подолати сценічне хвилювання, розвивати впевненість у власних силах та формувати сценічну витримку [8, 73]. Успішна взаємодія в тріаді «викладач - студент - концертмейстер» значною мірою залежить від комунікативної компетентності піаніста, його здатності створювати комфортну атмосферу та підтримувати музичний діалог [8, 74]. Як влучно зазначає Н. Кононська, компетентний концертмейстер є «другом-співавтором соліста» [3, 89].

Підготовка кваліфікованого піаніста-концертмейстера передбачає формування широкого спектра фахових компетентностей [6, 71]. Окрім досконалого володіння інструментом, необхідні глибокі знання в галузі гармонії, сольфеджіо, історії музики, специфіки вокального, інструментального, хорового та хореографічного мистецтв [6, 75]. Навчальна дисципліна «Концертмейстерський клас» є ключовим компонентом підготовки. За визначенням О. Никон та М. Остапчук, її програма повинна базуватися на концепції концертмейстера як піаніста, здатного не лише акомпанувати, а й працювати із солістом над вирішенням виконавських проблем [7, 162].

Важливими навичками, що формуються в освітньому процесі, є читання нот з листа (*a prima vista*) та транспонування [1, 67; 2, 199]. Такі вміння є критично важливими для ефекти-

вної роботи, особливо в умовах обмеженого часу на підготовку. Також необхідними є навички імпровізації та аранжування, особливо для роботи в хореографічних класах та з естрадними виконавцями [4, 125; 7, 161]. Дослідження Сії Фанг підкреслює, що очікування щодо виконання піаністами функцій тренера (*coach*), особливо для вокалістів, вказує на їхню пряму освітню відповідальність, хоча часто бракує формальної підготовки до цієї ролі [9, 140–141, 159].

Поширеною формою у навчально-освітній практиці є двокомпонентна модель аудиторних занять в «Концертмейстерському класі» та «Концертмейстерська практика», яка передбачає реальну співпрацю з іншими студентами-виконавцями, поєднуючи теоретичну підготовку з набуттям практичного досвіду [5, 70; 9, 162]. Як зазначає Н. М. Кононська, якість фортепіанного звуку також розглядається як педагогічний інструмент: м'який, «співучий» звук сприяє правильному звуковеденню соліста, тоді як грубий може провокувати напругу [3, 90]. У науковій розвідці Л. Коваленко бачимо, що у роботі з хором концертмейстер повинен наслідувати хорове звучання, долаючи ударну природу фортепіано [2, 198].

Важливим у діяльності піаніста-концертмейстера в освітньому процесі є психологічний аспект, який створює сприятливу емоційну атмосферу, допомагає зняти передконцертну напругу, сприяє формуванню сценічної стійкості та артистизму студента [3, 89; 4, 124, 127]. Концертмейстер часто виступає посередником між викладачем і студентом, сприяючи ефективній комунікації та вирішенню навчальних завдань [8, 74].

Отже, стислий аналіз діяльності піаніста-концертмейстера в освітньому процесі мистецьких закладів дозволяє стверджувати, що його роль виходить далеко за межі суто музичного супроводу. Концертмейстер постає як ключова педагогічна фігура, наставник та активний учасник формування комплексу професійних компетентностей майбутніх митців, адже охоплює не лише технічну допомогу у розучуванні партій та вдосконаленні виконавських навичок, але сприяє кропіткій роботі над художньою інтерпретацією музичного твору, розвитком ансамблевого мислення та музичного слуху студентів.

Особливо значущою є психолого-педагогічна функція концертмейстера, при якій він виступає як ментор, що надає психологічну підтримку, допомагає долати сценічне хвилювання, формує впевненість у власних силах та сценічну витримку, створюючи сприятливу атмосферу для творчого розвитку. Ефективна комунікація піаніста-концертмейстера зі студентом та викладачем робить його важливим посередником у навчальній тріаді, що, безперечно, сприяє кращому досягненню освітніх цілей.

Багатовекторність діяльності концертмейстера зі студентами висуває високі вимоги до самого фахівця. Успішне виконання функцій піаніста-концертмейстера потребує не лише віртуозного володіння інструментом та специфічних навичок (читання з листа, транспонування, імпровізація), але й глибоких знань у суміжних галузях мистецтва, теорії та історії музики, психології, а також розвинених педагогічних та комунікативних здібностей. Отже, у навчальному процесі мистецьких закладів освіти при становленні та вихованні високваліфікованих та всебічно розвинених музикантів-виконавців (інструменталістів, вокалістів) надзвичайно важливою є співпраця з піаністом-концертмейстером.

Література

1. Бойко І. Формування концертмейстерських умінь і навичок у здобувачів вищої освіти. *International Science Journal of Education & Linguistics*. 2022. Vol. 1, No. 3. P. 64–69. URL: <https://isg-journal.com/isjel/article/view/38> (дата звернення: 16.10.2025).
2. Коваленко Л. Зміст і специфіка роботи концертмейстера у хоровому класі в закладах вищої освіти. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2019. Вип. 27 (2-2019). С. 197–201. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znppo_2019_27_35 (дата звернення: 16.10.2025).
3. Кононська Н. М. Діяльність концертмейстера в навчальному процесі закладів вищої освіти. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2020. Вип. 43. С. 88–93. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2020_43_14 (дата звернення: 16.10.2025).

4. Коресандович Н. М. Специфіка діяльності концертмейстера в хореографічному ансамблі: психолого-педагогічний аспект. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. Вип. 41. С. 123–128. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4399> (дата звернення: 16.10.2025).
5. Молчанова Т. Модель навчання концертмейстерства у музичних закладах фахової вищої освіти України. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2022. Вип. 47. С. 67–73. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2022_47_11 (дата звернення: 16.10.2025).
6. Молчанова Т. Формування компетентності майбутніх піаністів-концертмейстерів у контексті сучасних освітніх процесів і викликів. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2023. Вип. 48. С. 71–78. URL: <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/282451> (дата звернення: 16.10.2025).
7. Никон О., Остапчук М. Педагогічні аспекти формування фахових компетентностей здобувачів вищої освіти у концертмейстерському класі. *Нова педагогічна думка*. 2021. № 2 (106). С. 160–164. URL: <https://npd.roippo.org.ua/index.php/NPD/article/view/335> (дата звернення: 16.10.2025).
8. Тітова О. Р., Суботницький І. М. Особливості роботи концертмейстера закладів вищої освіти в умовах сьогодення. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 83, том 3. С. 72–78. URL: <https://www.aphn-journal.in.ua/83-3-2025> (дата звернення: 16.10.2025).
9. Fang S. *Becoming Collaborative Pianists: Student Experiences in Graduate Programs*. Ed.D. dissertation, Teachers College, Columbia University, 2024. 203 p.

Попович Марія Олександрівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МИСТЕЦТВО СПІВУ БАРОКОВОЇ КАДЕНЦІЇ: ТРАДИЦІЇ ІТАЛІЙСЬКИХ МАЙСТРІВ ТА СУЧАСНА ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА

Дослідження виконавських традицій музики доби бароко є невід'ємною складовою процесу опанування її стилістики. Барокова музична естетика вирізняється поєднанням технічної віртуозності, імпровізаційності та афектної виразності, що проявлялося у багатстві орнаментики та риторичній будові фраз. У вокальному мистецтві старовинного італійського *bel canto* ці риси особливо яскраво втілювалися у каденціях, які давали виконавцю можливість продемонструвати індивідуальний стиль, художній смак та блискуче володіння нюансами вокальної техніки. Отже, аналізуючи вокальну музику доби бароко, розглянемо каденцію як важливий елемент у мистецтві вокальної імпровізації свого часу.

Слово каденція (іт. *cadenza* – закінчення) у музичному мистецтві має два значення. По-перше, вона є мелодико-гармонічним зворотом, що завершує музичний твір, його частину або окрему побудову меншого масштабу (період або речення) та встановлює його тональність. По-друге, каденцією називають віртуозну вокальну або інструментальну імпровізацію соліста наприкінці арії або п'єси, яка спочатку створювалася самими виконавцями, але пізніше, починаючи з Л. Бетховена, – композиторами для більш органічного включення у музичний твір [2]. Тож у добу бароко композитори залишали право створення каденцій виконавцям, що давало простір для їх творчого самовираження. Каденція в арії була невід'ємною частиною інтерпретації виконавця та надавала можливість співаку продемонструвати як технічні можливості голосу, так і здатність до вираження афекту, що було одним з основних завдань музики бароко.

Проте надмірне захоплення технікою та орнаментикою нерідко зводило нанівець художнє значення каденції, а її виконання перетворювалося на змагання між співаками, що сприяло виникненню своєрідних театральних дуелей. Видатні співаки-кастрати могли змагатись один з одним, демонструючи власні голосові можливості та віртуозну техніку. Яскравим прикладом є діяльність А. Бернаккі (1690–1756), учня Ф. Пістоккі, відомого своїм вмінням імпровізації у каденціях, а також перемогою над Фаріnellі у змаганнях з *tesa di voce* та колоратурної майстерності. Хоча праці А. Бернаккі з вокальної педагогіки не збереглися, його учень Б. Менгоцці передав нащадкам методичні принципи свого наставника [1, 24].

У барокових трактатах італійських майстрів співу Дж. Каччіні «*Le nuove musiche*» (1601) [3], П. Ф. Тозі «*Opinioni de' cantori*» (1723) [4] та Дж. Б. Манчіні «*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*» (1774) [5], присвячених орнаментиці та виконанню арій *da capo*, окреслювалися правила і рекомендації щодо того, як співак мав поводитись у каденціях. Проте ці трактати не встановлювали жорстких норм, вони радше окреслювали рамки, яких варто було дотримуватись. Також співаку рекомендували уникати надмірної технічної демонстрації, а слідкувати за чистотою інтонації, відповідністю афекту твору, риторичною структурою фраз і музичною логікою [5]. Поступове освоєння цих принципів у системі старовинного італійського *bel canto* формувало у виконавця слуховий досвід, здатність відчувати стиль композитора, розуміти мелодичні звороти та ритмічні малюнки, що дозволяло не лише відтворювати композиторський задум, а й створювати власні каденції, що відповідали стилю.

Сучасний співак, виконуючи каденції в аріях епохи Бароко, повинен знати не лише конкретні вокальні твори композитора, твір якого він співає, але й дослідити його творчість у різних жанрах, а також для різних інструментальних складів. Такий підхід дозволяє глибше зрозуміти композиторський стиль, особливості гармонічних та мелодичних побудов фраз і водночас надихає на створення власних каденцій, що будуть відповідати традиціям та стилістиці.

Отже, каденція виступає не лише як ефектний технічний чи декоративний елемент, а і як важливий засіб вираження музичного афекту та виконавського бачення твору співаком. Поєднання історичної традиції і сучасної виконавської інтерпретації каденції формує місток між минулим та сучасністю, що забезпечує можливість збереження барокового стилю виконання та його актуалізації у сучасному музичному мистецтві.

Література

1. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1994. 320 с.
2. Каденція. *Словopedia*. URL: <http://slovopedia.org.ua/58/53402/386669.html> (дата звернення: 15.10.2025).
3. Caccini G. *Le nuove musiche*. Firenze: li Here di Giorgio Marescotti, 1602. 52 p.
4. Mancini G. B. *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Vienna: Nella stamparia di Ghelen, 1774. 196 p.
5. Tosi P. F. *Opinioni de' cantori antichi e moderni*. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723. 125 p.

Семенуха Руслан Петрович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЕЛЕКТРОННА МУЗИКА ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО АРТПРОСТОРУ

У ХХІ столітті електронна музика стала однією з найвпливовіших форм художнього самовираження, що вийшла далеко за межі суто музичного явища. Її вплив простежується у візуальному мистецтві, медіакulturі, театральних і перформативних практиках, а також у створенні нових форматів взаємодії між людиною, технологією та простором. Як феномен сучасного арт-простору, електронна музика не лише формує нові естетичні парадигми, але й відображає глибокі соціокультурні трансформації епохи цифровізації.

Походження електронної музики сягає початку ХХ століття, коли експериментальні композитори, такі як Едгар Варез, Карлгайнц Штокгауз, П'єр Шеффер, почали використовувати технічні засоби для створення нових звукових форм. Зародження конкретної музики, появи синтезаторів, магнітних записів і пізніше комп'ютерних програм стали етапами формування нової звукової естетики, де головним матеріалом став не інструмент, а звук як такий – модифікований, реконструйований, синтезований. Отже, електронна музика з самого початку була тісно пов'язана з технологічними інноваціями, що згодом визначило її роль у

сучасному артпросторі [2].

У другій половині ХХ століття електронна музика стала полем взаємодії різних мистецьких напрямів – від експериментального авангарду до популярної культури. З появою мінімалізму, техно, ембієнту, індастріалу, хаусу та інших напрямів відбувся зсув у розумінні не лише музики, а й самого поняття «мистецького твору». Електронна композиція стала не просто результатом творчості композитора, а динамічною системою, що може змінюватися в реальному часі, реагуючи на середовище, рух тіла, аудиторію. Це зумовило формування інтерактивного арт-простору, в якому глядач (або слухач) перестає бути пасивним спостерігачем і стає співучасником процесу [1].

У контексті постіндустріального суспільства електронна музика набула особливого значення як форма естетичного осмислення технологічної цивілізації. Вона стала не лише відображенням урбаністичного звукового середовища, але й способом його трансформації. Електронні саундскейпи, семпли машин, шумові структури і цифрові ритми створюють аудіальну топографію сучасного світу – простору, де реальне й віртуальне зливаються в новий культурний досвід. Звуковий дизайн у кіно, відеоіграх, VR-проектах і мультимедійних інсталяціях демонструє, як електронна музика стала інструментом формування сенсорного сприйняття реальності.

У сучасних артпрактиках електронна музика дедалі частіше поєднується з візуальними технологіями – відеоартом, дигітал-інсталяціями, генеративною графікою. Такі синтетичні проекти, як перформанси Ryoji Ikeda, Alva Noto, Richie Hawtin чи Arca, розмивають межі між концертом, виставкою та технологічним дослідом. У цьому контексті електронна музика виступає не лише як акустичний феномен, а як складова просторової структури, що організує увагу, рух і емоції глядача. Вона формує середовище, в якому звук стає матеріалом для архітектури сприйняття [3].

Особливістю електронної музики є її децентралізованість – відсутність єдиного центру, жанрової чи географічної прив'язки. Вона існує у глобальній мережевій культурі, де доступ до програмного забезпечення, бібліотек звуків і платформ для розповсюдження творчості відкриває можливості для тисяч незалежних митців. Це сприяє демократизації мистецтва, розмиванню меж між професіоналом і аматором, створенню нових колективних форм творчості. Саме тому електронна музика є також соціальним феноменом – від фестивальних ком'юніті до цифрових спільнот продюсерів, що спільно формують глобальний культурний ландшафт [4; 5].

Отже, електронна музика в сучасному артпросторі постає як синтетичне, інтерактивне і технологічно зумовлене явище, що поєднує звук, образ, простір і соціальну комунікацію. Вона відображає філософію постмодерного світу, де межі між видами мистецтва, між художнім і технічним, між реальним і віртуальним дедалі більше стираються. У цьому сенсі електронна музика є не просто жанром чи напрямом – вона є моделлю мислення, формою існування мистецтва в добу цифрової культури.

Література

1. The Cambridge Companion to Electronic Music. Ed. Nicholas Collins & Julio d'Escriván. Cambridge University Press, 2007.
2. Electronica, Dance and Club Music. Ed. Mark J. Butler. Routledge, 2012.
3. The New Age of Electronic Dance Music and Club Culture. Eds. Hagen, Suzanne & Wright, Mary. Springer, 2020.
4. Electronic Dance Music: From Deviant Subculture to Culture Industry. Christopher T. Conner & Christopher M. Dickens. Lexington Books (Bloomsbury), 2023.
5. Modulations: A History of Electronic Music – Throbbing Words on Sound / Ed. Peter Shapiro. Caipirinha, 2000.

МУЗИКА БАЛЕТНИХ ВИСТАВ ДЛЯ ДІТЕЙ НА ТЕАТРАЛЬНИХ СЦЕНАХ КИЄВА КІНЦЯ 1950-Х – СЕРЕДИНИ 1960-Х РОКІВ

З кінця 1950-х – початку 1960-х рр. у царині української балетної музики для дітей стали формуватися певні закони щодо побудови сюжету, музичних і хореографічних образів, пристосованих саме до дитячого театру та особливостей світосприйняття юних глядачів. У цей період український балет для дитячої аудиторії був спрямований на посилення сюжетної програмної музики, синтез побутових танцювальних і пісенних жанрових форм.

У 1959 р. з'явився балет «Улянка» на музику А. Коломійця (три дії, сім картин), написаний за повістю О. Донченка «Лісничиха» (1947). Постановка балету відбулася 1962 р. силами хореографічної студії Київського палацу піонерів (автор лібрето і балетмейстер Н. Скорульська). Твір набув виразного національного колориту, продовжуючи класичні традиції М. Лисенка. Автор музики – А. Коломієць намагався віднайти рішення щодо розв'язання проблеми повноцінної дитячої музики, орієнтуючись передусім на конкретні зразки народної творчості. В основу балету «Улянка» було покладено історію 13-річної дівчинки, яка внаслідок війни втратила батьків і жила з дідусем у лісничий хатині. Твір підіймав чимало соціальних проблем того часу та вважався досить актуальним: доля дітей-сиріт, які втратили батьків внаслідок війни; вимушене дорослішання дітей; шкільні суперечки та сварки; допомога підлітків у відновленні зруйнованого. Композитор досить вдало ілюстрував переживання дівчинки за допомогою українських народних мотивів, у тому числі, дитячих фольклорних мелодій, позначених простотою та ясністю, притаманною ігровим пісням і хороводам (у виборі народних мелодій А. Коломієць слушно використовував принцип образної асоціативності).

Важливу роль у балеті автор відвів темі природи. Зображаючи танці мешканців лісу, А. Коломієць насамперед звернувся до традиційних народних музичних форм (козачки, хороводи, польки). Проте, від цього музика балету не вийшла спрощеною, адже автор використав багато складних народних пісенних мотивів і ритмів, у викладі яких використав чимало прийомів народного розспіву – «оспівування» центрального мелодичного зерна, октавні каданси, змінний метр [2, 174].

Окремий прошарок музики в балеті «Улянка» був наближений до мотивів тогочасних піонерських пісень і маршів, в основу яких автор поклав моторні, бадьорі ритми. Музичний образ ворогів, навпаки, побудовано на лейттемі з гострими й виразними інтервальними стрибками, жорсткими контурами музичного малюнку, різкими акцентами. «Улянка» стала важливою етапною виставою у розвитку балетів для дітей першої половини 1960-х років.

21 червня 1964 р. на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка відбувся випускний спектакль Київського хореографічного училища – балет-казка на три дії «Надзвичайний день» на музику М. Сільванського. Автором лібрето стала відома українська поетеса М. Познанська, яка створила гротескний твір, в сюжеті якого щільно перепліталися побутові та фантастичні мотиви. Постановником спектаклю стала очільник навчального закладу, заслужена артистка УРСР Г. Березова (диригент – К. Єременко, сценограф – Г. Павлусевич). М. Загайкевич зазначала, що в цьому балеті М. Сільванський для підсилення образної конкретизації музики широко використав українську народну пісенну творчість [2, 176]. Позитивним підходом композитора у роботі над виставою стало його прагнення створити музичний матеріал, відповідний різним видам танцювальних форм (соло, варіації, па-де-де, розгорнені дивертисментні сцени тощо).

Нам вдалося віднайти унікальний документ (уперше введений у науковий обіг) – театральну програмку, підготовлену до випускного спектаклю з іменами юних артистів, задіяних у виставі. Серед них насамперед варто назвати виконавців головних партій: В. Гурова, В. Котирло, В. Авраменко, В. Ковтун, М. Ковмір, В. Дейніченко, Т. Чернікова, Л. Маркіна, О. Сахарова, Є. Косменко, Г. Чайка та ін. В масових партіях (піонери, жовтєнята, птахи, веснян-

ки, соняшники тощо) були задіяні учні дев'ятих класів училища [1, 2].

Вагомий внесок у розвиток дитячого балетного репертуару зробив композитор В. Гомоляка. 1959 р. ним було створено музику до хореографічної вистави «Кіт у чоботях» за мотивами однойменної казки Ш. Перро (лібрето – В. Гомоляки та С. Сергєєва). Вперше виставу було поставлено того ж року у Донецьку; постановником спектаклю в Києві у 1964 р. виступив балетмейстер Р. Клявін. Партитура балету (три дії, п'ять картин) складалася з низки завершених номерів, де у зменшеній проєкції автор втілює різноманітні форми класичного балету. З одного боку, він спирався на академічні традиції ХІХ ст. (сольні варіації, па-де-де, па-де-труа тощо), з іншого – оновив партитуру за рахунок стилістики, витриманої у формі радянської музики для дітей з її простою гармонією та зрозумілими мелодіями.

Виходячи з аналізу сценічних образів та побудови драматичних колізій, можемо судити про намагання композитора створити музичний твір, доступний і зрозумілий дитячій глядацькій аудиторії. Як слушно зазначала М. Загайкевич, до написання балету «Кіт у чоботях» В. Гомоляка підійшов із чітко визначених естетичних позицій: він будував музичну тканину, спираючись на вивірені практикою виражальні засоби й прийоми, розраховані на дитячу аудиторію. У музичній драматургії чітко проступала пластична зображальність як основний засіб розкриття змісту і розвитку дії. Наприклад, для характеристики Кота було вдало підібрано звучання кларнету зі складною тріольною фігурою та чергуванням підвищеної і пониженої терції, що у свою чергу підкреслювало гнучкі та м'які рухи, вигини та стрибки героя [1, 12]. Виразними стали у балеті лейтмотиви Короля (фанфарне награвання військових труб) та маркіза Карабаса (плавна мелодія, що піднімається в гору, використовуючи світлі мажорні гармонічні сполучення). Значне місце у балеті «Кіт у чоботях» посіли пейзажні епізоди. Наприклад, у сцені «На узліссі» автор виразно прописав співи птахів, а в сцені «Замок Людоїда» відобразив трагічність та заціпеніння. Подібні музичні замальовки (жанрового характеру) належали до найяскравіших сторінок балетного твору.

1965 р. балетмейстер Н. Скорульська силами хореографічної студії Київського Жовтневого палацу культури (нині – Міжнародний центр культури і мистецтв Федерації профспілок України) поставила дитячий балет «Королівство кривих дзеркал» на музику Ю. Рожавської (диригент – Л. Балабайченко). В основу лібрето (автор – Н. Скорульська) було покладено однойменний твір письменника В. Губарєва про пригоди дівчинки Олі та її двійника Яло у Задзеркаллі. В центрі драматургічного конфлікту музичного твору постало зіткнення двох антагоністичних світоглядів: з одного боку – Олі, яка має етичні погляди, сформовані мораллю вільного суспільства; з іншого – жорстоких мешканців Царства кривих дзеркал [2, 178].

Композиторці вдалося створити цікаві та різнополярні за характером музичні обриси танцювальних персонажів. Зокрема, портрети монарха та його свити авторка витримала у гротесковому стилі – як сатиру на воєнщину. Авторську іронію підкреслював ексцентричний марш, у якому на перший план було введено акцентоване звучання духових інструментів (картини «Король на майдані», «Вихід пажів», «Зустріч короля з придворними»). У маршових пасажах превалювали музичні ходи з ламаним ритмічним малюнком, що підкреслювалося щільним барабанним дробом і пронизливими оркестровими барвами (використання високих регістрів дерев'яних духових інструментів). У зображенні королівства кривих дзеркал Ю. Рожавська використала джазові ритми чарльстона; для зображення друзів Олі та Яло – маршову форму, в основу яких композиторка поклала інтонації урочистих пісень і гімнів, сповнених світлої, життєстверджуючої сили звучання.

Отже, балетні вистави для дітей кінця 1950-х – середини 1960-х рр., представлені на київських театральних сценах, являли собою великі сюжетні програмні твори, які набули виразного національного колориту та стали синтезом академічних танцювальних (варіації, па-де-де, па-де-труа, розгорнені дивертисменти тощо) і пісенних жанрових форм радянської музики для дітей. З одного боку, це призводило до позитивного досягнення у площині конкретизації музичної мови (часто з використанням українського народного мелосу), з іншого – в негативі – спрощувало та укладало в трафарет музичний вислів, певною мірою зумовлювало

відсутність індивідуального композиторського стилю.

Література

1. Загайкевич М. У жанрі балету. Музика. 1985. № 1. С. 11–12.
2. Загайкевич М. Українська балетна музика. Київ : Наукова думка, 1969. 230 с.
3. «Надзвичайний день» : балет-казка на три дії : програма. Київ, 1964. 4 с.

*Сошальський Олександр Юрійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ОРКЕСТРОВІ РІШЕННЯ ЯК ХУДОЖНІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ЗВУКОВОГО ПРОСТОРУ ФІЛЬМУ

Створення музичного контенту ігрового кіно є складним процесом, ефективність якого зумовлена професійною майстерністю кінокомпозитора, його здатністю поєднувати традиційні прийоми інструментування та оркестрування з можливостями сучасних музично-інформаційних технологій. Таке поєднання визначає успішність як творчої адаптації музичного матеріалу відповідно до жанрової та драматургічної концепції кінотвору, так і створення оригінальних оркестрових саундтреків.

В сучасному кіномистецтві оркестрові рішення відіграють ключову роль у формуванні звукового простору фільму, визначаючи його художню цілісність, емоційно-драматургічну виразність і стилістичну оригінальність. Оркестрування постає не лише технічним етапом запису чи адаптації музичного матеріалу, а самостійним актом творчого мислення, у якому реалізується авторське бачення композитора щодо динаміки, кольору й просторової перспективи звуку.

Художні принципи сучасних оркестрових рішень в роботі над тембровою драматургією кіномузики ґрунтуються на поєднанні класичних традицій симфонічного письма з сучасними композиторськими технологіями. Саме оркестрове мислення визначає характер драматургічних акцентів, баланс між солюючими та фоновими партіями, темброву насиченість і просторову глибину звукової тканини. Тембр у кіномузиці функціонує як носій змісту: він моделює атмосферу кадру, передає емоційний підтекст подій і забезпечує інтеграцію музики з візуальним рядом.

Історичний досвід розвитку кіномузики, зокрема голлівудська практика 1930-х років, засвідчує формування виразної оркестрової драматургії, побудованої на симфонічних принципах ХІХ ст., про що зазначають, зокрема, Дж. Вежбіцкі та К. Калінек [1, 3]. В основі принципу симфонічного мислення в кіномузиці досі лежить концепція тембрової драматургії. Вона в свою чергу спирається на темброве розмаїття засобів роботи із симфонічним оркестром: широкі регістрові співвідношення, використання характерних прийомів гри на струнних, духових, ударних і перкусії та інші. Усе це в комплексі створює цілісну динамічну звукову тканину з потужним емоційним впливом у поєднанні з відеорядом. Тому можна вважати, що синергія оркестрового звучання, закладена ще в симфонічній і оперній традиціях ХVІ–ХІХ ст., стала підґрунтям для розвитку сучасної кіномузики, у якій принципи тембрової драматургії, лейтмотивної організації й асоціативного тембрового мислення не лише зберегли актуальність, а й набули нових форм у сучасному аудіовізуальному мистецтві.

Природним продовженням розгляду оркестрових принципів у кіномузиці є звернення до концепцій З. Лісси, яка однією з перших окреслила виражальні можливості оркестру в саундтреках. Дослідниця наголошувала, що робота з оркестром при написанні кіномузики має іншу природу, ніж в суто музичних жанрах. В кіно вона підпорядковується законам екранної драматургії та виконує переважно емоційно-підсилювальну функції. На думку Лісси, темброве рішення може формувати загальну атмосферу фільму, особливо короткометражного, де музика компенсує відсутність розгорнутої фабули. Через епізодичність звукових вставок темброва драматургія тут діє фрагментарно, акцентуючи окремі психологічні або сюжетні моменти. Водночас студійна техніка звукозапису дає змогу виділити провідні тембри чи,

навпаки, врівноважити їх, що поступово перетворює суто технічні засоби на естетичні чинники [2]. Отже, застосування оркестру в кіномузиці стає дієвим інструментом створення нових типів тембрової виразності у взаємодії з візуальним рядом.

Застосування цифрових технологій у процесі оркестрування, аранжування чи інструментування розширює можливості композитора. Використання віртуальних студій, семплерних бібліотек і VST-інструментів дає змогу створювати реалістичні темброві моделі та контролювати акустичний баланс ще на етапі препродакшну. Водночас цифрові технології не скасовують потреби в оркестровому мисленні, яке залишається основою художньої виразності кіномузики.

Робота над оркестровим аранжуванням у кіномузиці передбачає ретельну підготовку партитури, де важливо дотримуватись як художньої логіки, так і технічної точності. Передусім композитор має враховувати специфіку кожного інструмента: його темброві можливості, діапазон і характер звуковидобування. Це забезпечує природність звучання й достовірність тембрових поєднань, завдяки чому навіть невеликий оркестровий склад може створити відчуття масштабного симфонічного простору. Наступним кроком є вибір фактури та голосоведення, що визначають драматургічну логіку музичного епізоду. Гармонічна або поліфонічна структура, ритмічні фігурації, розподіл теми між інструментами мають відповідати жанровим вимогам фільму й характеру персонажів. Метроритм, динаміка, темп і звукова густота оркестрового викладу формують емоційно-психологічний тон сцени, який може бути як камерно-інтимним, так і масштабно-драматичним.

У процесі створення оркестрової музики композитор має обов'язково дотримуватись принципів художньої доцільності, єдності теорії та практики, комплементарності традиції й новаторства та естетизації звукового образу. Це означає виважене використання ефектів, баланс між ілюстративністю та художньою глибиною, поєднання класичних прийомів оркестрування з сучасними технологічними рішеннями. Такий підхід дозволяє створити не просто звуковий супровід, а цілісну музичну драматургію, що посилює емоційний вплив кінокартини.

Досвід таких українських кінокомпозиторів, як М. Скорик, О. Чорний, А. Загайкевич та багатьох інших, демонструє, що оркестрові рішення здатні визначати загальний стиль кінотвору. Вони формують звукову драматургію фільму, поглиблюють психологічну характеристику персонажів, підкреслюють національну інтонаційну специфіку (особливо за допомогою інтеграції тембрів народних інструментів у оркестрові текстири) та слугують засобом художньої єдності аудіовізуального простору.

Отже, оркестрові рішення розглядаються як художні принципи формування звукового простору фільму, у яких поєднуються композиторська традиція, технологічна інновація та естетика сучасної екранної музики.

Література

1. Kalinak K. Film Music: A Very Short Introduction (1st edn). New York: Oxford University Press, 2010. 146 p.
2. Lissa Z. Estetyka muzyki filmowej. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 1964. 488 str.
3. Wierzbicki J. Film Music: A History. New York: Routledge, 2009. 340 p.

Стовп'юк Андрій,

аспірант Карпатського національного університету імені Василя Стефаника

ЦИМБАЛИ ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ БОЙКІВЩИНИ

Бойківщина є одним із етнографічних регіонів українських Карпат, який зберіг архаїчні традиції музичної культури. Автентичність бойківської народно-інструментальної музики виявляється в особливостях фольклорно- регіонального мислення, своєрідності мелодичних

побудов, ладово- гармонічній структурі, обрядовій функціональності музики, а також у тембровій колоритності народних інструментів. Серед них особливе місце займають цимбали, що вдало інтегрувались в бойківську культуру та набули власну етнорегіональну стилістику.

Розвиток цимбального мистецтва на Бойківщині відбувався під впливом внутрішніх етнічних процесів та міжкультурної комунікації із сусідніми регіонами – Лемківщиною, Гуцульщиною, Поділлям, а також польськими й словацькими землями.

Серед вагомих праць, які формують теоретичну основу для даної статті, варто відзначити етнографічні розвідки І. Франка, І. Вагилевича, Ф. Колесси, К. Квітки, О. Дрогобицької, Н. Неміш, Г. Сокіл. Дані дослідження заклали фундамент для вивчення бойківської музичної традиції та сприяли формуванню наукового підходу до аналізу регіональних фольклорних явищ. Це дозволяє розглядати музичну культуру Бойківщини як складну систему, що функціонує в тісному зв'язку з історичними, духовними та соціальними чинниками, а також сприяє визначенню регіональних особливостей музичної мови бойків як етнографічної групи. Відповідно, використання зазначених джерел є необхідним для усвідомлення автентичності музичної культури Бойківщини та реконструкції її жанрово- стильового й народно-інструментального контексту.

Дослідженням еволюції бойківських цимбалів займалась низка науковців, зокрема Р. Ватаманюк, М. Хай, Б. Яремко. Їхні праці суттєво доповнюють наукові уявлення про побутування цього інструмента в межах Бойківщини, звертаючи особливу увагу на його регіональних особливостях, традиціях та матеріалах виготовлення, виконавських практиках, а також функціональному значенні в музичному середовищі.

Вивчення музичної народно-інструментальної традиції Бойківщини дозволяє стверджувати про її тісний зв'язок із календарною обрядовістю та побутом. Інструментальна музика виконувала важливі соціальні функції: супроводжувала весілля, календарно-обрядові події, а також була важливим засобом індивідуального самовираження. Сформовані ансамблеві традиції (зокрема «Троїсті музики») склались з таких інструментів, як скрипка, цимбали, бубон, сопілка, рідше басоля чи коза. Звук цимбалів гармонічно інтегрувався в музичний простір ансамблю, а цимбальна партія втілювала танцювальну ритміку і багатство бойківських мелодій. За свідченнями етнографів у середині XIX століття цимбали набули значної популярності на Бойківщині, зокрема у прикарпатських селах Турківського, Сколівського та Долинського районів.

Цимбали у бойківській традиції функціонували як основа ритмо- гармонічного супроводу, «вони використовувались у вигляді ритмічного бурдону» [2, 42]. Унікальність бойківської цимбальної традиції полягає в специфіці строю, ладових особливостях, характерному способі гри (у деяких випадках пальцями або дерев'яними паличками без обмотки: тоненькими металевими прутиками). Спосіб гри впливав на темброво- акустичні та інтонаційні характеристики гри. Як стверджував Р. Ватаманюк: «стрій цимбалів не мав великого значення, бо звук видобували не паличкою з фіксованим тоном, а вдарили по кількох звуках одночасно тоненьким металевим прутиком звертаючи більшу увагу на ритмічний бік. Тому їх функція зводилася до ритмізованого загального звукового фону, навіть з дисонуючим звучанням...» [2, 43].

У традиційному побуті бойків цимбали були важливою частиною музичної культури та репрезентантом соціального статусу. Як відомо, власник цимбалів зазвичай мав високий авторитет у громаді, а сам інструмент здебільшого передавався із покоління в покоління як цінна родинна реліквія.

Польові матеріали, зібрані українськими етнографами та фольклористами, зокрема Климентом Квіткою, Філаретом Колессою, Іваном Франком, дозволяють реконструювати типові інструментальні наспіви, танцювальні ритмічні формули та виконавські прийоми. Зокрема, характерними є танці типу «коломийки», «гуцулки», «повзунець», які супроводжувались інструментальним супроводом. Відтак можемо стверджувати про жанрову синкретичність (поєднання пісні, танцю та інструментальної музики), що сприяла формуванню характерних ознак етнорегіонального бойківського стилю, як втілення музичної ментальності.

ті та соціально-культурної специфіки. В цілому жанрова синкретичність була невід'ємною частиною традиційної музичної культури Бойківщини, де інструментальна музика не існувала відокремлено, а взаємодіяла з вокальними та хореографічними компонентами. Вона відображала комплексне художнє мислення місцевого населення, де звук, рух і слово поєднувались у традиційній обрядовій культурі.

Виходячи із морфологічних ознак, бойківські цимбали здебільшого мали невеликі розміри, зважаючи на умови побутового транспортування (піші переходи, гірська місцевість). Місцеві майстри пристосовували конструкцію інструмента до потреб сільських музик, виготовляючи його з доступних матеріалів – ялини, бука, явора. Зі спостережень Б. Яремка виявлено, що «цимбали складаються зі смерекових (віком 40–50 років) верхньої і нижньої дек, а також поперечних яворових або букових дощок (причівок), у які вставляються металеві кілки (закрутки, кріючки, шпіні), що служать закріплювачами струн. Верхню і нижню дошки з'єднують смерекові обичайки. На верхній дошці розташовані дві букові підставки для струн («кобівки» – с. Комарники, «кобилки» – с. Лихобора): з правої сторони – коротка, а з лівої – довга, а також вирізані посередині дошки резонаторні отвори («голосниці», «кружельця»)…» [7, 62].

На підставі сучасних досліджень Р. Ватаманюка, М. Хая, Б. Яремка, можна стверджувати, що бойківська цимбальна традиція зберігає історико-культурний контекст регіону, особливо в межах місцевих фестивалів, аматорських колективів та навчальних програм, спрямованих на збереження нематеріальної культурної спадщини. Відповідно, інструментальна культура Бойківщини, зокрема цимбальна, є яскравим прикладом збереження традицій, що відображають духовно-ментальні, естетичні й соціокультурні аспекти регіону.

Підсумовуючи, відзначимо, що дослідження етнорегіональних особливостей розвитку цимбалів перебуває на етапі активного становлення. Це передбачає поєднання історико-етнографічного, музикознавчого та культурологічного підходів. Бойківські цимбали виступають як феномен, у якому гармонійно поєднуються історична спадщина та сучасні тенденції розвитку музичної культури. Їхнє звучання, зберігаючи архаїчні інтонаційні традиції, інтегрується у нові виконавські форми, що сприяє творчій трансформації в контексті сучасного культурного простору.

Література

1. Бойківщина. Історико-етнографічне дослідження. Київ: Наукова думка, 1983. 303 с.
2. Ватаманюк Р. Різновиди цимбалів на теренах західної України. *Науковий збірник. 6-й світовий конгрес цимбалістів*. Львів : Кобзар, 2001. С. 42–44.
3. Гуменюк А. І. Українські народні музичні інструменти. Київ : Наукова думка, 1967. 243 с.
4. Незовибатько О. Українські цимбали. Київ : Музична Україна, 1976. 56 с.
5. Хай М. Музичні інструменти бойків. *Народна творчість та етнографія*. 1988. № 5. С. 21–29.
6. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків : ДВУ, 1930. 264 с.
7. Яремко Б. Морфологічно-термінологічна характеристика бойківських цимбалів (за даними польових досліджень 1980–1999 рр.). *Науковий збірник. 6-й світовий конгрес цимбалістів*. Львів : Кобзар, 2001. С. 62–66.

Татарнєв Нікіта Владиславович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ЗВУКОРЕЖИСЕРА В КАМЕРНОМУ АКАДЕМІЧНОМУ ТЕАТРІ «КОЛЕСО»: МІЖ ТЕХНІКОЮ І ХУДОЖНІМ БАЧЕННЯМ

У камерному академічному театрі, де простір мінімальний і аудиторія часто наближена до сцени, функція звукорежисера набуває особливого значення – звук формує атмосферу вистави, доповнює сценічний простір і допомагає глядачеві «увійти» в дію з перших секунд. Звукорежисер – не просто технічний спеціаліст, а ключовий учасник творчої команди: він

співпрацює з режисером, композитором, акторським складом, освітленням, сценографією з метою реалізації єдиного художнього задуму.

Проаналізуємо такі аспекти діяльності звукорежисера: технічна база й обладнання; етапи роботи над постановкою; специфіка в камерному театрі; виклики й обмеження; взаємодія з іншими підрозділами театру.

Розглянемо діяльність звукорежисера, що стосується таких аспектів, як:

- технічна база й обладнання;
- етапи роботи над постановкою;
- специфіка в камерному театрі;
- виклики й обмеження;
- взаємодія з іншими підрозділами театру.

Основними елементами технічного обладнання театру, його найбільш вагомими компонентами технічної бази та обладнання є мікрофони (конденсаторні, динамічні, петличні), підсилювачі, мікшерні пульти, обладнання для обробки звуку (еквалайзери, компресори, ревербератори, ефекти), акустична система (монітори сцени, колонки), кабелі й комутаційне обладнання. Ці елементи технічного обладнання театру використовуються на всіх етапах роботи звукорежисера над постановкою, а саме.

На початку відбувається знайомство з текстом постановки та аналіз сценічної структури, актори проводять читку тексту разом з режисером, відвідуючи репетиції без технічної частини (світло, звук, реквізит, монтування, тощо).

Водночас режисер дає творче завдання композитору для написання матеріалу, з яким потім буде працювати звукорежисер. Створення «звукових ескізів» звукорежисером починається вже при роботі разом з акторами та режисером, коли починається робота з мізансценами. Тут, залежно від творчого завдання, і починається найцікавіша частина роботи театрального звукорежисера, а саме використання мікрофонів, ефектів, підбір звукового матеріалу, робота з моніторингом тощо. Після цього етапу проводяться технічні репетиції, де вистава, наче діамант, над яким працює ювелір, набуває свої грані і форми. Саме на цьому етапі відпрацьовуються різні художні рішення, такі як синхронізація звуку з освітленням, відпрацювання переходів між сценами, баланс звуку тощо. Після технічних репетицій на виставу чекає генеральний прогін. Після такого прогону створюється остаточний варіант звукової партитури і вистава готова до прем'єри. Одним з найголовніших аспектів роботи на камерній сцені, що обумовлює специфіка роботи звукорежисера на камерній сцені театру «Колесо» – це обмежений простір, і як наслідок близькість глядача до сцени. Отже, навіть найменші неточності значно помітніші, ніж у великих залах, що потребує делікатної і професійної роботи. У «Колесі» технічна база модернізується поступово, і звукорежисер змушений імпровізувати, використовуючи наявні ресурси максимально ефективно. Уміння працювати з мінімальним набором техніки, знання особливостей акустики приміщення, вміння розставити обладнання так, щоби звук був рівномірним і виразним – ключові компетенції фахівця.

Через обмежений штат звукорежисер може поєднувати кілька ролей: технічний інженер, звукооператор, монтажер, автор музичного супроводу, тощо. Така постійна робота, в тому числі, в стресових умовах (репетиції, заміни вистав, робота над прем'єрами) потребує гнучкості, стресостійкості, витримки. Водночас ця багатофункціональність дозволяє краще розуміти процес загалом, що робить звукорежисера універсальним учасником постановочної групи.

Наукова новизна дослідження полягає в формулюванні принципу єдності художнього бачення і технічної реальності, тобто здібності звукорежисера театру поєднати художнє бачення режисера постановки, його творчих задумів з реальними технічними можливостями звукотехнічного та іншого обладнання театру.

Висновки. Головний виклик кожної постановки – створити баланс «художнє – технічне». Наприклад, створення ефекту «простору» або «віддаленості» за допомогою лише двох динаміків – це не лише технічне завдання, а й творче, що потребує вміння роботи в DAW, а також розуміння специфіки творчого завдання. Або ж хрестоматійний приклад, коли йде

сцена з використанням динамічного мікрофону, а мізансцена у актора побудована так, що мікрофон знаходиться поруч з колонкою на грані заводки і в реальному часі необхідно регулювати гучність і gain, аби ілюзія, яка створюється перед глядачем не була порушена. Не рідко залучаються і «живі» музиканти; є багато вистав, де використовується акторський спів або звукова пластика – і все це вимагає завжди бути напоготові від звукорежисера.

Кожна постановка – це постійна адаптація та баланс між задумом і можливістю: кожна вистава має власну творчу думку, ідею і потенціал, а отже технічні обмеження, хоч і можуть стати перешкодою для передачі задуму режисера, але при розумному підході, вмінні імпровізувати і знаходити підхід і криється баланс між технічним і творчим, що і робить театральну звукорежисуру такою неймовірною і незвичайною.

Робота звукорежисера в камерному академічному театрі «Колесо» – це щоденний пошук балансу між художнім натхненням і технічними реаліями. Це постійна адаптація, творчість, комунікація, аналіз і чутливість. Звук у камерному театрі – це не тло, а повноцінна частина дії, драматургії та смислу. Саме тому професія звукорежисера, його значуща роль в таких умовах набуває унікальної ваги та потребує високого рівня кваліфікації як технічної, так і художньої.

Література

1. Ужинський М. Ю. Мистецькі технології та звукорежисура у драматичному театрі. *Молодий вчений*. 2019. № 3 (67). С. 68–71. DOI: 10.32839/2304-5809/2019-3-67-16.
2. Мацепура О. Особливості функціонування музики в сучасному драматичному театрі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 4. С. 36–39. DOI: 10.32461/2226-3209.4.2013.138037.
3. Театр «Колесо». *Департамент культури КМДА*. URL: <https://dk.kyivcity.gov.ua> (дата звернення: 20.10.2025).
4. Хренов Д. Роль звукорежисури в становленні та розвитку українського кіно та телемистецтва. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2018. № 39. С. 25–30. DOI: 10.31866/2410-1176.39.2018.153664.
5. Левіт Д. А. Сценічне оформлення та звукорежисура музично-концертних заходів : навч.-метод. матеріали. Київ : КУБГ, 2019. URL: elibrary.kubg.edu.ua/28779 (дата звернення: 20.10.2025).

Фик Юрій Вікторович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

«КОНЦЕРТ-РАПСОДІЯ» ДЛЯ ТРУБИ ТА КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ В СИСТЕМІ ТВОРЧИХ ПРІОРИТЕТІВ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

Творчість Євгена Федоровича Станковича (1942) традиційно здобуває високу оцінку в сучасній науковій літературі. Зокрема, науковиця О. Колісник визначає постать композитора як одну з центральних в українській музичній культурі періоду від другої половини ХХ століття до сьогодення [1]. Системне дослідження його значного творчого доробку є необхідною передумовою для глибинного розуміння еволюційних процесів сучасної української композиторської школи.

З-поміж великої кількості творів симфонічного, оперного та балетного жанрів особливої ваги набувають його інструментальні концерти, постають як своєрідний «магніт» для різноманітних жанрово-стильових впливів, зокрема, за визначенням О. Колісник, «відображають суттєві зміни у мистецькому мисленні нашої епохи» [1, 4–5]. Дослідниця конкретизує своє бачення, зазначаючи, що композитори виявляють зацікавленість різними формами камерної оркестрової музики, включаючи гібридні жанри, як-от «Симфонія для струнних з інструментом-соло» [1, 48–49]. Таке трактування цілком релевантне «Концерту-рапсодії» для труби з камерним оркестром Є. Станковича (2010 рік), присвяченому видатному українському трубачу В. Посвалюку (1947–2018). Дослідник Чже Ло визначає згаданий опус «вершин-

ним твором цього етапу» в еволюції концертів для труби кінця XX – початку XXI століття [3, 71].

Твір має оригінальні композиційні та стилеві характеристики, що опосередковано можуть свідчити про позицію "Концерту-рапсодії" в системі творчих пріоритетів композитора. Чже Ло вказує на те, що «...одночастинний концерт має декілька контрастних епізодів, кожен з яких підпорядкований логіці розгортання сонатної форми...» [3, 71]. В наших попередніх дослідженнях означено, що твір «... відповідає орієнтації на сонатне *allegro*, але композитор не слідує цій композиційній моделі точно...» [2]. Такий варіантний підхід до жанру окреслений, на нашу думку, у доповненні його подвійної назви – «рапсодія», що проявляється у одночастинній формі, та «у принципі поєднання контрастних за фактурою та темпами епізодів, що порушує логіку сонатної форми» [2, 528–529].

Звернення до жанру камерного оркестрового концерту стало характерною ознакою зрілого періоду творчості митця. «Концерт-рапсодія» є яскравим прикладом трансформації традиційних жанрових моделей у творчості Є. Станковича. З одного боку, композитор продовжує лінію інструментальних концертів (Концерт для віолончелі з оркестром №1 (1970), Концерт для альту та симфонічного оркестру (1999), Концерт-поема для скрипки та симфонічного оркестру (2004), Симфонія-концерт для альту та симфонічного оркестру (2004), Концерт №2 для скрипки та симфонічного оркестру (2006), Концерт для флейти та симфонічного оркестру (2008), Концерт №3 для скрипки та симфонічного оркестру (2015), Концерт №2 для віолончелі з оркестром (2016), Концерт-сюїта для скрипки та малого симфонічного оркестру «В стилі ретро» (2020)). З іншого – продовжуються творчі експерименти композитора у царині камернізації концертної сфери. Так, у його доробку наявні твори концертного типу, наближені до камерної сфери – Концертіно для флейти та скрипки (1968), Концерт для кларнета соло «Гра над прірвою» (1996).

Кількість творів у жанрі концерту у наведеному переліку інструментального доробку Є. Станковича засвідчує зацікавленість автора цим жанром упродовж усього професійного шляху. Наявність творів, датованих періодом з кінця 1960-х до 2020 року, підтверджує, що концерт є стійкою драматургічною моделлю, яка постійно переосмислюється композитором.

Здійснений огляд дає змогу сформулювати низку аналітичних висновків, що окреслюють творчі пріоритети Є. Станковича у цій жанровій площині:

1. *Еволюція сольного інструментарію та розширення тембрового діапазону.* Композитор виявляє прихильність до темброво-виразних (виражальних?) можливостей струнної групи, що підтверджується численними творами для скрипки (2004, 2006, 2015), віолончелі (1970, 2016) та альту (1999, 2004). Водночас, у зрілий період творчості спостерігається тенденція до розширення тембрової палітри в бік духових інструментів (флейта, кларнет), що, своєю чергою, створює передумови появи «Концерту-рапсодії» для труби.

2. *Жанрова гібридизація і трансформація моделі.* Творча практика Є. Станковича відзначається високою жанровою мобільністю. На противагу традиційній тричастинній структурі, композитор активно використовує гібридні формули (Концерт-поема, Симфонія-концерт, Концерт-сюїта). Такий вектор, на нашу думку, свідчить про використання концерту як драматургічної основи для інтеграції з іншими жанрами, що ратифікує появу Концерту-рапсодії як взірця поєднання віртуозної концертної основи з вільним, епічним формотворенням, притаманним рапсодії.

3. *Камернізація концертної сфери.* Поряд із творами для симфонічного оркестру, у доробку Є. Станковича наявні автономні прецеденти камерного концерту, що вказує на свідомість естетичного вибору.

Отже, «Концерт-рапсодія» для труби з камерним оркестром є закономірним явищем у системі творчих пріоритетів Є. Станковича. Він органічно поєднує принцип гібридизації жанрів, тенденцію до розширення сольного інструментарію та лінію камерного концертування. У підсумку композиційні та жанрові параметри «Концерту-рапсодії» для труби та камерного оркестру органічно вписуються в систему творчих пріоритетів Є. Станковича та є цілком закономірними. Твір демонструє мистецькі пошуки автора в «фарватері» жанрового синтезу,

формальної інновації та глибокого осмислення виражальних можливостей інструментального складу, продовжуючи лінію великих симфонічних задумів, але в камерному, більш філігранному вимірі.

Література

1. Колісник О. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Є. Станковича : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2017. 245 с.
2. Фик Ю. «Концерт-рапсодія» для труби та струнного оркестру Євгена Станковича: стильові аспекти відтворення жанру. *Когнітивне музикознавство* : збірник наук. праць. Харків : ХНУМ, 2017. Вип. 13. С. 525–534.
3. Чже Ло. «Концерт-рапсодія» для труби та струнного оркестру Євгена Станковича у контексті еволюції жанру трубного концерту. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 56, том 3. С. 68–74.

Абрамова Аліна Сергіївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОБРАЗ ЖІНКИ У ВЕРИСТСЬКІЙ ОПЕРІ

Дослідимо становлення та особливості веризму як нового етапу розвитку італійської опери кінця XIX – початку XX століття, виявимо його вплив на формування вокального виконавства, інтерпретацію жіночих образів у творчості композиторів-веристів та розкриємо роль видатних співаків у розвитку веристської виконавської школи.

Веристський рух («*vero*» – у перекладі щирий, правдивий) зародився в Мілані, який у цей час відіграв роль «моральної столиці» Італії. Для його культурного життя були характерні широкі інтернаціональні зв'язки, особливо тісні з Францією. В Мілані швидше, ніж в інших італійських містах, проявилися ознаки кризи, яку переживало все італійське суспільство і його культура у 1860–1870 роки. Раніше тут виникли і пошуки нових шляхів у мистецтві та літературі.

Веристський гурток, який виник в Мілані близько 1878 р. (К. Аррігі, Дж. Верга, К. Доссі, Ф. Камероні, Л. Капуана, Л. Стеккетті та ін.), зробився центром боротьби за нове реалістичне мистецтво. Серед веристів майже одразу намітилося дві течії: радикальна ліва на чолі з Ф. Камероні, яка розглядала мистецтво засобом суспільної боротьби, і поміркована на чолі з Л. Капуаною та Дж. Вергою, що відхиляла безпосереднє втручання митців у будь-яку політичну діяльність і у життя взагалі. Теоретичні постулати веризму Л. Капуана сформулював у збірках статей «Нариси сучасної літератури» («*Studi sulla letteratura contemporanea*», 1880–1882, 1–2 ser.) та «В ім'я мистецтва» («*Per l'arte*», 1885). Передмова до другого збірника є маніфестом італійського веризму. Статті Л. Капуани містили заклик творити мистецтво на реальних «людських фактах», давати безпристрасне, «наукове» зображення життя, засноване на аналізі, «науковому міркуванні». Важливою ознакою тогочасного мистецтва італійські веристи вважали регіоналізм, розуміючи цей принцип як пильну увагу до життя окремих провінцій і сіл, замкнутих людських колективів і соціальних груп, що складають немов би цілісний організм, що існує, функціонує і розвивається по-своєму [3].

Велике значення для веристів мало засвоєння досвіду французьких письменників і критиків О. де Бальзака, братів Е. і Ж. Гонкурів, Е. Золя, І. Тена, Г. Флобера.

Головним для веристів було об'єктивне вивчення дійсності. «Простий людський факт, – стверджував Дж. Верга, – завжди буде мати силу звершеного в дійсності, силу щирих сліз, хвилювань і вражень, що пройшли через живу плоть» [1]. Такий «людський документ» не тільки вирізняється лаконізмом, але й має історичну достовірність. У творі мистецтва не повинно залишатися місця для фактичного вимислу, героїчного перебільшення. Це і є об'єктивне, «наукове» вивчення дійсності [1].

Наприкінці XIX століття в Італії сформувався новий художньо-естетичний напрямок в

оперному мистецтві, веризм, який став важливим етапом еволюції європейської музичної культури. Основоположниками цього стилю вважають учнів видатного композитора Амількаре Понкієллі, а саме П'єтро Масканьї («Сільська честь») та Руджеро Леонкавалло («Паяци»). Їхні твори започаткували нову епоху в оперному театрі, зорієнтовану на зображення реальних життєвих подій, людських пристрастей і психологічної правди.

Виконавці доби веризму прагнули до максимальної емоційної насиченості, експресивності та драматизму у сценічному втіленні музичного образу. Особливого значення ці якості набули у жіночих партіях, де розкривалися теми глибоких внутрішніх переживань, любовних драм, ревнощів, зради та жертвності. На відміну від співаків вердіївського напрямку, представники веристської школи намагалися передати життєву достовірність почуттів і природність вокальної мови.

Згодом естетика веризму поєдналася з традиціями італійського бельканто, утворивши синтетичний вердіївсько-веристський вокальний стиль, який і нині продовжує домінувати в оперному виконавстві. Вагомий внесок у його становлення зробили видатні співачки Софія Крувелі, Ромільда Панталеоні, Марія Пікколоміні, Джузеппіна Стреппоні, Ерміна Фреццоліні, Тереза Шольц та інші.

У XX столітті поняття «італійська школа співу» набуло ширшого, загальноєвропейського значення, утвердившись як універсальний еталон вокальної майстерності, незалежно від національної приналежності виконавця. До найвідоміших представників цієї школи належать Монсеррат Кабальє, Марія Каллас (Греція), а також українські митці Євгенія Мірошниченко, Валентина Лук'янець.

Отже, веризм став не лише художнім напрямом, а й важливим етапом у розвитку вокального виконавства, який зумів поєднати правдивість людських почуттів із високими технічними стандартами італійської школи співу.

На межі XIX–XX століть веризм у музичному мистецтві став самобутнім явищем, яке суттєво вплинуло на розвиток європейського вокального театру. Виконавська практика цього стилю сформувала нову плеяду співаків, здатних поєднати вокальну техніку з глибоким акторським переживанням. У цей період утверджується розуміння оперної майстерності як єдності музичного та драматичного начала, де голос, слово й емоційна дія підпорядковуються єдиній художній меті.

Від традицій Джузеппе Верді новий стиль успадкував напруженість звукового апарату, насиченість тембру й драматичну енергію, проте в межах веризму ці риси посилювалися. Музичний театр став вимагати максимальної широти почуттів, динамічної декламаційності й психологічної глибини.

Під впливом літературного натуралізму Емілія Золя і творчості Джованні Вергі на зміну історичним сюжетам прийшли драми звичайних людей, чия внутрішня емоційність, і пристрасті ставали головним змістом опери. Замість монументальних вистав великої опери поширення набули камерні, часто одноактні опери-новели, що концентрували увагу на психології персонажа.

Особливої уваги заслуговує творчість Джакомо Пуччіні, який створив індивідуальний музичний театр, відмінний від стилю сучасників. Його опери вирізнялися мелодійною щедрістю, психологічною глибиною та сценічною виразністю, що приваблювало провідних вокалістів світу. Співаки в його операх демонстрували не лише технічну майстерність, а й здатність до глибокого акторського перевтілення.

Серед виконавців веристського репертуару особливе місце займають митці, які поєднали потужний голос, емоційну насиченість і витончену вокальну культуру. Новий виконавський стиль відзначався експресивністю, інтонаційною гостротою, ритмом, наближував вокал до живої людської мови. У жіночому веристському репертуарі сформувався новий тип героїні, яка була пристрасною, внутрішньо напруженою, емоційно відкритою. Одними із перших інтерпретаторок цього типу стали Емма Кареллі, Тереза даль Монте та Джемма Беллінчоні. Їхня сценічна гра поєднувалася щирістю емоцій, пластичною виразністю. Подеколи виконавський натуралізм переходив у надмірну зовнішню експресію.

Видатною представницею пізнішої доби веризму вважається Магда Оліверо, яку часто називають «королевою веристського театру». Її репертуар охоплював найважливіші жіночі партії у творах П. Масканьї, У. Джордано, Ф. Чілеа, Дж. Пуччіні та інших композиторів «Молодої школи». Виконавський стиль співачки вирізнявся глибоким проникненням у психологію персонажа, інтонаційною гнучкістю та драматичною виразністю.

У другій половині XX століття розвиток веристської традиції продовжила Мірелла Френі, чия інтерпретація героїнь Пуччіні, насамперед, Тоски, Манон Леско та Чіо-Чіо-сан, відзначалася вишуканим балансом між вокальною красою та психологічною достовірністю. Її трактування відзначалося драматизмом, тембровою глибиною та підкресленою щирістю почуттів.

Історично значущою постаттю для становлення оперного веризму стала українська співачка Соломія Крушельницька, чия інтерпретація ролі Чіо-Чіо-сан у «Мадам Баттерфляй» визначила подальше сприйняття цього образу у світовій традиції.

Жіночі постаті у творах композиторів-веристів втілювали широкий спектр почуттів від пристрасті до жертвності. Вони були здатні поєднувати протилежні риси: ніжність і силу, наївність і внутрішню рішучість, імпульсивність і глибоку емоційну свідомість.

Особливе місце посідають героїні опер У. Джордано, серед яких: Федора (відомі виконавиці ролі Федори: Магда Оліверо, Марія Каллас, Рената Тебальді), Стефанія, а також Тоска (Дж. Пуччіні) [2]. У цих образах втілено тип «фатальної жінки», чия поведінка визначається інстинктом і пристрастю, а не раціональним вибором. Такі героїні втілюють естетику крайньої емоційної напруги, у якій кохання і смерть постають двома взаємопов'язаними полюсами людського буття.

Музика веристських опер вирізняється інтенсивністю почуттів, короткими фразами, відсутністю традиційних арій, що підкреслює безперервність драматичної дії. Вокальні партії потребують міцного, витривалого голосу, гнучкої техніки й великої емоційної сили.

Опера як синтетичний жанр природно поєднала ці тенденції, оскільки в ній взаємодіють література, театр і вокальне мистецтво. Саме в цей час в Італії та Франції виникає мода на одноактні опери. Це концентровані драматичні твори, що тяжіли до реалізму й психологічної правдивості. Веризм в опері сформувався на основі ідей Дж. Вергі, який заклав фундамент нової естетики, орієнтованої на зображення життя простих людей і пристрастей, що ними керують.

Італійські композитори, серед яких П. Масканьї, Р. Леонкавалло та Ф. Чілеа, створювали «оперу-новелу», жанр, у якому сюжетна лінія будується на гострому зіткненні емоцій, а музична мова спирається на мелодійність народної пісні, міського романсу та інтонації побутового мовлення. На відміну від романтиків, веристи відмовляються від героїко-епічних тем, прагнучи до життєвої правди, без прикрас і ідеалізації.

Отже, жіночий образ у веристській опері втілює новий тип сценічної правди, що базується на природності, психологічній достовірності й безпосередності переживання. Веризм утвердив у музичному театрі образ жінки як цілісної, глибоко емоційної особистості, яка діє не за соціальними нормами, а за внутрішнім законом серця.

Література

1. Кириліна Л. Італійська опера XX століття. URL: <http://www.21israel-music.com/Opera-XX.htm> (дата звернення: 04.11.2025).
2. Магда Оліверо. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Оліверо_Магда (дата звернення: 02.11.2025).
3. Сабадаш Ю. Гуманізм як феномен італійської культури. URL: https://repository.mu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/247/1/sabadash_gumanizm.pdf (дата звернення: 01.11.2025).

ПОЄДНАННЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ВОКАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У РІЗНОЖАНРОВІЙ КОНЦЕРТНІЙ ПРОГРАМІ МАГІСТРАНТА-ВОКАЛІСТА

У сучасному музичному просторі підготовка академічного вокаліста вимагає глибокого розуміння та інтеграції різних виконавських традицій. Поєднання європейських і українських вокальних практик не лише розширює жанрово-стильові межі репертуару, а й сприяє формуванню універсального виконавця, здатного зберігати національну ідентичність у глобалізованому мистецькому середовищі. Концертна програма магістранта-вокаліста виступає як платформа для апробації здобутих знань, технічних навичок та інтерпретаційної гнучкості.

Метою дослідження є аналіз інтерпретаційних особливостей виконання творів представників різних національних шкіл – Ш. Гуно, Ж. Масне, В. А. Моцарта та М. Лисенка – з метою виявлення можливостей їх поєднання в єдиній концертній програмі.

У процесі підготовки магістранта-вокаліста важливим етапом є формування інтерпретаційної гнучкості, що передбачає здатність адаптуватися до різних стильових вимог, жанрових особливостей та вокальних традицій. Концертна програма, яка включає твори композиторів різних національних шкіл – французької, австрійської та української – є ефективним інструментом для реалізації цього завдання.

Для обґрунтування виконавських рішень у межах концертної програми необхідно проаналізувати жанрово-стилістичні особливості репертуару.

Каватина Валентина з опери «Фауст» Ш. Гуно репрезентує героїко-драматичний стиль французької опери XIX століття. Вона вимагає від виконавця глибокого емоційного занурення, володіння широким динамічним діапазоном та здатності передати внутрішню боротьбу персонажа. Особливу увагу слід приділити фразуванню, нюансам *legato* та драматичній напрузі [1, 94].

«Елегія» Ж. Масне – камерний твір, що втілює ліричну інтонаційність і витончену французьку мелодику. Виконання потребує тонкого відчуття стилю, інтимності звучання, контролю над диханням і здатності створити емоційно насичену, але стриману атмосферу.

Арія Фігаро «Non più andrai» з опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта є прикладом класичного комічного жанру. Вона вимагає від співака не лише вокальної майстерності, а й акторської виразності, чіткої дикції, ритмічної точності та вміння передати іронічний характер персонажа. Стиль Моцарта передбачає прозорість звуку, баланс між вокалом і оркестром, а також дотримання класичних канонів фразування [2].

«Гомін, гомін по діброві» з опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка є прикладом адаптації української народної пісні до академічного вокального стилю. Вона поєднує мелодичну простоту з глибоким емоційним змістом, вимагає від виконавця природності інтонації, чутливості до національного колориту та вміння зберегти автентичність у межах академічної техніки [3, 118–119].

Кожен із розглянутих творів ставить перед виконавцем специфічні технічні завдання:

1. Французькі твори потребують витонченого *legato*, м'якого тембру, точного контролю над динамікою та нюансами.
2. Арія Моцарта вимагає чіткої артикуляції, легкості звуковедення, точності інтонації та акторської пластики.
3. Українська арія базується на природному вокальному диханні, інтонаційній наближеності до народної манери, але водночас – на академічній чистоті звуку.

Таке поєднання творів у концертній програмі дозволяє магістранту продемонструвати широкий спектр вокальних навичок: від драматичної експресії до камерної ліричності, від класичної стилізації до національної автентики.

Інтеграція європейських та українських вокальних традицій у виконавській практиці

магістранта є не лише технічним, а й естетичним завданням. Вона передбачає:

Стильову адаптацію – здатність зберігати характерні риси кожної школи, не втрачаючи індивідуальності виконавця.

Культурну чутливість – розуміння історичного та національного контексту твору.

Інтерпретаційну гнучкість – вміння поєднувати різні вокальні техніки, стилі та жанри в межах однієї програми.[4, 157–158].

Порівняльний аналіз показує, що така програма сприяє формуванню універсального вокаліста, здатного працювати з різними стилями, зберігаючи при цьому національну самобутність. Це особливо важливо в умовах сучасної музичної освіти, яка орієнтується на міжкультурний діалог та глобальні виконавські стандарти.

Практична цінність дослідження полягає в його застосуванні у процесі професійної підготовки вокалістів, зокрема при формуванні репертуару, що поєднує різні стильові напрями. Такий підхід сприяє розвитку виконавської майстерності, адаптивності до різножанрових творів та усвідомленню ролі національного компонента в академічному співі. Результати можуть бути корисними для викладачів, студентів мистецьких закладів, а також для розробників навчальних програм, орієнтованих на міжкультурну музичну освіту.

Отже, синтез європейських і українських вокальних традицій у концертній програмі магістранта-вокаліста сприяє формуванню багатогранного виконавського мислення, що поєднує технічну майстерність, стильову адаптивність та естетичну чутливість. Включення до репертуару творів Ш. Гуно, Ж. Масне, В. А. Моцарта та М. Лисенка дозволяє реалізувати міжкультурний діалог у межах академічного співу, зберігаючи водночас національну самобутність. Такий підхід актуалізує роль вокального мистецтва як засобу професійного розвитку, творчої самореалізації та збереження культурної спадщини в умовах сучасної музичної освіти.

Література

1. Ваньцин Я. Жанрова дифузія камерно-вокального й оперного жанру (на прикладі опери Ш. Гуно «Фауст»). *Слобожанські мистецькі студії*. 2023. №3. С. 93–97. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2023.3.19>.
2. Non più andrai – арія з опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта. *Reporter.zp.ua*. URL: <https://reporter.zp.ua/non-piu-andrai-wnq.html> (дата звернення: 06.10.2025).
3. Маргіна О. А. Фольклорні витоки сучасного естрадного вокалу синтез традицій і поп-музики. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2025. №2. С. 114–121. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.19>.
4. Гаценко Г. С., Сабрі С. С. Культурна ідентичність та її вплив на інтерпретацію вокальних творів. *Імідж сучасного педагога*. 2024. №2 (215). С. 156–161. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-2\(215\)-156-161](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2024-2(215)-156-161).

Бойко Богдана Миколаївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ВЕРСІЇ ДУЕТУ «PUR TI MIRO, PUR TI GODO» З ОПЕРИ К. МОНТЕВЕРДІ «КОРОНАЦІЯ ПОППЕЇ»

Клаудіо Монтеверді (1567–1643) – геніальний італійський композитор, який творив за злам століть. Його творчість охоплює як добу пізнього Ренесансу, так і раннього бароко. Наприкінці життя композитор пише оперу «Коронація Поппеї», і вперше в історії музики опера була написана не на міфологічний, а на історичний сюжет. Дія твору відбувається в Давньому Римі, де імператор Нерон, закоханий у свою коханку Поппею, вирішує на ній одружитись. Задля цього він примушує мудреця Сенеку покінчити життя самогубством, а власну дружину відправляє у вигнання. Подолавши суперників та моральні перешкоди, герої опери святкують перемогу: Поппею коронують як імператрицю, а опера завершується тріумфаль-

ним любовним дуєтом «Pur ti miro, pur ti godo» («Я дивлюсь на тебе, я насолоджуюсь тобою»). Небесної краси музика і аморальність сюжету робить фінал неймовірно оригінальним.

Дует «Pur ti miro, pur ti godo» звучить в тональності C-dur, що підсилює його триумфальний характер. Твір написано у розмірах 3/4 та 3/2, що надає твору характеру спокійного танцю або ніжної колискової, попри те, що текст – надзвичайно пристрасний. Дует побудований у формі пасакалії з остинатним басом, на тлі якого звучать чарівної краси вокальні партії, що переплітаються між собою. Партії Поппеї (сопрано) і Нерона (мецсо-сопрано/контратенор або тенор) прописані надзвичайно кантиленно. Голоси часто рухаються паралельно або звучать в терцію, зливаються в унісон, передаючи картину глибокої інтимності. Фраза «Pur ti miro» супроводжується низхідним рухом, потім йде вниз, передаючи ніжність і захоплення. Басова партія, яка весь час повторюється, діє на слухача гіпноотично та створює відчуття безкінечної вічності та спокою. Дует звучить як гімн чистого кохання, досконалості та краси, якби не одне «але» – його співають вбивці і тирані.

Дует «Pur ti miro, pur ti godo» – один із найвідоміших і найпрекрасніших дуетів в історії опери, що хвилює та надихає сучасних виконавців. Є велика кількість співаків, які включають цю перлину барокового мистецтва у свій репертуар. У деяких інтерпретаціях роль Нерона виконують чоловіки – контратенори, інколи тенори, інших – жінки (мецсо-сопрано), партію Поппеї співають зазвичай сопрано.

1,5 млн переглядів на платформі YouTube налічує виконання дуєту у складі контратенора Філіппа Жарусскі (Philippe Jaroussky) та сопрано Даніель де Ніз (Danielle de Niese) [4]. Тембр голосу Філіппа Жарусскі надзвичайно ліричний, легкий, витончений, бездоганно чистий, ефірний. Яскраве і тепле забарвлення голосу притаманне Даніель де Ніз. Дует випромінює ніжність, інтимність, ідеальне злиття голосів, витонченість. Це справжній гімн кохання, який відвертає увагу слухачів від аморальності персонажів.

Версія дуєту «Pur ti miro, pur ti godo» у виконанні Сари Конноллі (Sarah Connolly) та Мії Перссон (Miah Persson) [5] також бездоганна. Сара Конноллі має глибокий, насичений, теплий тембром мезсо-сопрано, а голос Мії Перссон звучить дуже витончено та чисто, він ідеально зливається із багатшим тембром Сари Конноллі. При балансі голосів партія Нерона наче обволікає більш світлий тембр голосу Поппеї. Дует звучить із ліричною витонченістю та драматичною глибиною, у ньому відчувається зріла чуттєвість та глибока інтимна пристрасність.

Дует у виконанні мезсо-сопрано Кейт Ліндсі (Kate Lindsay) та сопрано Славки Замечнікової (Slávka Zámečnicková) [3] демонструє майже ідеальне злиття двох світлих, чистих голосів. Нерон у виконанні Кейт Ліндсі виглядає більш одержимим, ніж тираноподібним. Тембр голосу співачки – елегантний, чистий, гнучкий – додає персонажу ідеалізованості, але в той же час рішучості. Славка Замечнікова передає у своєму виконанні молодість, енергію та красу. Дует є втіленням ідеалізованої чарівності, де зло одягнуто в шати прекрасної музики.

Отже, сучасні інтерпретації дуєту Нерона та Поппеї «Pur ti miro, pur ti godo» з опери Клаудіо Монтеверді «Коронація Поппеї» передають різні грані образів героїв, які були закладені композитором в його творі, але усі вони несуть відбиток ідеального світу музики бароко.

Література

1. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1994. 320 с.
2. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва. Ч. І. 2-ге вид., перероблене та доповнене. Івано-Франківськ, 2014. 391 с.
3. Claudio Monteverdi. Pur ti miro, pur ti godo (Kate Lindsay, Slávka Zámečnicková). URL: <https://youtu.be/M6ofmpKs9qQ> (дата звернення: 28.10.2025).
4. Claudio Monteverdi. Pur ti miro, pur ti godo (Philippe Jaroussky, Danielle de Niese). URL: https://youtu.be/_isL0E-4TsQ (дата звернення: 28.10.2025).
5. Claudio Monteverdi. Pur ti miro, pur ti godo (Sarah Connolly, Miah Persson). URL: <https://youtu.be/M6ofmpKs9qQ> (дата звернення: 28.10.2025).

ВИКОНАВСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ВАЛЕРІЯ СОКОЛОВА «ІСПАНСЬКОГО ТАНЦЮ» МИРОСЛАВА СКОРИКА

Скрипкове мистецтво ХХІ століття характеризується глибокою повагою до національної спадщини в тандемі з прагненням до універсальних форм художнього висловлювання. У такому контексті особливе місце належить творчості Мирослава Скорика (1938–2020), яка на думку О. Мировського, «ввела в українську музику нові образно-тематичні й жанрово-стильові акценти, що уособлює витонченість і масштабність музичної мови» [2, 194]. Враховуючи позицію дослідника, можна стверджувати, що композитор створив художню систему, в якій національне мислення реалізується через універсальні форми, а народна стихія набуває філософської глибини. Це принципово важливо для розуміння виконавських підходів до його музики, адже саме виконавець стає посередником між фольклорною інтонаційністю та сучасною академічною естетикою.

Його «Іспанський танець» із сюїти до драми Лесі Українки «Кам'яний господар» (1979) є зразком такого синтезу: у ньому темпераментна ритмоформульність іспанської хореографічної енергії перетворюється на художню метафору, у якій відчутна українська інтонаційна стихія. Саме така подвійність культурних кодів зумовлює можливість широкого виконавського трактування, серед яких інтерпретація Валерія Соколова (нар. 1986 р.) набуває особливого значення.

Мирослав Скорик є одним із найвиразніших представників українського неофольклоризму – на пряму, що базується на переосмисленні фольклорних першоджерел у сучасному професійному контексті. А. Кравченко підкреслює, що в камерно-інструментальній спадщині М. Скорика принципи народно-пісенної та танцювальної музики повсякчас зазнають додаткових модифікацій [1, 52].

Виходячи з цього можна зробити припущення, що творчий принцип композитора ґрунтується на створенні власної системи образів і тем із національним корінням, що є більш глибоким підходом, ніж просте цитування фольклорного матеріалу. За словами дослідниці, «використання фрагментів з етнонаціональним колоритом задля втілення ідей національної свідомості, народної гідності, міжкультурного діалогу, братерства, життєствердження стало доволі розповсюдженим прийомом, що був притаманним художній культурі в цілому» [1, 48].

На підтвердження цих слів можна згадати подібні тенденції, що були властиві хореографічному мистецтву першої половини ХХ століття, досліджуючи які М. Погребняк пише: «Прикладом стилізованого народного танцю у творчості К. Голейзовського можуть бути хореографічні фантазії на тему Іспанії і танцювального фольклору Угорщини – композиції “Іспанських танців” і “Рапсодії” Ф. Ліста» [3, 123]. Зіставлення спостережень дослідників із творчістю М. Скорика дає змогу побачити загальнокультурну закономірність: іспанський танець у європейській традиції стає метафорою експресії, свободи й пристрасті, а в інтерпретації українського композитора – також символом духовного визволення й самоідентифікації.

Інтерпретація «Іспанського танцю» у виконанні Валерія Соколова є не тільки блискучим прикладом технічної майстерності – це насамперед прояв концептуального мислення. Скрипаль осмислює твір як драматичну двочастинну мікросюїту, де кожен звук має смислову вагу. В. Соколов будує драматургію через контраст двох образних площин: інтимно-ліричної й експресивно-танцювальної. Перша частина його виконання сповнена стриманої елегантності, внутрішнього напруження й тонкого психологізму. Тут він застосовує м'яке легато, приглушене вібрато, динамічні хвилі, які створюють атмосферу передчуття. У цьому розділі відчувається інтонаційна спадковість української пісенності, ніби це голос із глибин пам'яті національної свідомості.

У другому розділі на зміну ліричному образу приходять стихія експресивного руху: темп прискорюється, фактура ущільнюється, штрихи стають енергійними, домінує штрих *spiccato*. Так вибудовується емоційна дуга: від лірики до надривного драматизму, від внутрішнього болю до катарсису. Чітка продуманість драматургічної лінії становить основу виконавської концепції В. Соколова, у якій технічна досконалість є лише інструментом для вираження філософського змісту.

Його інтерпретація ґрунтується на глибокому розумінні музичної логіки твору та психології інтонацій. Продумана структура темпоритму, диференційована динаміка, прозора фактура, виражене звуковидобування – усе це свідчить про інтелектуальний характер його виконавського мислення та творчої візії. В. Соколов відмовляється від блиску зовнішніх ефектів (при тому, що в технічному плані його інтерпретація досконала), натомість пропонує філософську концепцію музики як внутрішнього діалогу: між стихією і розумом, емоцією і формою, фольклорною інтонаційністю і європейською грацією.

У запропонованому контексті інтерпретація В. Соколова постає як реалізація поєднання національного змісту з універсальною художньою мовою. На нашу думку, виконавцві вдається створити метафору культурного синтезу, у якому українська виконавська школа набуває європейської масштабності, а сама музика стає образом духовного єднання. Концептуальність його інтерпретації полягає у розумінні музики як живого процесу, що долає етнічні та жанрові межі часу та простору, перетворюючись на універсальну форму духовного самовираження.

Література

1. Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККиМ, 2020. 300 с.
2. Мирівський О. Життєтворчість Мирослава Скорика: образно-тематичний акцент. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв : науковий журнал. Музичне мистецтво*. 2023. Вип. 6(2). С. 188–198.
3. Погребняк М. Нові напрями театрального танцю XX – поч. XXI ст.: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія. Полтава : Астроя, 2020. 327 с.

Борщовський Дмитро Сергійович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

ВЗАЄМОДІЯ МУЗИКИ ТА ТІЛА АКТОРА В ПОСТДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРІ

Розглянемо взаємодію музики та тіла актора в постдраматичному театрі, виявимо аспекти, коли вони перестають бути лише допоміжними засобами для ілюстрації тексту чи психологічної дії.

У контексті постдраматичного театру XXI століття відбувається радикальна трансформація традиційних сценічних елементів. Тіло актора у постдраматичній практиці стає джерелом не лише руху, але й звуку, перетворюючись на інструмент музикалізації простору.

Актор генерує ритм, який може бути незалежним від музичного супроводу або вступати з ним у контрапункт, формуючи нову часову динаміку вистави. Вокал, звуки тіла, які можуть бути звуками мови, що утворюються за допомогою мовного апарату, шумом дихання, криками, стогами, серцебиттям, хрускотом суглобів, постукуванням по тілу та іншими невербальними шумами, які інтегруються у звукову партитуру, розмиваючи межу між тілесною дією та музичним дизайном. Тіло, реагуючи на музичний компонент, може відтворювати асоціації, пов'язані з соціальною пам'яттю або рефлексії на політичні події, перетворюючись на носія соціального й емоційного меседжу.

У постдраматичному театрі музика виступає як самостійний суб'єкт, який активно впливає на простір, візуальний ряд і взаємодію з глядачем.

Ключовим моментом є не просто сумісність, а глибинна інтеграція музики та тіла акто-

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

ра, що створює багатовимірну сценічну реальність. Музика вступає в прямий діалог з тілом актора, текстом та сценографією. Вона може бути синхронною з рухом, підсилюючи його, або вступати з ним у контрапункт, створюючи напругу та нові, несподівані смисли.

Гібридні музичні форми, що поєднують традиційні елементи з сучасними технологіями, відображають багатоголосся культур, а тіло актора стає провідником цієї міжкультурної взаємодії.

Отже, у постдраматичному театрі взаємодія музики та тіла актора є центральною художньою стратегією, що сприяє переосмисленню музичного компоненту, який із засобу оформлення перетворюється на активного учасника сценічного процесу. Взаємодія музики та тіла актора набуває статусу автономних, синергійних драматургічних інструментів, що беруть на себе функцію творення смислу і структури вистави. Це підкреслює міждисциплінарність та синтетичність сучасного сценічного мистецтва.

Література

1. Троїцький В. Ю. Музика як драматургія в театрі «ДАХ». Збірник наукових праць НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. Вип. 147. С. 33–39.
2. Ванчикова Л. В. Музичний простір сучасного перформансу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Київ, 2022. № 47. С. 130–136.
3. Савченко І. М. Музика як компонент сценічного мистецтва: функції та трансформації. *Вісник Харківської державної академії культури*. Харків, 2021. № 59. С. 112–119.
4. Лукашева Л. Т., Садовенко С. М. Музично-театральна рефлексія творчого феномену М. М. Синельникова: культурологічний вимір. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 4. С. 68–74.

Коваль Ірина Олександрівна,

здобувачка Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

ІНТЕРВ'Ю З МИРОСЛАВОМ СКОРИКОМ (ДО ПИТАННЯ МЕТАФОРИ В МЕДІЙНОМУ ДИСКУРСІ)

У серпні 2019 року в журналі «Український тиждень» у рубриці «Культура» було опубліковане розлоге інтерв'ю з видатним українським композитором Мирославом Скориком (1938–2020) під назвою «Я хотів відкрити свій власний унікальний стиль. Гадаю, це природна річ для композитора». У ньому митець розповідає про своє життя та творчість, розмірковує про музику та творчий процес, ділиться спогадами про минуле та робить деякі прогнози на майбутнє.

Це інтерв'ю зацікавило нас своїм літературним стилем, мовленням митця, характером висловлення думок та їхнім перекладом в англomовній версії журналу «Український тиждень». Ознайомлення з матеріалом показало добре володіння словом, чіткий та логічний стиль мовлення М. Скорика. Чітко висловлюючи кожну думку та послідовно її розвиваючи, композитор застосовує метафори, які мають свою специфіку перекладу в англomовній версії журналу.

Говорячи про музику та музичні події, митець не уникає метафоричних лінгвістичних посилань, але використовує їх дуже обережно, у виняткових випадках, що потребують подальшого пояснення через систему понять, сформованих для характеристики інших немuzичних явищ. Зупинимось на трьох конкретних випадках.

Метафора:

<i>гама</i> емоцій	<i>the same range</i> of emotions

Метафора представлена в контексті пояснення інтересу композитора до жанру сольного інструментального концерту, який практично витіснив жанр симфонії в його творчості. Вся фраза така: «Я намагався надати цим творам ту саму гаму емоцій, яку ми раніше мали в класичних симфоніях / I was trying to grant these pieces the same range of emotions that we've

earlier had in classical symphonies». Щоб уточнити свою думку та пояснити, що зміст концертного жанру в його творчості є дуже широким, композитор використовує метафоричне поняття «гама емоцій». Термін «гама» безпосередньо пов'язаний з музикою, з музичною творчістю та діяльністю композитора, з процесом написання музики. Як відомо, гамою музиканти називають послідовність із семи нот, що йдуть одна за одною без будь-яких пропусків і закінчуються повторенням першого, початкового звуку вгорі. Сім звуків, що складають гаму, – це основні звуки, що складають музику, на основі яких можна створити будь-який музичний твір; тільки там вони представлені в іншій послідовності та в інших поєднаннях. Саме тому термін «гама» насправді стосується багатого світу музичних звуків та величезного потенціалу цього світу. Поняття «діапазон емоцій» у цьому сенсі розуміється як величезний та різноманітний емоційний світ музичних творів, написаних у жанрі сольного інструментального концерту. В англomовній версії журналу воно перекладається як «*the same range of emotions*», тобто *спектр* емоцій також метафорично та пов'язане з живописом, тому що поняття спектру походить з оптичної фізики. Його суть та сама – це промінь світла, що містить безліч різних відтінків кольору, і з них можна скласти будь-які інші кольори різної насиченості та інтенсивності. Не випадково представник музичної професії пояснює свою думку метафорою, сутність якої пов'язана зі світом музики.

Метафора:

<i>гостріше звучання</i>	<i>to spice up the musical harmony</i>

Це поняття залучається для того, щоб допомогти композитору пояснити деякі стильові особливості академічної музики першої половини ХХ століття, специфічною рисою якої було надмірне застосування дисонансів у гармонії. Термін «гармонія» має багато тлумачень і, зокрема, означає високий ступінь упорядкованості в поєднанні з естетичною красою та збалансованістю звучання, що було ознакою давньої музики. З початку ХХ століття композитори постійно намагаються подолати впорядкованість, властиву давній музиці, і писати складнішу музику, гармонічна мова якої вже не має такого ступеня збалансованості звучання. Щоб пояснити нову якість музики та вплив, який вона справляє на публіку, М. Скорик використовує термін «гострота звучання», який перекладається як «*to spice up the musical harmony*», тобто «підкреслити музичну гармонію». У перекладі замість «гостроти» надається близьке значення варіанту «підкреслити», який зберігає суть, але втрачає метафоричний автентичний зміст. Замість гостроти – посилення у значенні ускладнення, проте незрозумілим залишається рівень загострення та ступінь такого ускладнення. Тож переклад оригінальної фрази М. Скорика «Як я казав, був час ускладнення музичної мови, яка давала б гостріше звучання в різних стилях» виглядає наступним чином: «Як я вже говорив раніше, була тенденція приправити музичну гармонію, щоб зробити музику більш інтенсивною».

Метафора:

<i>всі мої студенти мають свої обличчя</i>	<i>all of my students have their own unique self</i>

У даному випадку М. Скорик розповідає про своїх колишніх учнів, які стали відомими композиторами. Він також розповідає про власну методику викладання композиції, яка полягає у певній свободі вибору, без тиску на учнів, у можливості вибору певного стилю, відповідно до власних уподобань. «Композиція – це техніка, яка тісно пов'язана з естетичним самовираженням», – пояснив М. Скорик у своєму інтерв'ю. Результатом цього методу є те, що учні М. Скорика пишуть різну музику і не схожі один на одного за композиторським стилем. Намагаючись підкреслити творчу індивідуальність кожного з них, М. Скорик використовує фразу «усі учні мають своє обличчя». Тут є метафора, яка не дуже вдала, оскільки кожна людина має своє обличчя, хоча ми добре знаємо, про що йдеться. У перекладі метафоричний образ оживає та перетворюється на змістовний мовний зміст: «усі мої учні мають своє власне неповторне «я». Йдеться не лише про поверхневий, зовнішній рівень індивідуальності (обличчя), а про внутрішню сутність, глибину вираження творчості, яка формується у свідомості під впливом багатьох факторів і лише потім досягає зовнішнього прояву. Тож оригінальна фраза М. Скорика «Може, це й недобре, проте всі мої студенти мають свої обличчя» перек-

ладається наступним чином: «Можливо, це неправильно, але принаймні всі мої учні мають своє власне неповторне «я».

Аналіз інтерв'ю з Мирославом Скориком з журналу «Український тиждень» показав, що метафори в тексті від першої особи трапляються не дуже часто. Причина полягає в тому, що М. Скорик добре володіє словом і може чітко та просто висловити свою думку. До метафор він вдається дуже рідко, якщо хоче виділити важливу думку або коротко пояснити зміст суто музичних явищ, маловідомих широкому колу читачів.

Література

1. Кам'янець А. Метафора в публіцистичному тексті як об'єкт перекладознавчого аналізу. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Іноземна філологія*. 2015. Вип. 1 (48). С. 21–24.
2. Михайлюта О. Елементи розважальності в журналі «Український тиждень». *Стиль і текст. Наукова періодика Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. Вип. 14. С. 153–158.
3. Український тиждень. 2019. Вип. 9.
4. The Ukrainian week. 2019. Vol. 9.

Кирилішина Вероніка Андріївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЛЬ СЦЕНІЧНОЇ ДІЇ В МИСТЕЦТВІ АКТОРА

Дія є основою акторського мистецтва, головним інструментом, через який актор передає думки, почуття та внутрішній світ персонажа. У житті дія – природний прояв свідомості, емоцій і волі, тому саме вона дозволяє театру правдиво відтворювати людську поведінку. На сцені дія – це не просто фізичний рух, це результат внутрішніх психічних процесів, прояв психофізичної єдності актора. Актор – це людина, яка через власне тіло, голос і свідомість утілює характер та духовний світ іншої особистості, тому він водночас і творець, і інструмент своєї творчості. Для цього необхідний гармонійний розвиток внутрішньої (психічної) і зовнішньої (фізичної) технік. Внутрішня техніка формує здатність мислити, уявляти, відчувати, а зовнішня – володіти тілом, голосом, пластикою. Лише їхня єдність забезпечує правдивість сценічної поведінки.

Сценічна дія є свідомим творчим процесом, де кожен рух і крок мають бути логічно вмотивованими, цілеспрямованими й змістовними. Без мети дія стає формальною, втрачає життєвість та переконливість. Будь-яка дія починається з внутрішнього імпульсу – бажання «я хочу», що породжує завдання та переходить у конкретну дію. Ланцюг хотіння – завдання – дія, відображає природну логіку людської поведінки і є основою акторського існування на сцені. Навчання роботи з дією починається з опанування доцільності: студент вчиться діяти свідомо, розуміючи мету кожного свого кроку. Далі він переходить до роботи в запропонованих обставинах, де зовнішні умови визначають спосіб і характер його дій. Поступове ускладнення вправ від фізичних до психологічних формує природну, органічну поведінку на сцені. Правдивість дії та активність актора є основними критеріями сценічної майстерності. Театр завжди досліджує конфлікт, тобто зіткнення дії та протидії, тому актор має бути активним, ініціативним, сповненим прагнення до мети. Актор на сцені повинен діяти, а не зображати, правдиво жити, а не награвати. Сценічна правда виникає тоді, коли вчинки актора зумовлені внутрішніми мотивами, а не виконуються зовні, механічно. Саме природність, щирість та імпровізаційність роблять дію переконливою.

Справжній актор постійно вдосконалює свій «інструмент», до якого входять тіло, голос, увагу, уяву. Хоча систематичні тренування часто зосереджені лише на початку навчання, саме вони формують професійну дисципліну та здатність діяти органічно в будь-яких умовах. Усвідомлення ролі дії як головного засобу сценічного існування приводить актора до створення правдивого художнього образу.

Отже, сценічна дія є не просто технічним прийомом, вона є основою творчої природи актора. Через дію він мислить, відчуває, впливає, існує на сцені. Саме дія перетворює внутрішнє життя митця на виразну, живу форму сценічного образу. Розвиток уміння діяти активно, логічно, органічно та правдиво є шляхом до професійної зрілості й художньої істини в мистецтві актора.

Література

1. Гротовський Є. До бідного театру. Львів : Літопис, 2002. 256 с.
2. Брук П. Порожній простір / пер. з англ. Київ : Основи, 2002. 208 с.
3. Литвиненко А. С. Сценічний рух як складова професійної підготовки актора. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого*. 2017. URL: <https://nv.knutkt.edu.ua/article/view/183908> (дата звернення: 01.11.2025).

Кореневич Костянтин Валентинович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ЗВУКОРЕЖИСЕРА ПІД ЧАС ЗВЕДЕННЯ ЗАКАДРОВОЇ ОЗВУЧКИ АНГЛОМОВНИХ ФІЛЬМІВ (НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ «ВЕЛЕТЕНЬ: ІСТОРІЯ ДЖОРДЖА ФОРМАНА»)

Адаптація кінематографічного контенту для іншомовних аудиторій, особливо англомовних фільмів, вимагає висококваліфікованого зведення закадрової озвучки. Англійська мова, будучи міжнародною мовою кіноіндустрії, є ключовою для доступу до широкої аудиторії, що робить процес її локалізації особливо значущим. Якість акустичного супроводу фільму безпосередньо впливає на емоційне сприйняття сюжету, атмосферу сцени та загальний рівень занурення глядача в історію. Ключовим завданням звукорежисера на цьому етапі є досягнення оптимального балансу між оригінальною звуковою доріжкою та накладеним голосовим перекладом. У цій роботі проведено аналіз специфіки процесу зведення закадрової озвучки американського кінофільму «Велетень: Історія Джорджа Формана» (2023). Фільм було локалізовано українською мовою в межах діяльності компанії Megogo, що активно сприяє популяризації україномовного аудіовізуального контенту. Україна, як частина світового кіноринку, активно розвиває власні студії озвучення, серед яких, окрім Megogo, є й інші компанії, що працюють над адаптацією міжнародного контенту. Основний акцент дослідження сфокусовано на ефективних методах мікшування та фінальної обробки аудіодоріжки для забезпечення високої якості локалізації.

Метою дослідження є виявлення та аналіз ключових особливостей роботи звукорежисера під час зведення закадрової озвучки англомовних фільмів, а також визначення оптимальних підходів для досягнення гармонійного звукового балансу між оригінальною доріжкою та перекладом, враховуючи специфіку українського ринку локалізації.

Фільм «Велетень: Історія Джорджа Формана» (Big George Foreman) є біографічною спортивною драмою 2023 року, що висвітлює життєвий та кар'єрний шлях відомого боксера Джорджа Формана. Стрічка охоплює значний період – від його становлення до тріумфального повернення у великий спорт після духовного переосмислення. Оригінальна звукова доріжка вирізняється реалістичним та багатошаровим саунддизайном, який ефективно передає динаміку боксерських поєдинків, амбієнтну шумову картину трибун та внутрішній стан головного героя. Зведення закадрової озвучки включає низку таких послідовних етапів:

- детальний аналіз вихідної аудіодоріжки;
- забезпечення високоякісного запису голосу диктора;
- шумозаглушення, еквалізація, компресія та вирівнювання загальної гучності, тобто процеси обробки голосу;
- гармонійне балансування закадрового голосу з оригінальним саундтреком та діалогами фільму (мікшування);
- фіналізація аудіо відповідно до встановлених технічних стандартів для публікації,

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

тобто мастерингове зведення.

Головним для звукорежисера під час мікшування закадрової озвучки є встановлення динамічного балансу, що дозволяє дикторському голосу бути чітким і зрозумілим, не перекриваючи при цьому ключові елементи оригінального звукового оформлення. Для цього використовуються методи динамічної обробки голосу, які нівелюють різкі перепади рівня гучності.

Застосування помірної реверберації дозволяє інтегрувати голос диктора в існуючий звуковий простір сцени, створюючи ефект просторового звучання. Ключовим елементом є використання автоматизації рівнів, що забезпечує гармонійне поєднання закадрового голосу з оригінальною аудіодоріжкою впродовж усього хронометражу фільму.

Окремої уваги заслуговує питання озвучення музичних композицій. У багатьох випадках, особливо коли текст пісні є невід'ємною частиною художнього задуму, доцільніше використовувати субтитри замість повної озвучки. Це дозволяє зберегти оригінальне виконання, емоційний вплив музики та вокалу, а також надає глядачеві можливість самостійно ознайомитися з текстом, не порушуючи цілісність звукового полотна фільму.

Наше дослідження пропонує комплексний аналіз сучасних підходів до зведення закадрової озвучки англomовних фільмів в українському контексті, зокрема на прикладі роботи компанії Megogo.

Визначено оптимальні технічні та художні рішення, що дозволяють досягти високої якості локалізації, зберігаючи при цьому оригінальну атмосферу фільму. Особливий акцент зроблено на ролі англійської мови як глобального медіума та розглянуто специфіку українського ринку озвучення, включаючи діяльність інших студій та особливості роботи з музичними композиціями.

Отже, процес зведення закадрової озвучки є багатогранним та складним, вимагаючи не лише глибоких технічних знань, але й розвиненого художнього чуття матеріалу. Комплексне використання функціоналу сучасних цифрових робочих станцій та цільове застосування професійних плагінів дозволяє досягти високоякісного результату локалізованого звуку. Робота українських компаній, таких як Megogo, в аспекті адаптації іноземних кінофільмів українською мовою має важливе значення для збагачення та розвитку національного аудіовізуального контенту, а також для інтеграції України у світовий кінопростір. Важливо також враховувати роль субтитрів, особливо у випадку музичних композицій, для забезпечення оптимального балансу між локалізацією та збереженням оригінального художнього задуму. Застосування цифрових звукових робочих станцій та професійних плагінів є ключовим для досягнення високої якості локалізації.

Література

1. Russo G. The role of voiceover in film dubbing: A technical perspective. New York : Routledge, 2020.
2. Mukherjee D. Interview with dubbing artiste Surekha. *Wide Screen*. 2014. № 5(1). P. 45–58.
3. Theory and Practice of Mixing: A Review. Berlin : Springer, 2022.
4. The Art of Mixing and Mastering. London : Journal of Audio Engineering, 2021.
5. Adobe Audition User Guide. URL: <https://helpx.adobe.com/audition/user-guide.html> (дата звернення: 05.10.2025).
6. Megogo. Українська дубляжна студія. URL: <https://megogo.net/ua> (дата звернення: 05.10.2025).

Кошарний Михайло Володимирович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНІК ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В СТУДІЙНІЙ ПРАКТИЦІ

Становлення і стрімкий розвиток штучного інтелекту суттєво змінили традиційну студійну практику звукорежисури. Застосування комп'ютерних алгоритмів і моделей машинно-

го навчання дозволяє автоматизувати рутинні процеси, підвищувати якість звукової обробки, а також розширювати творчі можливості інженерів звуку. Завданням цього огляду є систематизація ключових напрямів впровадження ШІ у звукорежисуру, із демонстрацією прикладів використання популярних технологій і програмного забезпечення.

Розглянемо основні напрями використання ШІ в студійній практиці.

Автоматизація обробки звуку за допомогою DAW та плагінів. В цифрових аудіоробочих станціях (DAW) широкого поширення набули інтелектуальні функції для автоматизації типових завдань. Наприклад, DAW Ableton Live підтримує Capture MIDI – автоматичний запис і збереження всієї гри в реальному часі, навіть якщо користувач забув почати запис вручну. Logic Pro втілює Smart Tempo, що автоматично синхронізує темп записаних треків без необхідності ручного відтворення.

Розділення аудіодоріжок та очищення звуку. Застосування моделей глибокого навчання, таких як Spleeter від Deezer, дозволяє розділяти аудіо на окремі інструментальні треки (вокал, барабани, бас тощо) в автоматичному режимі. Це відкриває нові можливості для реміксування, редагування та креативної роботи зі звуком.

Інструменти для очищення та реставрації звуку, наприклад RX від iZotope, з інтелектуальними алгоритмами «шумоподавлення», усунення кліків та інтерференцій, значно спрощують підготовку студійних записів до подальшої обробки та мастерингу.

Інтелектуальний міксинг і мастеринг. Плагіни iZotope Neutron та Ozone містять вбудовані AI-функції, які автоматично аналізують аудіо та пропонують налаштування параметрів еквалайзера, компресора, гейту та інших ефектів. Track Assistant в Neutron робить рекомендації, адаптуючи звукові характеристики під стилістику музики. Для мастерингу платформи як LANDR пропонують повністю автоматизований процес, де ШІ оптимізує баланс і гучність звуку, що особливо корисно для музикантів і продюсерів без спеціальної технічної освіти.

Генерація музики та вокалу. За допомогою генеративних ШІ-моделей, таких як OpenAI Jukebox, Google Magenta, MusicGen (Meta AI), можливо створювати музичні фрагменти та аранжування за допомогою штучного інтелекту. Такі системи можуть генерувати мелодії, гармонії та навіть вокальні партії штучного походження, які художники можуть використовувати як ідеї або матеріал для подальшої обробки.

Глибоке навчання та клонування голосу. Технології глибокого навчання, застосовані в продуктах як Respeecher, дозволяють створювати реалістичні голосові клонування на базі існуючого вокалу. Це відкриває нові можливості для дубляжу, реставрації голосових записів та креативних експериментів у студії.

Приклади застосування ШІ у студійній практиці: використання iZotope Neutron для автоматичного створення міксу, що швидко адаптується під жанр і звучання композиції; застосування Spleeter для розділення вокалу і інструменталів в меті реміксів або кавер-версій; використання LANDR для швидкого мастерингу EP або синглу без залучення професійного інженера; одержання нових музичних ідей через генеративні ШІ як MusicGen, що допомагає мінімізувати час на пошук натхнення; клонування голосу за допомогою Respeecher, наприклад, для створення озвучення фільмів та ігор на основі оригінальних голосів акторів.

Отже, технології штучного інтелекту в студійній звукорежисурі кардинально змінюють підходи до створення і обробки звуку. Вони підвищують ефективність робочих процесів, автоматизують рутинні задачі, розширюють творчий потенціал інженерів звуку, а також надають нові інструменти для генерації музики і вокалу. Водночас інтеграція ШІ вимагає розуміння специфіки цих технологій та критичного підходу, аби зберегти художню цінність та унікальність музичних творів. ШІ у студії – це не заміна професіоналів, а потужний помічник, що відкриває нові горизонти в звукорежисурі.

**ФУНКЦІОНАЛЬНО-ТЕХНОЛОГІЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ КОНЦЕРТНОЇ
ЗВУКОРЕЖИСУРИ (КІНЕЦЬ ХІХ – ХХІ СТ.): ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ОГЛЯД**

Концертна звукорежисура виступає не лише як технічна дисципліна, а й як інтегральний елемент сценічного мистецтва, що безпосередньо впливає на сприйняття музичного матеріалу аудиторією. Її становлення й розвиток репрезентують складну взаємодію інженерної думки, культурних потреб суспільства та естетичних тенденцій певних історичних періодів.

Проаналізуємо історико-культурну динаміку концертної звукорежисури, що є важливим у контексті стрімкого технологічного оновлення сучасної аудіоіндустрії, яке супроводжується зростанням вимог до якості звукового супроводу живих подій.

Формування професійної практики звукорежисури у концертній сфері є тісно пов'язаним з поступом технологій фіксації, обробки та трансляції звуку. Її еволюція умовно поділяється на кілька послідовних етапів – акустичний, електроакустичний, магнітний та цифровий. Кожен із цих періодів знаменував суттєві зрушення в організації звукового супроводу, що, у свою чергу, змінювало функціональну структуру професії звукорежисера, його технічне забезпечення й принципи співпраці з виконавцями та іншими учасниками сценічного процесу.

На межі ХІХ–ХХ століть перші технічні рішення, що відкрили можливість перетворення акустичних коливань на електричні сигнали, були зосереджені в межах механічних носіїв. Зокрема, створений Девідом Едвардом Г'юзом у 1877 році вугільний мікрофон став першим кроком до електроакустичної ери. Його конструкція з графітового стрижня, вмонтованого у вугільні контактні елементи, дозволила через варіацію електричного опору в колі формувати сигнал, який можна було передати або записати. Ця технологія стала основою для створення наступних поколінь мікрофонів і започаткувала розвиток електроакустичних систем передачі звуку.

Паралельно розвивалися засоби фіксації звуку: фонограф Т. Едісона (1878) та грамофон Е. Берлінера стали основою для перших студій звукозапису. Разом із винаходом гучномовця з рухомою котушкою (О. Лодж, 1898) та вакуумної лампи (Лі Де Форест, 1906) було закладено технічний фундамент майбутніх звукових систем. Уже у 1915 році відбулася перша публічна демонстрація повноцінного звукопідсилювального комплексу компанією Magnavox, що започаткувало практику електроакустичного озвучення публічних заходів.

У 1920–1930-х роках почали зводитися спеціалізовані концертні зали з урахуванням акустичних властивостей простору (наприклад, Музикферайн у Відні). У цей же час на зміну винятково акустичним рішенням прийшли електричні технології: впровадження електромеханічних мікрофонів, лампових підсилювачів і перших мікшерних пульта, які створили передумови для професійної діяльності концертного звукорежисера. Значний внесок у розширення просторових можливостей звучання зробили дослідження Bell Labs у сфері стереофонії, що дозволили досягти глибини й панорамності аудіокартини.

У 1940-х роках магнітофонна технологія, зокрема багатодоріжковий запис, революціонізувала як студійну, так і концертну практику. Катужкові магнітофони надали можливість зберігати й редагувати звук, готувати плейбеки, що стало поширеною практикою в шоу-індустрії. Перехід на транзисторну техніку в 1950-х роках дозволив створювати мобільні та надійні аудіосистеми, необхідні для масштабних концертних подій. У 1960-х роках формуються перші практики сценічного моніторингу: використання моніторів (фолдбеків) на сцені значно покращило якість виконання.

Інженерні прориви 1970-х – 1980-х років пов'язані з розробками таких фахівців, як Чарлі Воткінс та Білл Генлі. Їхні аудіосистеми стали основою для великих концертів, таких як Woodstock (1969). Саме в цей час зароджується концепція ФОН-інженерії: завдяки мікшеру Soundcraft Series 1 (1974), розміщеному в залі, а не на сцені, з'явилась можливість адаптувати

мікс під реальні акустичні умови. У 1987 році Yamaha випускає перший цифровий мікшер DMP7, а в 1990-х роках інтенсивно впроваджуються персональні моніторні системи ІЕМ. Концертна звукорежисура стає дедалі спеціалізованішою дисципліною з чітким розподілом ролей у команді.

Кульмінацією технічної трансформації кінця XX століття стало впровадження систем лінійних масивів – акустичних структур, що забезпечують рівномірне звукове покриття великого простору. Система V-DOSC (1993) запровадила нову парадигму озвучення сценічних подій. З цього моменту професія концертного звукорежисера набула характеру прикладного мистецтва з високим рівнем технічної складності й мультидисциплінарної компетенції, а дослідження у галузі звукорежисури наблизились до рівня окремого наукового напрямку.

Вперше проведено аналіз ключових особливостей практики сучасного концертного звукорежисера з урахуванням нових науково-технічних досягнень, що забезпечують нові можливості у його діяльності. Зроблено висновок, що сучасні дослідження у галузі теорії та практики звукорежисури наблизились до рівня окремого наукового напрямку.

Отже, історико-культурна еволюція концертної звукорежисури демонструє не лише поступ технологій, але й формування самостійної професійної парадигми. Звукорежисер перетворився з технічного оператора на координатора сценічного аудіо-простору, відповідального за естетичну та комунікативну якість звучання. Це свідчить про необхідність системного осмислення професії в культурному контексті, що постійно змінюється під впливом технологічного прогресу та жанрових трансформацій сцени, а дослідження у цій галузі досягли наукового рівня.

Література

1. Coules A. The History of Live Sound – Part 1. *HARMAN Insights*. URL: <https://pro.harman.com/insights/av/the-history-of-live-sound-part-1> (дата звернення: 21.06.2025).
2. Coules A. The History of Live Sound – Part 2. *HARMAN Insights*. URL: <https://pro.harman.com/insights/av/the-history-of-live-sound-part-2> (дата звернення: 21.06.2025).
3. Anderson J. The Evolution of Sound Engineering: Advancements in Audio Technology. *International Research Journal of Engineering Science, Technology and Innovation*. 2023. Vol. 9. Issue 3. URL: <https://www.interesjournals.org/articles/the-evolution-of-sound-engineering-advancements-in-audio-technology-99023.html> (дата звернення: 25.06.2025).

Нефедова Катерина Валеріївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВИКОНАВСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ АРІЇ РУСАЛКИ «MĚSÍČKU NA NEBĚ HLUBOKÉM» З ОПЕРИ «РУСАЛКА» АНТОНІНА ДВОРЖАКА

Чеський композитор Антонін Дворжак (1841–1904) є одним із найяскравіших представників європейського романтизму у музиці. Його творчість, що на початку орієнтувалася на німецький романтизм, дуже скоро почала проявляти національний стиль завдяки звертання композитора до чеського фольклору. У 1870–1880-х роках до композитора прийшла справжня світова слава, його твори почали друкувати німецькі видання, він мав гастролі у багатьох країнах світу. Особливий успіх мали «Слов'янські танці», що були написані в 1878 році.

Одним із найважливіших жанрів у творчості Антоніна Дворжака була опера. Композитор створив понад десять опер, але особливе місце серед них посідає «Русалка» на лібрето Ярослава Квапіла, прем'єра якої відбулась у 1901 році. Сюжет опери побудований за мотивами слов'янського фольклору та казки Ганса Крістіана Андерсена «Русалка».

Опера має три дії. У першій дії головна героїня закохується у князя і хоче стати людиною. Вона звертається до чарівниці, але платою за бажання став їй прекрасний голос і страшні наслідки, якщо князь зрадить їй. У цій дії звучить арія «MĚsíčku na nebi hlubokém», в якій Русалка просить місяць передати їй кохання князю. У другій дії бажання здійснюється, князь

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

закохується, але через мовчання героїні не може довго бути поруч і звертає увагу на іншу. У третій дії Русалка, зраджена князем, повертається до чарівниці і дізнається, що єдиним способом врятуватись від страждань є убивство князя. Вона відмовляється і стає духом. Згодом князь, зрозумівши щирість кохання, знаходить Русалку, і попри те, що її цілунок принесе йому смерть, він просить Русалку поцілувати його і помирає в її обіймах.

Арія Русалки з першої дії «*Měsíčku na nebi hlubokém*» є перлиною світової оперної музики. Твір сповнений поетичної мрійливості та ніжності. Арія має тричастинну будову: 1) основна тема, лірична і співоча; 2) середня частина, що наповнена драматизмом; 3) повернення до першого музичного образу, але з більшою ніжністю. Така будова створює відчуття повернення надії на кохання.

Мелодія арії кантиленна, вона є ніби молитвою, із плавним хвилеподібним рухом, який створює відчуття рухливості води. Зліт голосу на кульмінації передає напругу емоційного прохання. У гармонічній палітрі твору композитор використовує модуляції у споріднені тональності, що створює образ плинності морських хвиль. Водночас внутрішню тривогу підкреслюють хроматичні ходи і збільшені інтервали.

Арія написана для драматичного або лірико-драматичного сопрано. Через свою емоційно багату образність вона отримала безліч виконавських інтерпретацій. Ми докладно зупинимося на інтерпретаціях трьох видатних оперних співачок – Габрієли Беначкової, Рене Флемінг та Анжели Георгіу.

Габрієла Беначкова – ліричне сопрано, представниця традиційної чеської вокальної школи. Її Русалка лірична і щира, адже співачка зосереджується на мелодії і чистоті голосу як символі невинності героїні [5]. Вона виконує арію в помірному темпі, надаючи велику увагу дикції і нюансуванню. У її виконанні немає драматизму чи зовнішнього пафосу, натомість є теплота і природня чистота голосу, з деякими фольклорними інтонаціями, що надає автентичності звучанню. Тембр голосу Г. Бенчакової описують як неземний, світлий, що ідеально вписується в образ Русалки як містичної істоти. Інтерпретація співачки вирізняється потужним контролем дихання, що дозволяє не переривати звучання в аркоподібних фразах Дворжака. Її мелодія – немов потік води, плавна і нескінченна. Ще одна особливість виконання Бенчакової – це виняткове піаніссімо, яке у верхньому регістрі створює ілюзію відлуння. Як чеська співачка, Бенчакова інтуїтивно відчуває слов'янський фольклор і її не надто драматизована інтерпретація підкреслює ліричну казковість, закладену композитором в образ Русалки.

Яскравим прикладом драматичної інтерпретації арії Русалки є виконання представниці румунської школи Анжели Георгіу [4]. Співачка відома у світі своїм потужним драматичним сопрано. Анжела бачить в цьому творі неминучу трагедію, невідворотність долі і передає ліричну партію патетичним, об'ємним звучанням голосу. Вона підкреслює конфлікт героїні, яка усвідомлено висловлює бажання, розуміючи жахливу ціну свого кохання. Русалка у співачки не мрійлива і наївна, а пристрасна та героїчна, здатна на жертви заради кохання, тому її прохання до місяця не схоже на молитву, це скоріше вимога і заклик. Високі ноти у прямі і потужні, що додає металевого блиску і рішучості характеру арії. Фрази у співачки менш легатні, з акцентами на ключових словах і загальним активним рухом.

Рене Флемінг, представниця американської школи, відома у світі своїм інтелектуальним підходом до інтерпретацій творів та глибоким психологізмом трактувань. Її образ Русалки багатогранний, вона досліджує характер героїні зі сторони ніжності і водночас внутрішньої сили [6]. Рене Флемінг має витончений і красивий тембр голосу, який розкривається в арії найглибше, вона підходить до виконання з інструментальною точністю. Співачка виконує рубато у темпі, щоб підкреслити емоційні моменти, що справляє враження свободи і легкості. Рене Флемінг зосереджує увагу на бездоганному легато та динамічному контролю, що робить твір внутрішньою рефлексією, монологом не казкового персонажа, але рішучої закоханої жінки. Кульмінація у неї не є емоційним вибухом, а відбувається на контрольованій динаміці і суцільному потоці звуку, вона майстерно володіє технікою мецо-воче, яка дозволяє їй високим нотам звучати блискуче, але без зайвого форсованого забарвлення. Виконання

Рене Флемінг є дуже чуттєвим і артистичним, що робить її Русалку максимально наближеною до земних, людських почуттів.

Аналіз виконавських інтерпретацій арії Русалки «Měsíčku na nebi hlubokém» дає розуміння, що незважаючи на відомий сюжет і закладений композитором характер, цей твір може бути трактований по-різному. Кожна співачка обирає для себе близьку образність, від мрійливості і ніжності до пристрасної емоційності. Це дозволяє відмітити, що образ, який створив Дворжак, є універсальним для розуміння у всьому світі.

Література

1. Боровик С. Й. Особливості втілення романтичних традицій в оперній музиці А. Дворжака (на прикладі партії Русалки з однойменної опери). *Молодий вчений*. 2020. № 9 (85). С. 12–14.
2. Berkovec J. Antonín Dvořák. Praha : Editio Supraphon, 1969. 337 s.
3. Clapham J. Dvořák. New York : W. W. Norton, 1979. 238 p.
4. Rusalka by Angela Gheorghiu. URL: <https://youtu.be/Z6ApDA6vbVg> (дата звернення: 17.10.2025).
5. Rusalka by Gabriella Benachkova. URL: <https://youtu.be/Qul0b3e631k> (дата звернення: 17.10.2025).
6. Rusalka by Renee Fleming. URL: <https://youtu.be/trfLkYpOglA> (дата звернення: 17.10.2025).

*Новоселецька Яна Едуардівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МУЗИКОЗНАВЧИЙ РОЗБІР ПІСНІ «У ДОЛІ СВОЯ ВЕСНА» В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ «ПІСНЯ – ГОЛОС МОЄЇ ДУШІ»

Творчість Володимира Івасюка є яскравою сторінкою та музичною скарбницею в житті української естради. У його піснях просліджуються глибоко філософські роздуми на тему людського життя, всіх його етапів, тема кохання, осмислення людської долі. Розгляньмо пісню «У долі своя весна» з музикознавчої точки зору в контексті творчого проєкту «Пісня – голос моєї душі».

Автором музики до пісні «У долі своя весна» є Володимир Михайлович Івасюк. Він народився 4 березня 1949 р. у Кіцмані Чернівецької області в сім'ї вчителів Михайла та Софії Івасюків. У 1963 році вступив до Київської музичної десятирічки ім. М. Лисенка по спеціальності альт, навчався в середній школі та музичній школі по класу фортепіано [1].

Композитор залишив по собі суттєвий творчий доробок – 107 пісень, приблизно стільки ж обробок народних пісень, музичний супровід до двох театральних вистав, дві кантати, поліфонічну сюїту, вісім п'єс для фортепіано та скрипки, варіації для камерного оркестру. Йому вдалося органічно поєднати фольклорний колорит з сучасною естрадною формою. Імпульс новаторства, який на початку 1970-х років несли мега-хіти «Червона рута», «Водограй», «Я піду в далекі гори» та інші, заряджав енергією багатьох артистів початківців. В. Івасюк створив основу, на якій виростили такі фігури і ансамблі, як Василь Зінкевич, Софія Ротару, Назарій Яремчук, «Смерічка» і «Червона Рута». В основі творчого методу Івасюка – звільнення пісні від штампів і закостенілості з одночасним впровадженням наймодернішого інструментарію. До цього дня його аранжування народних мелодій сприймаються революційно. Крім досконалої форми і мелодійності, твори В. Івасюка несли в собі абсолютно новий сучасний дискурс, певний вимір універсальності, коли однаково доречно сприймалися ті мелодії і в колі друзів, і під оркестр у великому залі. У короткий, але надзвичайно плідний період життя (кінець 60-х – 70-ті роки ХХ століття) він здійснив справжню культурну революцію. Івасюк став основоположником якісно нової, модерної української пісні, яка зуміла поєднати глибоку національну ідентичність із актуальним світовим звучанням, фактично вивішивши її зі стану фольклорного архаїзму до рівня популярної музики. [2, 121].

Автором тексту пісні «У долі своя весна» є Юрій Рибчинський – український поет, драматург, сценарист, заслужений діяч мистецтв України, один із основоположників сучас-

ної української естрадної пісні. Пісень, музичних номерів зі спектаклів, кінофільмів, мюзиклів, рок-опер разом є понад 3000, усі вони популярні, а кожна десята пісня – шлягер [3].

Аранжування до пісні, яке використане у творчому проєкті під назвою «Пісня – голос моєї душі», створив Андрій Беседа - український композитор і актор. Народився 24 вересня 1982 року в Одесі. Навчався в одеській школі №23, після чого отримав вищу освіту в Одеській державній академії імені А. В. Нежданової на факультеті сольного співу. Є керівником і учасником музичного колективу «МікроОркестр Quiero», пише музику, співає і займається звукорежисурою.

Композиція «У долі своя весна» – перш за все, є оповіддю про віру в циклічність життя та неминучість кращого. Пори року в піснях зазвичай використовуються метафорично: зима – розлука, осінь – смуток, весна – час відродження, зародження почуттів, нового кохання, надії на майбутнє. Весна тут символізує шанс на новий початок та оптимізм. Композиційно пісня побудована на контрасті між минулим і майбутнім. Мелодика В. Івасюка є водночас мрійлива і меланхолійна, а також – піднесена, пафосна.

Цей твір має куплетно-приспівну форму. Композиція складається з кількох повторюваних куплетів, між якими знаходиться приспів. Така структура є дуже популярною в естрадній музиці, оскільки дозволяє слухачам легко запам'ятовувати пісню та підспівувати. Така форма допомагає підкреслити основний зміст пісні, розмежовуючи ліричні частини (куплети) та емоційний акцент на головному посиленні твору (приспів). Кульмінаційний момент припадає на останній приспів, в якому є найбільший розвиток у динамічному плані. Пісня завершується словами першого куплету: «Ти вернешся колись в той перший день. Ти вернешся і все загадаєш знов...». В оригінальній версії цих рядків у кінці немає, проте ми вирішили додати ці слова для того, щоб створити образ незавершеності, щоб у слухача залишився простір для роздумів над майбутнім.

Пісня написана у тональності a-moll, що одразу надає їй ліричного та меланхолійного характеру, а нове аранжування з використанням скрипок, басів, ударних та електронної музики додає пафосного та сучасного звучання. Гармонія куплету будується на акордах тоніки (T) та субдомінанти (S) з підвищеним 6 ступенем, що переходить у приспіві в акорди тоніки (T), субдомінанти (S), акордів на VII, III, VI ступенях та домінанті (D), що вкінці розв'язується у тонічний тризвук.

Динамічний план пісні: куплети виконуються більш спокійно, стримано, плавно переходячи до більш емоційного приспіву, що підкреслює кульмінацію твору та символізує емоційний підйом. Також присутнє використання секвенцій (повторення мотиву на іншій висоті), що забезпечує логічний розвиток музичної думки.

Ритм протягом твору незмінний, у розмірі 4/4, типовому для балади. Використовуються синкопи та пунктирний ритм, які додають мелодії жвавості та естрадної легкості, не порушуючи загальної ліричної спрямованості.

Легке вібрато в кінцевих фразах допомагає надати виконанню тепла та щирості, що важливо для передачі емоційного забарвлення. Вібрато можна використовувати в кінці фраз, особливо в приспіві, щоб підсилити звучання і додати глибини.

Першорядну роль у вокально-виконавській діяльності відіграє індивідуальний спосіб самовираження співака у реалізації вокальних образів. Співак покликаний донести ідею, використовуючи всі сформовані у нього вокально-технічні й виконавські навички. Без вокаліста твір композитора залишається потенційним, а не реальним твором мистецтва. [4, с. 234] Для виконання вокалісту необхідно додати також емоційного забарвлення пісні, передати глибину людських почуттів та розповісти власну історію, яка завуальована підтекстом. Виконання повинно вирізнятися щирістю, внутрішнім теплом, проникливістю, а також – додати передання емоцій через міміку, щоб не залишити слухача байдужим.

Література

1. Довідник цікавих фактів та корисних знань. *Dovidka.biz.ua*. URL: <https://dovidka.biz.ua/volodimir-ivasyuk-biografiya-skorochno> (дата звернення: 18.10.2025).

2. Олесь Шмаленко Творчість Володимира Івасюка у контексті української культури. *Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу* : матеріали Всеукраїнської наук.-теорет. конф. (Київ, 02–03 червня 2016 р.). Київ : ІК НАМ України, 2016. 132 с. URL: <https://icr.org.ua/wp-content/uploads/2019/10/Interpretation-as-a-Cultural-Discourse-Instrument.2016.pdf#page=121> (дата звернення: 18.10.2025).
3. Проект «Українські пісні». URL: <https://www.pisni.org.ua> (дата звернення: 18.10.2025).
4. Садовенко С. М. Особливості вокально-виконавської діяльності здобувачів мистецьких закладів вищої освіти. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: розмаїття, взаємодія, єдність* : зб. наукових праць / упор., наук. ред., відп. за вип.: С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2021. 336 с. С. 233–240.

Орлюк Вікторія Сергіївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЦІЛЮЩА СИЛА ЖІНОЧОГО ГОЛОСУ

У музичному мистецтві жіночий голос є не лише естетичним явищем, а й потужним психофізіологічним чинником, що здатний впливати на емоційний, психічний та навіть соматичний стан людини. Дослідження впливу вокального звуку на організм доводять, що голосові вібрації мають терапевтичну силу, сприяють зниженню рівня стресу, гармонізації нервової системи та покращенню загального самопочуття [10; 11].

Жіночий голос здавна асоціюється з м'якістю, турботою та емоційною глибиною. Він є одним із найдавніших інструментів комунікації – від материнської колискової до ритуального співу. За словами української дослідниці Н. Герасименко, «жіночий тембр несе в собі природну енергію заспокоєння, що впливає на психоемоційний баланс людини» [1].

Під час прослуховування співу активізуються різні ділянки мозку, зокрема лімбічна система, що відповідає за емоції. Жіночий голос, завдяки високим частотам і м'яким обертонам, стимулює вироблення ендорфінів та серотоніну [2]. У дослідженнях музикотерапевта В. Петрушина зазначено, що «спів як форма самовираження позитивно впливає на дихальну, серцево-судинну й нервову системи людини» [4].

Коліскові є найдавнішим прикладом лікувального впливу жіночого голосу. Їхні ритми уповільнені, а темп і тембр – ніжні, що сприяє розслабленню як дитини, так і матері. «Дослідники гетінгемського університету Німеччини, проводячи цікавий експеримент щодо ефективності засобів для сну, випробували у групі добровольців записи колискових пісень. Музика колискових, їхні мелодії, на подив фахівців, виявились набагато ефективнішими за медикаменти», – підкреслює сучасна культурологиня Світлана Садовенко [6, 69]. Дослідження Київського національного університету культури і мистецтв також доводять, що колискові пісні допомагають регулювати дихання немовлят і стабілізують серцевий ритм [3]. У народній традиції такі пісні виконують не лише для засинання, а й для формування емоційного зв'язку між матір'ю і дитиною. Прикладом може слугувати українська колискова «Ой ходить сон коло вікон», у якій інтонаційна м'якість поєднана з монотонністю, що створює ефект заспокоєння.

Любовні пісні з жіночим вокалом – це особливий пласт музичної культури, у якому відображено широкий спектр людських почуттів. У виконанні жінки навіть сумна пісня сприймається не як трагедія, а як духовне очищення. Наприклад, у творах Квітки Цісик «Я піду в далекі гори» або Ніни Матвієнко «Доля» жіночий голос сприймається як символ щирості, ніжності й водночас сили духу. Вони здатні викликати глибокий емоційний резонанс і очищення через співпереживання [8].

В історичні періоди боротьби українського народу саме жіночий голос підтримував віру й дух – від народних дум до сучасних патріотичних композицій. Пісні, як-от «Ой у лузі червона калина» у жіночому виконанні, звучать особливо зворушливо, адже поєднують м'якість і мужність. Психологи зазначають, що жіночий голос у патріотичному контексті діє як емоційний «якір», який допомагає долати страх і невпевненість, формує почуття єдності

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

та підтримки [9].

С. Садовенко слушно зауважує, що «музична терапія є процесом, в якому застосовується музика та її розмаїті, зокрема, фізичний, емоційний, інтелектуальний, соціальний, естетичний, духовний та інші впливи, з метою покращення та навіть збереження здоров'я людини» [7, с. 160]. Сучасна музикотерапія активно використовує жіночий вокал як інструмент відновлення емоційної стабільності. У практиці застосовують так звані «вокальні медитації», де м'яке звучання голосу допомагає клієнтам звільнитися від психічної напруги. Українська дослідниця О. Рощенко підкреслює: «Жіночий голос у музичній терапії має не лише естетичне, а й духовне значення – він відкриває шлях до внутрішнього зцілення» [5].

Можемо зробити висновки, що жіночий голос – це унікальне явище, у якому поєднуються естетика, психологія та біоенергетика. Його вплив на людину проявляється в гармонізації психоемоційного стану, посиленні емпатії та внутрішнього спокою. У сучасному світі, сповненому стресів, жіночий вокал набуває особливого значення як засіб духовної та емоційної терапії.

Література

1. Герасименко Н. Психологічні аспекти сприйняття жіночого голосу. Київ : Музичне мистецтво і культура, 2019. С. 45.
2. Коваль Л. Вплив музики на мозок людини. Львів : Психологія і музикознавство, 2018. С. 88.
3. Литвиненко С. Колискова пісня як засіб формування емоційного світу дитини. Харків : Культура і сучасність, 2020. С. 52.
4. Петрушин В. Основи музикотерапії. Київ : Академвидав, 2008. С. 134.
5. Рощенко О. Музикотерапевтичний вплив жіночого голосу. Харків : ХДАК, 2021. С. 67.
6. Садовенко С. М. Музикотерапія в професійній мистецькій освіті. *Професійна мистецька освіта. Методичні аспекти* : матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф., 07.02.2024 / МОН України; КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського». Київ : Академперіодика, 2024. 302 с. С. 65–72. URL: https://akademperiodyka.org.ua/wp-content/uploads/Prof_mystecka_osvita_web.pdf (дата звернення: 04.11.2025).
7. Садовенко С. М. Музикотерапія як метод впливу на фізичне та емоційне здоров'я людини. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали VII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 02 листопада 2023 р.). Київ : НАКККиМ, 2023. 239 с. С. 160–162. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytut/Akademiia/Vydannia/konferentsii/Tezy_02_11_2023_2.pdf (дата звернення: 05.11.2025).
8. Трофименко І. Українська пісенна традиція та її емоційна виразність. Київ : Музична Україна, 2016. С. 201.
9. Швець О. Роль жіночого вокалу у патріотичній музиці. Львів : Мистецтвознавчі записки, 2022. С. 14.
10. Juslin P., Sloboda J. Music and Emotion: Theory and Research. Oxford: Oxford University Press, 2010. С. 312.
11. Thoma M. V., Ryf S., Mohiyeddini C. та ін. Emotion regulation through listening to music in everyday situations. *Cognition & Emotion*, 2012. С. 27–29.

Парубоча Любов Йосипівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

«RÊVERIE» КЛОДА ДЕБЮССІ ЯК ЗРАЗОК ІМПРЕСІОНІСТИЧНОЇ МІНІАТЮРИ

Фортепіанна спадщина Клода Дебюссі є невід'ємною складовою музичної культури ХХ століття. Особливе місце серед ранніх творів композитора посідає фортепіанна мініатюра «Rêverie» («Мрія»), створена близько 1890 року, яка й донині залишається одним із найулюбленіших творів як піаністів, так і слухачів. Відомо, що фортепіанні твори композитора 1890-х років стали своєрідною лабораторією його імпресіоністичної стилістики. У цей час композитор звертається до жанру мініатюри, де особливу роль відіграє поетичний підтекст і сим-

волістський світогляд. У французькому мистецтві кінця XIX століття простежується тенденція до синтезу мистецтв, зокрема тяжіння музики до живопису та поезії. Клод Дебюссі був добре знайомий із творчістю Стефана Малларме, Поля Верлена, художників-імпресіоністів. Цей культурний контекст зумовив особливу образність його музики, у тому числі й «Rêverie».

Фортепіанна мініатюра «Rêverie» була опублікована у 1891 році видавництвом «Fromont». Ця композиція відноситься до раннього періоду творчості композитора, коли в його творчості ще відчутний вплив романтизму, зокрема музики Фредерика Шопена та Роберта Шумана, проте в ній вже простежуються новаторські риси гармонічної мови митця: опора на діатонічний звукоряд, модальність, паралелізм акордів. Спочатку композитор не надавав особливого значення цій мініатюрі. Відомо, що він навіть дещо скептично ставився до популярності «Rêverie», вважаючи її занадто традиційною для своїх зрілих пошуків. Проте саме ця простота зумовила її довговічність і широку популярність.

П'єса «Rêverie» належить до жанру фортепіанної мініатюри, яка втілює ліричний, камерний характер висловлювання. У творі відчутний і зв'язок із традиціями романсу та ноктюрну, передаючи особливі почуття композитора, що занурюють у світ особистих мрій та спогадів. Форма твору – тричастинна, де у першій мелодія звучить на фоні прозорого акомпанементу, середня є більш насиченою гармонічно та динамічно, із відчуттям внутрішнього драматизму, реприза повертає слухача до стану спокою.

«Rêverie» входить до педагогічного репертуару піаністів середнього та вищого рівня підготовки. Основною задачею виконавця при інтерпретації «Rêverie» є створення образу мрійливості та інтимності. Піаніст має уникати надмірної театральності чи патетики, натомість зробити акцент на прозорості звукової палітри. Темп повинен бути помірно повільним, із відчуттям плавності дихання. Надзвичайно важливою є педалізація, а саме тонка робота правою педаллю для досягнення ефекту імпресіоністичної акварелі. У динаміці треба притримуватися *p* і *mp*, а рідкісні кульмінації у серединній частині є більш контрастними. Порівняно з іншими відомими творами Клода Дебюссі («Місячне сяйво», «Арабески»), «Rêverie» має більш традиційний характер, близький до естетики романтизму, але саме це робить її доступною для широкого кола виконавців і слухачів.

Видатні піаністи XX століття Вальтер Гізекінг, Альфред Корто, Самсон Франсуа залишили еталонні інтерпретації цього твору. Кожен із них по-своєму розкривав образність: Гізекінг – через ясність і прозорість, Корто – через романтичну експресію, Франсуа – через витончену імпресіоністичну палітру.

Мініатюра «Rêverie» Клода Дебюссі є класикою фортепіанної літератури. Вона поєднала романтичну емоційність і імпресіоністичну новизну, ставши символом поетичності та інтимності французької музики кінця XIX століття. Твір однаково природно звучить як у сольних концертах, так і в камерних програмах.

Література

1. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Музична Україна, 2020. 469 с.
2. Jarociński S. Debussy a impresjonizm i symbolizm. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1996. 248 s.

Пікож Іванна Миколаївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РЕЖИСЕРСЬКІ СТРАТЕГІЇ ФОРМУВАННЯ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В АМАТОРСЬКОМУ ТЕАТРІ

Аматорський театр є простором, у якому процес становлення акторської майстерності відбувається без академічної підготовки, тому роль режисера значно розширюється, охоп-

люючи педагогічні, психологічні та мотиваційні функції. Визначення ефективних режисерських стратегій дозволить перетворити творчий потенціал аматорів на цілісний сценічний результат.

Аналіз діяльності театрального колективу «VD-Sound» КЗ «ЦКДС» показує, що режисер виступає не лише як постановник, а й як наставник, модератор творчого процесу та координатор групової взаємодії. У роботі з аматорами важливими стають методи поетапного введення акторської техніки, адаптація професійних вправ до доступного рівня, а також створення атмосфери психологічної безпеки, що стимулює імпровізаційність та творчу сміливість.

Застосування таких стратегій, як партнерська комунікація, індивідуалізація завдань, емоційно-ціннісна підтримка та розвиток внутрішньої мотивації, сприяє зростанню професійності акторів-аматорів і підвищенні якості сценічного продукту. Саме ці підходи дозволяють сформувати стабільний і згуртований колектив, здатний реалізовувати складні художні завдання навіть за мінімальних ресурсів.

Отже, режисерські стратегії в аматорському театрі стають ключовим чинником успішної організації творчого процесу, забезпечуючи поступове формування акторської майстерності та зміцнення художньої цілісності вистави.

Література

1. Станіславський К. Робота актора над собою. Ч. 2. Київ : Мистецтво, 1990. 376 с.
2. Гротовський Є. До бідного театру. Київ : Мистецтво, 1998. 224 с.
3. Спольська О., Борецько Г., Зеленина Н. Режисура в сучасному театрі : аналіз підходів та вплив на акторський розвиток. *Український часопис мистецтвознавчих досліджень*. 2024. № 2. С. 115–122.

Прінь Костянтин Сергійович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва

КОМПОЗИЦІЯ ЧАРЛІ ПАРКЕРА «CONFIRMATION» ЯК ПРИКЛАД САКСОФОННОГО СОЛО В СТИЛІ БІБОП

Яскравим явищем в історії розвитку саксофона та його значення в джазі ХХ століття став феномен Чарлі Паркера – музиканта, що заснував нову мову імпровізації та визначив майбутні напрями розвитку інструментального звучання традиційного джазу та його похідних. Творчість Ч. Паркера започаткувала перехід від розважального характеру свінгу до інтелектуальної складності модерного джазу [2].

Композиція «Confirmation» є класичним зразком бібопової стилістики, що характеризується значним ускладненням гармонічної послідовності, технічною віртуозністю та виразною артикуляцією. Значимість цього твору полягає в тому, що він вдало демонструє становлення нового стандарту звучання саксофону в джазі – інтелектуального та імпровізаційно насиченого, а стиль бібоп, якого є основоположником Ч. Паркер, не лише змінив гармонічне мислення музикантів, але й створив новий формат музичного висловлення.

Твір написано у формі 32-тактового стандарту типу ААВА. Гармонічна структура демонструє типовий для джазу підхід до розширення тональних центрів – складні прогресії з частими змінами акордів, використання подвійних домінант і ланцюгів II–V–I в різних тональностях (рух по кварто-квінтовому колу). Подібна гармонічна насиченість є основою для складної, швидкої мелодичної імпровізації, у якій Ч. Паркер проявляє виняткову логіку фразування та побудови мелодичних структур [4].

Соло у виконанні Чарлі Паркера вирізняється мелодійною насиченістю та притаманному жанру вертикальним підходом до гармонії, в якому соліст обіграє кожен акорд окремо, але в той же час мелодично поєднує горизонтальну послідовність. Кожна фраза в його соло має внутрішній розвиток, каданс та ритмічну динаміку. Для нього є типовими «bebop lines» –

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

стрімкі мелодичні патерни та структури з хроматичними пасажами, арпеджіо та акцентами на слабких долях. Така імпровізаційна мова поєднує інтелектуальність і співучість, утворюючи своєрідний інструментальний вокаліз [3].

Особливу увагу привертає звукова палітра Ч. Паркера. Тембр його інструменту – яскравий, сфокусований, із чіткою та виразною атакою, що посилює артикуляційну чіткість і ритмічну напругу. Завдяки впливу музиканта у бібоповому виконавстві відбувається переосмислення саксофонного тембру: від «ліричного» і «співочого» до інструментального та більш технічного. У порівнянні з попередниками музиканта, не менш легендарними саксофоністами Лестером Янгом чи Беном Вебстером, звук Чарлі Паркера менш округлий, але більш динамічний і концептуально зібраний, вільне вібрато змінилось на контрольоване та рівномірне. Це свідчить про перехід від вокальної інтонаційності до артикуляційної естетики у саксофонному виконавстві, що згодом стане характерною рисою не тільки сучасного джазу, а й ф'южну.

Аналіз композиції «Confirmation» Чарлі Паркера дозволяє побачити, як саме у середині ХХ століття формувалася новий тип саксофонного звучання. Естетика бібопу поєднала технічну віртуозність, складну гармонічну логіку й емоційну інтенсивність, сформувавши джазовий голос саксофона.

Творчість Паркера стала відправною точкою для подальшого розвитку цього голосу у виконавстві Сонні Роллінза, Джона Колтрейна, а пізніше – Майкла Брекера, де традиції бібопу поєдналися з електронним звучанням.

Література

1. DeVeaux S. The Birth of Bebop: A Social and Musical History. Berkeley : University of California Press, 1997. 572 p.
2. Gioia T. The History of Jazz. 2nd ed. Oxford : Oxford University Press, 2021. 445 p.
3. Kernfeld B. What to Listen for in Jazz. New Haven : Yale University Press, 2011. 210 p.
4. Owens T. Charlie Parker: Techniques of Improvisation. Berkeley : University of California Press, 1994. 150 p.

Розколодько Вікторія Олегівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНИХ ПРИЙОМІВ У ДЖАЗОВОМУ СТАНДАРТІ «AT LAST»

Пісня «At Last» є одним із найвідоміших американських джазових стандартів ХХ століття. Твір написаний композитором Гаррі Ворреном та поетом Маком Гордоном у 1941 році спеціально для кінострічки «*Orchestra Wives*» режисера Арчі Мейо [1]. У фільмі пісня прозвучала у виконанні співачки Лінн Барі (вокальна партія дубльована Пат Фрайдей) у супроводі оркестру Гленна Міллера, одного з найвідоміших біг-бендів епохи свінгу. Уже тоді композиція набула популярності завдяки своєму щирому тексту, плавній мелодії та гармонічній простоті. Проте справжнє визнання «At Last» отримала лише через два десятиліття – після випуску інтерпретації співачки Етти Джеймс у 1960 році на лейблі «Chess Records» [2]. Саме її виконання стало канонічним, перетворивши джазову баладу на символ кохання, здійснення мрії та жіночої ніжності.

Твір написаний у жанрі джазової балади, що поєднує риси блюзу, соулу та класичної американської естради. Мелодія відзначається кантиленним характером, широким розгортанням фраз та м'яким ритмічним пульсом. Гармонічна основа композиції – F-dur із типовими для джазу домінантовими та субдомінантовими оберненнями (Fmaj7 – D7 – Gm7 – C7 – Fmaj7 – A7 – Dm7 – G7) [3]. Важливу роль відіграє застосування подвійних домінант та м'яких хроматичних зсувів, що створюють відчуття емоційного «плавання» та гармонічної гнучкості.

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

Форма твору – А–А–В–А, яка характерна для джазових стандартів середини ХХ століття. У першій частині (А) подається основна тема – ніжна мелодійна лінія в межах октави, що супроводжується м'яким оркестровим фоном. У другій частині (А₁) мелодія повторюється з варіаційними змінами динаміки. Середня секція (В) модулює у Bb-dur, створюючи контраст і піднесене емоційне забарвлення. Остання частина (А₂) повертає тему у розширеній формі, доповнюючи її кульмінаційною вокальною імпровізацією. У фіналі звучить характерна кода (tag ending), де співачка повторює ключову фразу «For you are mine at last», поступово знижуючи динаміку, ніби заколисуючи слухача.

Виконання Етти Джеймс вирізняється високим рівнем технічної досконалості, вокального контролю й емоційної насиченості. Її голос – насичений, густий, з легкою хрипотою, що створює ефект «теплого соулу». Він має широкий діапазон – від глибокого грудного регістру до світлого міксту у верхньому регістрі. Вона використовує змішану техніку (мікст), що дозволяє поєднувати силу грудного голосу з легкістю головного звучання. Белтинг, який співачка застосовує у кульмінаційних моментах, надає фразам потужності та емоційного напруження. Її виконання не є вибуховим, воно глибоке, зважене, виважене, що відповідає змісту твору як символу спокою після довгого очікування.

Особливістю вокальної манери Етти Джеймс є *rubato*-фразування – співачка навмисно відхиляється від метричного пульсу, створюючи ефект плавного дихання. Такий прийом додає вокалу природності, живого людського звучання. У поєднанні з м'яким вібрато на довгих нотах це створює відчуття внутрішнього руху навіть у статичних моментах. Її фрази часто побудовані на ритмічних затримках і випередженнях, що формує характерну джазову емоційну хвилю.

У заключній частині твору Етта Джеймс демонструє імпровізаційний розвиток теми. Вона використовує мелізми, блюзові ноти (blue notes), короткі вокальні каденції, фальцетні переходи та варіаційні повтори фраз. Імпровізація не порушує структури, а підсилює драматургію твору, створюючи ефект сповідальності. Це не декоративний прийом, а кульмінаційна форма емоційного звільнення, коли виконавиця ніби відпускає накопичене почуття.

Темброво Етта Джеймс поєднує щільне грудне звучання з теплим соуловим забарвленням. Її тембр наповнений «шерехатими» обертонами, що надають щирості й відчуття автентичності. Вона часто використовує субтон, особливо у початкових фразах, створюючи інтимну атмосферу. Цей ефект підсилюється оркестровим супроводом: м'які струнні, легкі духові та гармонійні підтримки на роялі формують спокійну звукову палітру.

Динаміка виконання побудована за принципом емоційної хвилі – від спокійного *p* до могутнього *f*, а потім плавного затихання у фіналі. Вся композиція дихає, немов живий організм. Це дозволяє слухачеві прожити історію разом із виконавицею – від самотності до здійснення кохання.

Отже, «At Last» у виконанні Етти Джеймс – це не просто демонстрація вокальної техніки, а музичний твір із цілісним художнім образом, де поєднуються академічна культура звукоутворення, джазова свобода фразування та соулова емоційність. Твір репрезентує баладний тип джазового співу, де голос стає провідником внутрішнього почуття, а технічні прийоми служать засобом його глибокого розкриття. Виконання Етти Джеймс зробило пісню «At Last» однією з найвідоміших у світовій естрадній культурі, зразком жіночого ліризму і вокальної досконалості.

Література

1. At Last. Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/At_Last (дата звернення: 18.10.2025).
2. Etta James. At Last (1960, Chess Records). URL: <https://youtu.be/S-cbOl96RFM> (дата звернення: 18.10.2025).
3. Wilder A. American Popular Song: The Great Innovators, 1900–1950. Oxford : Oxford University Press, 2022. 576 p.

ВОКАЛІСТ МЮЗИКЛУ ЯК УНІВЕРСАЛЬНИЙ АРТИСТ

Чудовий педагог Ж. Ребі говорив, що артист мюзиклу повинен «співати тілом» [2, 15]. Підготовка співаків для мюзиклів – складне завдання для вищих навчальних закладів. У музичних вишах практично немає спеціалізованих кафедр, які б займалися навчанням вокалістів для цього жанру. Проте різноманітні студії, школи мюзиклу та інші приватні освітні заклади активно працюють над вирішенням цієї проблеми. Підготовка вокалістів для мюзиклу потребує чимало уваги з точки зору технічних навичок. Для природного та розкутого звучання голосу в даному жанрі активно використовують техніку мовленнєвої позиції. Ця техніка доволі детально описана у книзі засновника американської школи мовленнєвого співу Сета Ріггса, а також у Джона Паттерсона, Хелен Фішер та інших. Завдяки цим технікам можна засвоїти багато вокальних стилів, досягти неймовірної технічної майстерності, особливо у жанрі мюзиклу.

Студенту, який хоче продовжувати свою діяльність у напрямку мюзиклу, ідеально підійде напрям «міксованих жанрів», де поєднано музичний театр, драму та естраду. Для артиста мюзиклу важливо не лише майстерно володіти вокалом, але й вміти коректно контролювати співочу поставу.

У системі У. Веннарда рекомендується дихати через рот і ніс. Носове дихання супроводжується шумом, а ротове не лише посилює цей ефект, а й негативно впливає на стан органів дихання, викликає сухість у гортані. Таке дихання створює додаткове навантаження на голосові зв'язки та гортань. Вивчення методів У. Веннарда надасть корисні знання для усунення цих проблем. Його робота «Спів. Механізм і техніка» [4] слугує чудовим посібником для вправ, спрямованих на вдосконалення звуковидобування.

Серед американських вокальних педагогів Америки варто розказати і про Сета Ріггса. Його праця «Співайте як зірки» [3] містить багато практичних вправ для покращення техніки. Саме С. Ріггс заснував ключові критерії, яким має відповідати голос вокалістів, що спеціалізуються на виконанні музики для мюзиклів. Він розглядає такі аспекти, як висока та низька співоча форманта (обертони, з яких складається певний звук мови) [1, 44], а також способи переходу між регістрами голосу. Методика С. Ріггса також містить вправи, які мають за мету розширити діапазон співака. Автор зазначає, що виконавці партій у мюзиклах повинні мати діапазон дві з половиною октави для жіночих голосів та дві октави для чоловічих. Серед ключових вимог професійного вокаліста він також виділяє чистоту тембру, інтонування, артикуляційні навички, перехід між регістрами. Специфіка вокального завдання у мюзиклах неодмінно стосується артикуляції та розставлення фразування, адже слова у мюзиклі – один із найважливіших способів комунікації з глядачем.

Вокаліст, який виступає у мюзиклах, повинен сформувати зі свого тіла справжній інструмент. Далі роль переходить до свідомості, що контролює цим інструментом. Вона розширює межі творчості за допомогою звуків та слів. Як результат, виходить справжня цілісність образу. В такому випадку концепція «спів всім тілом» інтегрує вокал та рух [3].

Тема мюзиклу, безумовно, є прикладом ідеального перформансу для будь-якого артиста, будь то актор, співак чи хореограф. Отже, мюзикл є унікальним жанром, який включає в себе синтез багатьох інших мистецтв – театального, музичного, хореографічного. Оскільки артист (франц. – *artiste*) – синонім слова митець, тобто людина, яка займається творчістю в будь-якому виді мистецтва, можна зробити висновок, що саме така людина найкраще підійде для головних ролей у мюзиклах. Найбільший попит буде на того артиста, який безперервно займається всебічним розвитком, адже він не фокусується виключно на одному напрямку і продовжує покращувати свої навички у багатьох інших, бо глядач сприймає інформацію не лише вухами, а за допомогою різних органів. Перегляд виступу артиста-вокаліста, який не застосовує пластику чи акторську майстерність на сцені, близький до часів чорно-білого кі-

но, де глядач дивиться сюжет без фарб.

Література

1. Караман С. О., Караман О. В., Плющ М. Я. Сучасна українська літературна мова : навч. посібник для студ. вищ. навч. закл. Київ : Літера ЛТД, 2011. С. 560.
2. Красовська Л. О. Артист-вокаліст мюзиклу. *Розвиток наукової думки: актуальні питання, досягнення та інновації* : матеріали науково-практичної конференції (Хмельницький, 28–29 квітня 2023 р.). Одеса : Молодий вчений, 2023. С. 14–16.
3. Riggs S. Singing For The Stars – A Complete Program For Training Your Voice. New York: Alfred Publishing Company, 1992. 96 p.
4. Vennard W. Singing: The Mechanism and the Technique. New York: Carl Fischer, 1967. 343 p.

Сагач Анастасія Олексіївна,

здобувачка Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

РОЛЬ ПЕДАГОГА У ФОРМУВАННІ ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНЬОГО ВИКЛАДАЧА МИСТЕЦЬКОГО ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ

На сучасному етапі розвитку вітчизняної системи освіти суттєво зростають вимоги до професійної компетентності викладачів вищої школи, зокрема у сфері мистецької освіти. Викладач мистецьких дисциплін має поєднувати глибокі теоретичні знання, високий рівень виконавської майстерності, художньо-виразні вміння та педагогічну культуру [6]. Водночас особливістю мистецьких закладів вищої освіти є те, що навчальний процес у них здебільшого забезпечують практикуючі митці: співаки, музиканти, актори, художники, режисери, диригенти, які паралельно з педагогічною діяльністю активно реалізують себе у творчій сфері. Такий симбіоз педагогічної та творчої діяльності створює унікальне освітнє середовище, у якому майбутні фахівці засвоюють не лише професійні знання, а й ціннісні орієнтири, естетичні критерії та мотивацію до саморозвитку.

В умовах інтеграції мистецької й педагогічної діяльності саме вокальна культура постає одним із провідних чинників професійного становлення майбутнього викладача. Вона визначає не лише його здатність до якісної інтерпретації музичних творів, а й ефективність формування у студентів вокально-технічних навичок, художнього мислення та розвитку креативного потенціалу [5].

Вокальна культура викладача закладу вищої освіти фахівцями розглядається як система професійних знань, ціннісних орієнтацій і практичних умінь, що сприяє формуванню вокально-педагогічної компетентності, розвитку технічних навичок співу, емоційно-ціннісного ставлення до професії, здатності творчо розв'язувати освітні завдання та готовності до самореалізації у сфері вокальної педагогіки [1;2].

Вокальна культура є провідною складовою професійної компетентності викладача естрадного співу у закладі вищої освіти. Вона охоплює сукупність спеціальних теоретичних знань і практичних умінь, володіння методиками та сучасними технологіями, а також високий рівень розвитку особистісних якостей і творчих здібностей, які забезпечують здатність до ефективної самореалізації у мистецькій та освітній діяльності [5].

Викладач, який має високий рівень вокальної культури, не лише володіє професійними навичками виконання вокальних творів, а й через особистий приклад, широку ерудицію та педагогічну майстерність впливає на фаховий і особистісний розвиток студентів.

На наш погляд, визначальна роль у цьому процесі належить педагогу, який виступає носієм і провідником вокальної культури. Саме він формує у майбутніх фахівців прагнення до професійного самовдосконалення, виховує естетичні орієнтири та усвідомлення важливості галузі мистецтва.

Завдяки використанню сучасних методик, індивідуального підходу, системності навчання викладача створює умови для гармонійного поєднання вокальної, педагогічної та ху-

дожньо-естетичної підготовки.

Ефективна діяльність викладача у сфері вокального мистецтва вимагає поєднання аналітичного мислення, емоційної чутливості, методичної гнучкості та глибокого розуміння індивідуальності кожного студента.

Основні напрями педагогічного впливу включають:

- розвиток вокально-технічних умінь – формування правильного звукоутворення, інтонаційної точності, тембрової культури, дихання та слуху;
- виховання художньо-естетичного ставлення до музики – розвиток здатності до емоційного переживання, інтерпретації й осмислення музичного твору;
- формування навичок рефлексії та саморозвитку – усвідомлення власного виконавського стилю, здатність до самоаналізу й постійного вдосконалення;
- організацію навчального процесу – уміння структурувати педагогічну діяльність, обирати ефективні методики, поєднувати різні види вокального навчання (сольний, ансамблевий, народний, естрадний спів) [4].

У процесі підготовки майбутнього викладача мистецького закладу вищої освіти ефективними є такі методи та підходи:

- особистісно орієнтоване навчання, що ґрунтується на партнерських взаєминах між педагогом і студентом, поважає індивідуальність кожного здобувача освіти;
- творчі, евристичні та рефлексивні методи, які стимулюють ініціативу, креативність, самостійність мислення, сприяють розвитку творчого потенціалу студента;
- використання вокальної імпровізації та інноваційних технологій, що розширюють виконавські можливості та формують сучасне бачення вокального мистецтва;
- реалізація організаційно-методичних моделей формування вокальної культури, які передбачають поетапний розвиток професійних знань, технічних навичок і художньо-творчого підходу до вокальної діяльності [6].

О. Маруфенко, досліджуючи психолого-педагогічні аспекти формування вокальної культури наголошує на важливості розвитку у майбутніх викладачів емоційно-вольової сфери, емпатії, рефлексії та здатності до самоаналізу [3]. Саме ці якості дозволяють педагогу створювати сприятливу атмосферу навчання, у якій студент не лише засвоює техніку співу, а й усвідомлює естетичну й духовну природу вокального мистецтва.

На думку дослідників Ю. Мережко, О. Петрикової та С. Леонтієвої, сучасна підготовка вокалістів у вищій школі має спиратися на міждисциплінарну інтеграцію [4]. Це означає, що педагог повинен використовувати у своїй роботі знання з різних галузей: педагогіки, психології, режисури, сценічного руху, музичної педагогіки, що дозволяє комплексно формувати вокальну культуру майбутніх викладачів.

Отже, педагог є ключовою фігурою у процесі становлення вокальної культури майбутнього викладача мистецького закладу вищої освіти. Його особистий приклад, професійна компетентність, педагогічна майстерність визначають не лише ефективність навчання, а й загальний рівень вокальної освіти.

Роль педагога полягає у створенні цілісного освітнього простору, у якому гармонійно поєднуються виконавська практика, педагогічна творчість і духовно-естетичний розвиток особистості. У такому середовищі студент не просто оволодіває технікою співу, а формується як самостійна, мисляча творча особистість.

Література

1. Кузьмічова В. А. Формування вокальної культури майбутніх викладачів музичного мистецтва в класі постановки голосу. *Голос представників голосомовних професій: актуальні проблеми, досвід та інновації* : матер. І Міжнар. міждисциплінар. наук.-практ. конф. (Харків, 16 квіт. 2019 р.). Харків, 2019. С. 124–128.
2. Макарова Е. В. Вокально-виконавська культура як складова професійної мистецької компетентності педагога-музиканта. *Ars musicae: музично-освітологічний дискурс* : зб. наук. пр. / Київ. ун-т ім.

Б. Грінченка ; редкол.: О. М. Олексюк, Л. Л. Хоружа, І. Кевішас та ін. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. № 1. С. 91.

3. Маруфенко О. В. Психолого-педагогічні особливості формування вокально-педагогічної майстерності вчителя музики в системі неперервної освіти. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти* : зб. наук. пр. IV Міжнар. наук.-практ. конф. «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти» (27–29 квіт. 2011 р.). Київ : НПУ, 2011. Вип. 11 (16). С. 74.

4. Мережко Ю. В., Петрикова О. П., Леонтієва С. Л. Вокально-виконавська підготовка майбутніх артистів-вокалістів у вищій школі на основі міждисциплінарної інтеграції. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*. Будапешт : Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe, 2017. Вип. 23, № 139. С. 71–74.

5. Петрикова О. П. Методика формування вокальної культури майбутніх учителів музичного мистецтва. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2021. № 76 (2). С. 184–188.

6. Фоломєєва Н. А. Фахова підготовка студентів до сценічно-виконавської діяльності в класі естрадного співу. *Професійна освіта: проблеми і перспективи*. Київ, 2017. Вип. 13. С. 93–98.

Санніков Микита Ігорович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВПЛИВ АНАЛОГОВИХ СИНТЕЗАТОРІВ У ТВОРЧОСТІ МАЙКЛА ДІНА

Сучасна музична індустрія активно обирає цифрові технології для створення звукозаписів, однак повернення до аналогових синтезаторів демонструє, що класичні технології зберігають свою унікальну естетику. Аналіз творчості Майка Діна – американського музичного продюсера, звукорежисера, та мульті інструменталіста – дозволяє побачити, як використання аналогових інструментів, незважаючи на цифровий бум, збагачує музичне звучання і передає глибокі емоційні відтінки.

Тож розкриємо інноваційні методи роботи з аналоговими синтезаторами у творчості Майка Діна, проілюструємо вплив цих методів на сучасні жанрові тенденції та визначимо значення аналогового підходу для майбутнього музичного продакшну. Особливу увагу приділимо співпраці з відомими виконавцями, що дозволяє побачити масштаб впливу.

Теплість та органічність звуку: феномен аналогового характеру. Аналогові синтезатори, такі як Moog Voyager чи Prophet-5, генерують звуки з неперервною динамікою завдяки використанню електронних ланцюгів і нелінійних елементів. Це призводить до появи багатих гармонік, м'якого спаду та неповторної теплої текстури звуку, яку складно відтворити за допомогою цифрових технологій. Завдяки своїм природним особливостям, аналогові звуки проникають глибше в психоакустичний простір слухача, викликаючи резонансні емоційні ефекти. Такі якості дозволяють творцям занурювати аудиторію у звукові пейзажі, які мають здатність творити власну атмосферу, даруючи відчуття ностальгії та автентичності.

Методики та експерименти Майк Дін не обмежується стандартними пресетами – він активно експериментує з фільтрами, модуляцією та нестандартними параметрами аналогових синтезаторів. Цей підхід дозволяє створювати унікальні звукові ландшафти, що демонструють синергію технічних інновацій і творчої інтуїції. Розуміння різних музичних стилів дає змогу Майку Діну успішно інтегрувати елементи електронної музики, хіп-хопу та навіть рока. Такі експерименти започаткували виникнення гібридних жанрів. Численні спільні роботи з такими виконавцями, як Kanye West (наприклад, треки з альбомів 808s & Heartbreak та Yeezus), Travis Scott (Sicko Mode та інші проєкти) та Kid Cudi, свідчать про успішне поєднання технічної майстерності з інноваційною естетикою. Сучасна студійна практика передбачає поєднання класичних аналогових звукових характеристик із можливостями цифрового редагування. Майк Дін майстерно інтегрує обидва підходи, створюючи продукти, що зберігають «живість» аналогового звучання та забезпечують високий рівень технічної чистоти.

Такий підхід став прикладом для нових поколінь продюсерів і розробників звукоустрою.

Праці Майка Діна не просто демонструють нові звукові можливості, а радикально змінюють уявлення про те, як може звучати сучасна музика. За допомогою аналогових синтезаторів він довів, що технологічна класика має право на існування поряд із цифровими новинками. Його інновація стала справжнім каталізатором для подальших експериментів у звуко-режисурі.

Ключові роботи з відомими виконавцями. Kanye West: спільні проекти, такі як 808s & Heartbreak і Yeezus, в яких Майк Дін співпрацював над обрізанням традиційних звукових ліній, підкреслюючи важливість аналогових текстур для створення глибоко емоційних композицій. Travis Scott: інтеграція аналогових ефектів у його творчість, зокрема у хітовий трек Sicko Mode, демонструє, як класичні звукові підходи здатні надати сучасному хіп-хопу особливої «теплоти» та автентичності. Kid Cudi та інші: спільні роботи з Майком Діном стали яскравим прикладом того, як поєднання аналогової інтерпретації і сучасного продакшну може створити справді унікальний звуковий почерк.

Аналогова естетика Майка Діна впливає не лише на технічну сторону музики, а й на її культурно-мистецький вимір. Використання техніки, яка передає особливий характер звуку, стимулює глибокі роздуми про природу творчості, про зв'язок технологій і душевних переживань. Цей дискурс відкриває нові горизонти в розумінні ролі музики як засобу вираження емоцій та ідентичності.

Висновки. Завдяки глибокому розумінню і вмінню працювати з аналоговими синтезаторами, Майк Дін не лише створив ряд культових треків, але і переклав фундаментальні принципи музичного продакшну у нову еру. Він показав, що класика може гармонійно співіснувати із сучасними технологіями, надаючи музиці живості, глибини та емоційності. Аналогові синтезатори дозволяють музикантам і продюсерам залишати «відбиток душі» в кожній композиції. Це створює простір для рефлексії над тим, як технологія може слугувати містком між холодними алгоритмами і спалахами людських емоцій. Проекти, у яких Майк Дін співпрацював з такими іконами сучасної музики, як Kanye West, Travis Scott та Kid Cudi, демонструють, що співпраця між виконавцями з різних творчих течій сприяє народженню нових жанрів і відкриттю унікальних музичних мов. Цей процес надихає на пошук нових рішень, що можуть вплинути на еволюцію музичного ландшафту. Використання аналогових інструментів набуло не лише технічного, а й глибоко символічного значення. Воно стає відсилкою до минулого, одночасно відкриваючи нові перспективи для створення музики, що відображає сучасний дух часу. Отже, аналіз і практика Майка Діна демонструють, що навіть у цифрову еру класичні технології можуть бути джерелом унікального творчого досвіду і глибокого культурного впливу. Розуміння цієї взаємодії відкриває нові вектори для досліджень у сфері музичного продакшну, сприяючи розвитку як технологій, так і духовного виміру мистецтва.

Сімонов Денис Володимирович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВУШНИЙ МОНІТОРИНГ У КОНЦЕРТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ: АДАПТАЦІЙНІ АСПЕКТИ СПРИЙНЯТТЯ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ВЗАЄМОДІЇ

В останні десятиліття у сфері концертної звуко-режисури відбувся стрімкий перехід від традиційних підлогових моніторів до персональних in-ear систем (вушних моніторів). У сучасній концертній практиці вушний моніторинг-«in-ear monitoring» (ІЕМ) є технічно вдосконаленою альтернативою традиційним підлоговим моніторам. Його перевагами є зниження зворотного зв'язку, захист слуху виконавця, індивідуалізація міксу, відтворення стабільного звуку незалежно від акустики простору. Така трансформація не лише змінила технічні параметри сцени, а й суттєво вплинула на процеси музичного сприйняття слухача, взаємодії в

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

колективі та індивідуальну виконавську поведінку. Якщо раніше музикант сприймав сцену як єдиний акустичний простір, то з появою вушного моніторингу навколишнє середовище стало ізольованим і персоналізованим.

Метою дослідження є порівняльний аналіз характеристик ІЕМ та традиційного підлогового моніторингу в плані адаптаційних аспектів сприйняття та виконавської взаємодії.

Попри зростаючу популярність ІЕМ, практика показує, що підлогові монітори все ще мають ряд переваг: вони забезпечують більш «натуральне» звучання (особливо для інструменталістів), сприяють живій комунікації між учасниками музичних колективів на сцені, а також дозволяють швидко реагувати на зміну балансу під час саундчеку. Водночас, вушні монітори пропонують стабільність сигналу незалежно від акустики майданчика, захист слуху та точність інтонації – особливо важливі для артистів-вокалістів: «Вушний монітор дає змогу виконавцеві отримувати готовий збалансований звуковий мікс, що буде сталим незалежно від зміни місця виконання – чи то на сцені, чи то в глядацькому залі» [1].

У цьому контексті важливо зауважити, що традиційні підлогові монітори й досі зберігають свою популярність серед виконавців, передусім через більш «натуральне» звучання (зокрема для гітаристів), можливість живої комунікації з колективом і глядачем та гнучкість під час саундчеку.

Водночас сучасна практика доводить, що вушний моніторинг, за умови грамотного налаштування й адаптації, здатен забезпечити більш високий рівень акустичного контролю, покращити стабільність звучання на різних сценах і знизити навантаження на голосовий апарат виконавця. З огляду на мобільність сучасних артистів, ІЕМ дозволяє уникнути зайвих налаштувань під час гастролей та виступів на різних концертних майданчиках, адже забезпечує сталість міксу в різних концертних умовах. На нашу думку, питання вибору моніторної системи виходить за межі технічного й набуває вже більш психоакустичного, організаційного та навіть естетичного значення.

Цікаві спостереження щодо переваг і недоліків вушного та підлогового моніторингу можна знайти у професійних онлайн-спільнотах. Так, в 2024 році у тематичній гілці форуму r/livesound на платформі Reddit було опубліковано обговорення під назвою «Musicians: Do You Prefer IEM or Stage Monitors and Why?» («Музиканти: ви надаєте перевагу вушним моніторам чи підловим моніторам – і чому?»), в якому десятки учасників – музикантів, вокалістів, техніків – поділилися власним досвідом використання сценічного моніторингу. Значна частина користувачів надає перевагу вушним моніторам через стабільність міксу, захист слуху та точність інтонації. Водночас низка респондентів висловлює занепокоєння ефектом ізоляції, браком сценної «енергії» та ускладненням комунікації між виконавцями. Частина дописувачів, особливо барабанщики та гітаристи, віддає перевагу підловим моніторам, які, на їхню думку, забезпечують більш «природну присутність» на сцені. У коментарях також згадуються гібридні варіанти – наприклад, використання ІЕМ для вокалу та підлогового монітора для інструментальної підтримки [4].

Проте, разом із функціональними змінами виникає проблема адаптації виконавця до ізоляційного типу звукового сприйняття. Дійсно, вушний моніторинг забезпечує чіткість звучання, захист слуху, стабільний мікс незалежно від акустики майданчика. Однак такі переваги супроводжуються певними викликами, передусім психоакустичного характеру. Виконавець опиняється в ситуації, коли його звукова картина не відповідає очікуваному «живому» простору: зникає природна реверберація, змінюється локалізація інструментів, ускладнюється невербальна координація з іншими учасниками колективу. У деяких випадках це викликає дезорієнтацію, втому, втрачену динамічність або навіть вокальну нестабільність.

Ще в 2012 році на проблему адаптації виконавця до вушного моніторингу звернув увагу Еліас Сеа у своєму дослідженні, присвяченому концепції бінаурального вушного моніторингу [4]. Автор запропонував підхід, який виходить за межі звичайного стерео-міксу: замість подачі зведеного сигналу у два канали, виконавцеві надається просторово сформоване аудіосередовище, що наближене до реального розташування інструментів на сцені. Сеа в своїй праці виокремлює два типи моніторингу: статичний – для малорухомих виконавців

класичного репертуару, та динамічний – для артистів, які активно пересуваються на сцені. Останній потребує використання трекінгу руху голови та індивідуалізованих HRTF, що дозволяють моделювати реалістичне звучання кожного джерела у просторі. Проте саме ця технологічна складність виявила основну проблему – психологічну неготовність музикантів до сприйняття 3D-звуку. Тестування, описане в статті, показало, що більшість виконавців плутали просторову аудіалізацію з панорамуванням і схилилися до звичних підлогових моніторів. Цей дослід вперше окреслив необхідність спеціальної звукової адаптації – навчання, слухових звичок, правильного побудування міксу – як передумови для ефективного використання сучасного ІЕМ у сценічній практиці [4].

Після того, як Еліас Сеа ще у 2012 році звернув увагу на проблему адаптації виконавця до просторового вушного моніторингу, сучасні дослідження й музично-концертна практика підтверджують, що це питання й досі залишається актуальним. Новітні розробки в галузі іммерсивного вушного моніторингу, зокрема з використанням тривимірних аудіоалгоритмів (зокрема технології KLANG), доводять, що створення природного звукового поля в навушниках дозволяє зменшити слухову втому, підвищити виразність виконання та зміцнити відчуття сцени [2].

Іммерсивні системи не лише розширюють можливості контролю звуку, але й сприяють психофізіологічному комфорту артиста: виконавець почувається «всередині» звучання, а не ізольованим від нього. Це, у свою чергу, позитивно впливає на емоційне залучення, інтонаційну стабільність і взаємодію з іншими учасниками колективу. Досвід інженерів свідчить, що артисти, які раніше відмовлялися від ІЕМ через почуття деякої «відчуженості», зараз охочіше працюють з іммерсивними рішеннями.

Дослідження, проведені в рамках вивчення даної теми, показують, що актуальна практика моніторингу підтверджує важливість урахування не лише технічних, а й перцептивних чинників у процесі сценічного вушного моніторингу. Досвід інженерів свідчить, що артисти, які раніше відмовлялися від ІЕМ через почуття деякої «відчуженості», зараз охочіше працюють з іммерсивними рішеннями.

Отже, сучасний розвиток вушного моніторингу, зокрема іммерсивних технологій, виявляє складний спектр адаптаційних викликів для виконавця. Поряд з технічними перевагами, ІЕМ змінює сам характер слухового сприйняття сцени, викликає необхідність нових слухових стратегій, перебудови виконавської уваги та переборення ефекту ізоляції. У цих умовах досягнення якісної ансамблевої взаємодії потребує не лише індивідуального досвіду користування ІЕМ, а й узгодженої роботи звукорежисера, музикантів та технічної команди. Подальші дослідження мають бути зосереджені на вивченні психоакустичних процесів адаптації, на педагогічних стратегіях тренування до in-ear середовища, а також на розробці гнучких моніторних систем, здатних поєднувати технологічну ефективність із живим виконавським відчуттям сцени.

Література

1. Юдова-Романова К. В. Сучасні системи сценічного звукового забезпечення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*. 2020. Вип. 3(2). С. 193–209. DOI: 10.31866/2616-759x.3.2.2020.219282.
2. Pell B. A Natural Experience: The Upsides of Immersive In-Ear Monitoring for Performers & Engineers. ProSoundWeb. 2024. URL: <https://www.prosoundweb.com/a-natural-experience-the-upsides-of-immersive-in-ear-monitoring-for-performers-engineers/> (дата звернення: 18.10.2025).
3. Reddit. Musicians: Do You Prefer IEM or Stage Monitors and Why? URL: https://www.reddit.com/r/livesound/comments/1g2phcc/musicians_do_you_prefer_iem_or_stage_monitors_and/ (дата звернення: 23.06.2025).
4. Zea E. Binaural In-Ear Monitoring of Acoustic Instruments in Live Music Performance. *Proceedings of the 15th International Conference on Digital Audio Effects (DAFx-12)*. York, UK: University of York, 2012. P. 1–7.

ПЛОМЕНИСТА ПАЛІТРА УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ ОЛЕКСАНДРА БІЛАША ТА ДМИТРА ПАВЛИЧКА «ДВА КОЛЬОРИ»

Пісня «Два кольори» Олександра Білаша на вірші Дмитра Павличка займає особливе місце в історії українського вокального мистецтва ХХ століття. Пісня, створена в 1964 році, зберігає піднесення так званих «шістдесятників» – культурного руху, що наголошував на моральній цілісності, національній свідомості та мистецькій свободі. Дух того покоління резонував з поезією Д. Павличка та знайшов ідеальний музичний аналог в емоційній концентрованості О. Білаша.

Метою дослідження є музично-теоретичний розгляд твору Олександра Білаша на слова Дмитра Павличка «Два кольори» із зосередженням на її мелодійній організації, гармонійному дизайні та ритмічній артикуляції у взаємодії з поетичною образністю, що становить племенисту палітру української пісні.

Появу твору «Два кольори» варто розуміти в контексті ширших культурних та ідеологічних трансформацій, що характеризували українське музичне життя періоду 1950–1960-х років. У цей період відбувалася поступова гуманізація художнього вираження, оскільки композитори почали знову утверджувати ліричну індивідуальність, національні традиції та етику щирості в рамках офіційно санкціонованої естетики соціалістичного реалізму. Для українських композиторів цей зсув означав обережне, але наполегливе пробудження інтересу до корінних музичних архетипів та філософських вимірів народної творчості. У 1960-ті роки відбувалася поступова трансформація масової пісні у більш індивідуалізовану ліричну форму, в якій співіснували національна мелодійна ідентичність та особистісне самовираження.

Творчість О. Білаша виходить за межі популярної ліричної пісні, перетворюючись на філософське роздумування про бінарну структуру людської долі, втілену в символічному зіставленні двох кольорів – червоного та чорного, що символізують кохання та смуток, радість та трагедію, життя та пам'ять. У ширшому контексті повоєнної української музичної культури поява «Двох кольорів» стала вирішальним моментом в еволюції парадигми композитора – автора пісні.

Новизна цієї роботи полягає у комплексній інтеграції музично-теоретичних та філософських перспектив, спрямованих на розкриття багатошарового символічного поля пісні на основі взаємодії між внутрішньою логікою композиційної побудови та музичним синтаксисом музики Олександра Білаша і семантичним зарядом поетичної образності Дмитра Павличка.

Після Другої світової війни українські композитори зіткнулися зі складним завданням реконструкції культурної спадкоємності. Народна пісня стала одночасно моральною та естетичною віссю для цього відновлення. 1950-ті роки стали сплеском аранжувань та стилізацій народних мелодій, а також створенням оригінальних пісень, написаних «у народному дусі». Однак «Два кольори» О. Білаша вийшли за рамки простої стилізації. У творі переосмислюється народна парадигма крізь призму екзистенційної рефлексії, перетворивши архетипний образ вишитої сорочки з її червоними та чорними нитками на музичну метафору людської долі та пам'яті.

В історії української музики «Два кольори» є кульмінацією традиції, що виникла з романсів Миколи Лисенка та розвинулася через авторські пісні Кирила Стеценка, Лева Ревуцького, Платона та Георгія Майбороди. Модель сольної пісні Лисенка заклала основу для інтеграції народної інтонації з принципами європейського романтизму. До середини ХХ століття ця лінія увібрала елементи імпресіоністичного колориту, кінематографічної лірики та симфонічного мислення – якості, які О. Білаш синтезував з надзвичайною злагоженістю. Його мелодійний стиль зберіг фольклорну кантилену, проте гармонічна палітра розширилася, охопивши ладове змішання, медіантні зв'язки та експресивний хроматизм, розміщуючи його

пісню у витонченому тональному континуумі, що виходив за межі масової музики.

Соціокультурні умови 1960-х років також вплинули на сприйняття «Двох кольорів». Пісня одразу здобула популярність, ставши культурним символом протягом поколінь. Однак її значення не можна звести до сентиментальності чи ностальгії. Під її мелодійною прозорістю криється тонка діалектика між індивідуальним та колективним, між особистим ліричним «я» та архетипним «ми». Ця діалектика відображає ширші гуманістичні прагнення українського мистецтва того періоду – мистецтва, яке прагне поєднати духовну автентичність з естетичною формою.

Отже, «Два кольори» є одночасно історичним документом і позачасовим художнім висловлюванням. Пісня втілює синтез національної ідентичності та сучасної композиторської свідомості.

Поетичну основу твору «Два кольори» заклав Дмитро Павличко – один із найвизначніших представників покоління українських шістдесятників, чия поезія втілює поєднання особистої сповіді та колективного архетипу. Вірш Павличка, написаний у 1964 році, водночас є автобіографічним і символічним. Це роздуми про подвійність людського досвіду, висловлені через повторюваний образ двох ниток – червоної та чорної, вплетених у тканину материнської вишивки. Ліричний герой несе цю вишиту сорочку через життя, і вона стає відчутною емблемою пам'яті, кохання та долі.

Вірш дотримується традиційної чотиривіршової структури з послідовною схемою римування та збалансованим силабічним ритмом, що перегукується з візерунками української народної пісні. Використання повторень та паралелізму функціонує як поетичний аналог музичного приспіву, створюючи відчуття циклічності та повернення. Ця структурна особливість дозволяє музичному оформленню О. Білаша природно узгоджуватися з притаманною музикальністю вірша, забезпечуючи безперебійну взаємодію між словесним та музичним ритмом.

Символізм двох кольорів діє на кількох семантичних площинах. Однак в українській символічній свідомості ці протилежності утворюють діалектичну єдність, виражаючи цілісність людського існування. Переплетення червоного та чорного відображає народний світогляд, що повнота життя виникає лише через співіснування радості та страждання.

Вишивка служить культурним кодом, сховищем мудрості предків та духовної спадкоємності. Вишита сорочка символізує прийняття своєї спадщини та долі. Крізь цю призму вірш потрапляє у сферу колективної пам'яті, де індивідуальне «я» невіддільне від історичного «ми».

Мовна текстура вірша відзначається фонетичною м'якістю та ритмічною плинністю, якостями, що глибоко резонують із природністю української мови. Чергування наголошених і ненаголошених складів утворює м'який хвилеподібний ритм, який забезпечив ідеальну текстову основу для мелодійного опрацювання. Результатом став органічний синтез тексту та музики, в якому поезія та мелодія створюють єдине художнє твердження, простота якого приховує філософську глибину єдиного художнього тексту.

Мелодія пісні «Два кольори» є прикладом майстерності О. Білаша у кантабільній ліриці, що корениться в українській народній пісні. Вона характеризується переважно поступовим рухом у обмеженому діапазоні, що проєктує інтимність та щирість почуттів. Мелодійний контур окреслює аркоподібний рух, в якому висхідні фрази виражають спогад і певну тугу, тоді як низхідні лінії викликають ніжність і сумир'я. Таке чергування породжує ритм дихання, відповідний до природного звучання людської мови, суттєвої риси вокального вираження в українській пісні.

У ключових текстових моментах, зокрема у приспіві «Два кольори мої, два кольори» («Два кольори мої, два кольори»), мелодія розширюється вгору на сексту, стверджуючи духовне твердження. Інтервальна лексика значною мірою спирається на секунди та терції, з випадковими стрибками на чисту кварту та квінту, підкреслюючи тим самим кульмінаційні моменти. Не порушуючи загальної лірики пісні, підсилюють її емоційну інтенсивність.

Тональність твору – соль мінор, в якій характерні для української народної інтонації

фрігійські та дорійські інтонації, чергування мінорних та підвищених секстових ступенів наповнюють мелодію втіленням червоно-чорної полярності вірша. Діатонічна гармонічна основа є збагаченою вторинними домінантами та медіантними відносинами. О. Білаш часто використовує субдомінантну сферу (до мінор) як центр виразної ваги, підкреслюючи її емоційну відкритість. Таке використання субдомінантного забарвлення нагадує народний тональний принцип. У моменти підвищених емоцій хроматичні зміни створюють зворушливу двозначність, яка відображає подвійність тексту. Рідкісні появи доміанти (V) є особливо виразними і знаменують кульмінацію емоційної напруги, часто збігаючись з поетичними рядками, в яких виражається усвідомлення чи спогад. Використання хроматичної інтонації, особливо зниженого другого ступеня та підвищеної сексти, збагачує ладову палітру, виводячи на емоційне сприйняття інтонацій народних дум.

Ритмічна текстура у розмірі (2/4 або 4/4) поєднує простоту та гнучкість і викликає природний пульс української ліричної пісні. Регулярна метрична структура забезпечує чіткість. Тонке рубато та синкопи у вокальній інтерпретації забезпечують виразну свободу. Композитор підсилює ключові слова за допомогою подовження, синкопи або акцентного зміщення, перетворюючи лінгвістичний акцент на музичну риторику. Наприклад, слово «кольори» зазвичай отримує розширений мелодійний та ритмічний акцент, що символізує його семантичну центральність. Гнучкий ритмічний дизайн перетворює природний мовленнєвий ритм вірша на стилізовану музичну розповідь. Взаємодія між текстом і музикою у є прикладом ідеального інтонаційного синтезу. Музичний рух безпосередньо виростає із семантичного та емоційного змісту слова.

Отже, пісня Олександра Білаша на слова Дмитра Павличка «Два кольори» є вишуканим музичним твором, структура якого втілює діалог між колективними архетипами та індивідуальним вираженням, між традицією та сучасністю, між голосом народу та голосом композитора і маніфестує синтез українських національних інтонаційних архетипів, ліричного поетичного заглиблення та класичного композиторського мислення. Зосередження на її мелодійній організації, гармонійному дизайні та ритмічній артикуляції у взаємодії з поетичною образністю підтвердило пломенистість палітри української пісні.

Література

1. Творчі кольори Олександра Білаша: до 90-річчя». Національна пам'ять. *Полтавщина*. URL: https://poltava.to/project/6716/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 06.11.2025).

Томашевський Кирило Святославович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРОДАКШН РИТМ-СЕКЦІЇ В НЕО СОУЛІ: ТЕХНОЛОГІЇ ТА ТВОРЧІ ПІДХОДИ НА ПРИКЛАДІ АЛЬБОМУ ORIGIN ВИКОНАВЦЯ JORDAN RAKEI

Жанр нео соул, що виник наприкінці XX століття як поєднання традиційного соулу, джазу, фанку та хіп-хопу, вирізняється особливою увагою до груву, гармонічної складності та витонченої роботи зі звуком. Емоційна глибина та інноваційність аранжувань зробили його одним з найвпливовіших напрямів у сучасній музиці. Центральне місце у створенні характерного звучання нео соулу посідає ритм-секція, яка формує його динамічний та емоційний каркас. У зв'язку з розвитком музичних технологій, роль продюсера у створенні унікальних ритмічних текстур значно посилилася, що яскраво демонструють роботи сучасних артистів. Серед них особливе місце посідає Jordan Rakei, чий альбом «Origin» (2019) слугує ілюстрацією інтеграції класичних та інноваційних підходів у продакшні ритм-секції.

Вивчення ролі ритм-секції у нео соулі ґрунтується на працях провідних музикознавців. Зокрема, значний внесок зробила Анн Деніелсен (Anne Danielsen), яка у своїй роботі «Pulse as Dynamic Attending: Analysing Beat Bin Metre in Neo Soul Grooves» (2018) акцентує на зна-

ченні ритмічних елементів у формуванні емоційної складової музики [1, 179]. Дослідження Юліана Ешборна (Julian Ashbourn) «The Use of Digital Audio Workstations and the Impact on Music» (2020) є важливим для розуміння застосування цифрових технологій у створенні ритмічних патернів та їхнього впливу на жанрову специфіку нео соулу [2, 97].

Метою даної роботи є аналіз сучасних технологій та творчих підходів у продакшн ритм-секції на прикладі альбому «Origin» виконавця Jordan Rakei, а також виявлення їхнього впливу на формування характерного звучання жанру нео соул.

Методологічною основою дослідження є аналіз музичних треків альбому «Origin» за допомогою спектрального та порівняльного аналізу з класичними зразками жанру нео соул. Для ідентифікації застосованих технологій та творчих підходів у створенні ритм-секції використовувалися сучасні аудіо аналізатори, зокрема Izotope Insight.

Сучасна продакшн-індустрія активно інтегрує цифрові платформи, семплінг, програми для програмування ударних та басових ліній, а також застосовує технології аналогового та цифрового оброблення звуку [2, 97–112]. Це дає змогу створювати багатопланові ритмічні структури, що поєднують традиційні джазові та соул елементи з сучасними електронними впливами.

Альбом «Origin» (2019) Jordan Rakei демонструє унікальне поєднання класичних джазових та соул мотивів із сучасними технологіями обробки звуку [3]. У треці «Mind's Eye» ритм-секція характеризується використанням цифрових драм-семплів та програмних ударних, що формують глибокий, розмірений ритмічний фундамент. Особливістю є застосування латентних патернів, що створюються за допомогою секвенсорів, а також інтеграція семплів з аналогових драм-машин, наприклад, Roland TR-808, що додає треку характерних «вінтажних» відтінків.

Басова лінія у композиції «Sings» створена за допомогою синтезаторних та семплінгових технологій, із застосуванням LFO-ефектів для створення руху та динаміки. Технологічне поєднання з живими інструментами дозволяє досягти гармонійного балансу між теплим, органічним звучанням та високою точністю цифрової обробки.

Використання семплів та програмованих патернів у «Origin» свідчить про тенденцію до створення максимально гнучких та багатопланових ритмічних структур. Jordan Rakei та його команда застосовують техніки лесрингу (накладання) різних звуків та ефекти, такі як реверберація та дилей, для досягнення глибини й просторовості звучання. У треці «Moda» використовується мікс живих ударних інструментів із семплами, що підкреслює прагнення до балансу між традиційним та сучасним у підходах до створення ритм-секції.

Застосування цифрових технологій дає змогу досягти високої точності у формуванні ритмічних патернів, що є характерною рисою сучасного нео соулу. Водночас, збереження емоційної та органічної природи ритмів залишається пріоритетом для Jordan Rakei, що підкреслює важливість творчого підходу, а не лише технічних засобів.

Висновки. Аналіз сучасних технологій і підходів у продакшн ритм-секції на прикладі альбому «Origin» виконавця Jordan Rakei свідчить, що ключовим елементом у формуванні характерного звучання сучасного нео соулу є поєднання цифрових інструментів із традиційними джазовими та соул елементами. Технології дозволяють створювати багатопланові, гнучкі та емоційно насичені ритмічні структури, зберігаючи при цьому органічну природу звуків. Творчий підхід Jordan Rakei до використання семплів, програмування та живих інструментів сприяє формуванню унікального стилю, що органічно поєднує минуле та сучасність у музиці.

Література

1. Danielsen A. Pulse as Dynamic Attending: Analysing Beat Bin Metre in Neo Soul Grooves. In: The Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches. London: Routledge, 2018. P. 179–189.
2. Ashbourn J. The Use of Digital Audio Workstations and the Impact on Music. In: Audio Technology, Music, and Media: From Sound Wave to Reproduction. Cham: Springer, 2020. P. 97–105.
3. Rakei J. Origin [звукозапис]. Ninja Tune, 2019.

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ САУНДДИЗАЙНЕРА РАДІОМОВЛЕННЯ: НА ПРИКЛАДІ РАДІО ПРОМІНЬ

Актуальність: Дане дослідження присвячене аналізу ролі саунддизайнера в радіомовленні на прикладі Радіо Промінь – першій українській музичній радіостанції, що з 1965 року трансформувалася із традиційного ефіру у сучасний мультимедійний майданчик. Історичний розвиток станції демонструє еволюцію підходів до звучання та взаємодії зі слухачами. У сьогоденних умовах зростає потреба у високоякісному емоційно насиченому звуковому контенті, що вимагає від саунддизайнера не лише технічної майстерності, а й творчого бачення. Водночас виклики включають роботу з різними форматами (аудіо: FM, онлайн, подкасти; відео: соціальні мережі, крос-маркетинг з ТБ), адаптацію до нових технологій, а також необхідність покращення стандартів звукового оформлення для підтримки конкурентоспроможності.

Мета роботи: висвітлити завдання та виклики саунддизайнера радіомовлення в контексті діяльності Радіо Промінь, а також окреслити можливі способи покращення виробництва аудіо/відео контенту.

Радіо Промінь – перша українська музична радіостанція, заснована 26 квітня 1965 року. Спочатку це була друга програма Українського радіо, яка відрізнялася від УР-1 більшою орієнтацією на музичний контент та розважальні передачі. Протягом десятиліть Радіо Промінь пройшло значну трансформацію – від радянського радіо з жорсткими цензурними рамками до сучасного суспільного мовника, що поєднує традиційний лінійний ефір із стандартами сучасних цифрових платформ.

У 1988 році Радіо Промінь першими запровадили інтерактивні прямі ефіри, що дозволило слухачам безпосередньо впливати на хід подій програми, ставити питання гостям і ведучим, обговорювати актуальні теми. Ця інновація значно зблизила радіостанцію зі слухачами і заклала основу для розвитку сучасної медіа-культури в Україні.

Після інтеграції у Національну суспільну телерадіокомпанію України (НСТУ) у 2017 році Радіо Промінь оновило свою програмну сітку, додавши понад 16 нових програм, які охоплюють не лише музику, а й спорт, психологію, соціальні теми. Станція активно використовує різні платформи: FM-радіо, онлайн-трансляції, подкасти, відеоконтент у соціальних мережах, плейлисти на стрімінгових платформах. Цей мультиформатний підхід вимагає від творчої команди, зокрема саунддизайнерів, високої професійності, гнучкості та розуміння актуальних трендів створення контенту.

Розглянемо окремі аспекти саунддизайну в сучасному радіомовленні.

Саунддизайн – це мистецтво і наука створення звукового середовища, яке підтримує та підсилює контент радіопрограм. Це не просто технічна обробка звуку, а комплексний творчий процес, який включає підбір музики, створення звукових ефектів, роботу з голосом ведучих, а також закладання аудіальної атмосфери, що відповідає концепції програми та формує сприйняття аудиторії.

У радіомовленні саунддизайн виконує кілька ключових функцій:

- емоційне підсилення контенту. Звукові/музичні ефекти та обробка голосу створюють настрій, допомагають передати емоції, залучають слухача до програми;
- ідентифікація бренду. Унікальні звукові заставки, джінгли, аудіо лого формують впізнаваність радіостанції;
- покращення сприйняття інформації. Артикуляція, чіткість та якість звуку допомагають слухачам краще сприймати інформацію, особливо в умовах шуму чи багатозадачності;
- адаптація під різні платформи. Саунддизайн враховує специфіку звучання на FM, онлайн, у подкастах, а також у відеоконтенті для соцмереж, що вимагає різних підходів до мастерингу та мікшування.

У сучасних умовах, коли конкуренція у медіапросторі зростає, а аудиторія стає все більш вимогливою, роль саунддизайнера стає критично важливою для успіху радіостанції.

Робота саунддизайнера на Радіо Промінь поєднує технічні навички і творчий підхід. Саунддизайнери – це фахівці, які відповідають за створення унікального звукового образу радіостанції, що відображає її цінності, стиль і аудиторію.

Технічні завдання саунддизайнера:

- обробка голосу ведучих і гостей. Саунддизайнер забезпечує чистоту, чіткість і комфортне звучання голосу в звуковому оформленні, використовуючи частотні, динамічні, модуляційні та інші інструменти обробки аудіо. Особливо це важливо у прямих ефірах і подкастах, де якість запису може варіюватися;

- створення музичних вставок і звукових ефектів. Для кожної програми підбираються або створюються унікальні аудіо елементи, які підкреслюють її стиль і тематику. Наприклад, для музичних шоу – це динамічні джінгли, для інформаційних – стримані заставки;

- мікшування і мастеринг. Саунддизайнер відповідає за баланс звуку між різними елементами ефіру, щоб забезпечити комфортне сприйняття слухачем;

- реставрація звуку. Часто доводиться працювати з низькоякісними записами, які потребують очищення від шумів, виправлення дефектів, підвищення якості та чіткості для ефіру. Творчі завдання саунд дизайнера:

- розробка звукової концепції програм. Саунддизайнер разом із продюсерами і ведучими формує аудіостиль, який відповідає тематиці та аудиторії програми;

- створення унікального звукового бренду. Наприклад, для Нацвідбору на Євробачення-2024 саунд дизайнери Радіо Промінь розробили оригінальний саундтрек, що поєднує традиційні українські мотиви з сучасними електронними ритмами, підсилюючи національну ідентичність і сучасність;

- психологічна взаємодія. Саунддизайнери враховують емоційний стан слухача, створюючи звукові рішення, які викликають потрібні почуття – від піднесення та розслаблення до люті та рішучості.

- Радіо Промінь транслює контент не лише у FM-ефірі, а й в інтернеті, соцмережах, подкастах, а також у відеоформаті. Це ставить додаткові вимоги до саунддизайну у напрямку мультимедійності та сучасних технологій. А саме:

- адаптація звуку під різні платформи. Наприклад, обладнання для FM-трансляції мають технічні обмеження, які варто враховувати на етапі мастерингу. В той час, як подкаст-платформи підтримують більш деталізовані та сучасні формати;

- використання сучасних цифрових технологій. Саунддизайнери активно застосовують цифрові аудіо робочі станції (DAW), плагіни, ефекти, а також інструменти на базі штучного інтелекту (наприклад, Auphonic) для автоматичного покращення якості звуку;

- взаємодія з відеоконтентом. Саунддизайнери беруть участь у створенні аудіо для відео у соцмережах, де звук має бути синхронізований з візуальним рядом і відповідати сучасним трендам та вимогам медійних платформ.

Сучасні виклики для саунддизайнерів Радіо Промінь пов'язані з мультимедійністю, швидким розвитком технологій і зростаючими вимогами аудиторії. Необхідно постійно оновлювати технічні навички, освоювати нові інструменти та методи обробки звуку.

Перспективним напрямом є впровадження штучного інтелекту у процеси мастерингу та автоматичного покращення звуку, що дозволяє оптимізувати робочі процеси і підвищити якість контенту. Також важливим є розвиток кросмедійних форматів, де саунддизайн має гармонійно поєднуватися з візуальним рядом, створюючи цілісний медіа-продукт.

Висновки. Саунддизайн у радіомовленні, зокрема на прикладі Радіо Промінь, є комплексним творчо-технічним процесом, що поєднує мистецтво створення звукової атмосфери з високими професійними стандартами обробки аудіо. Це не просто технічна робота, а важливий інструмент формування емоційного зв'язку зі слухачем і підвищення впізнаваності бренду радіостанції.

Історичний розвиток Радіо Промінь демонструє еволюцію підходів до звуку – від традиційного радіоефіру з обмеженими технічними можливостями до сучасного мультимедійного майданчика, що поєднує FM, онлайн, подкасти та відеоконтент. Саунддизайнери станції відповідають за адаптацію звукового оформлення під різноманітні формати, що вимагає гнучкості та постійного оновлення технічних навичок.

Основні завдання саунддизайнера на Радіо Промінь включають обробку голосу ведучих і гостей, створення музичних вставок та звукових ефектів, мікшування і мастеринг, а також реставрацію звуку. Водночас творчі функції – розробка звукової концепції програм, формування унікального аудіобренду і психологічна взаємодія зі слухачем – є не менш важливими для успіху радіостанції.

Виклики сучасності пов'язані з мультиформатністю контенту, необхідністю синхронізації та підкреслення звуку разом із відео для соцмереж, а також інтеграцією новітніх технологій, зокрема штучного інтелекту для автоматизації процесів мастерингу і покращення якості звуку. Ці фактори відкривають нові можливості для творчості і підвищення конкурентоспроможності радіостанції. Саунддизайн радіомовлення є важливим елементом сучасної медіаіндустрії України, що формує не лише якість звукового контенту, а й культурний імідж мовлення, сприяючи розвитку національної аудіокультури і залученню широкої аудиторії.

*Цзен Фаньгуй,
здобувач Українського державного університету імені Михайла Драгоманова*

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ПІДЛІТКІВ У ЗАКЛАДАХ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ

Актуальність теми публікації полягає у формуванні складових щодо розкриття питання методичного наповнення викладання вокалу та постановки голосу особливого підліткового періоду навчання, де учень потребує особливої опіки та майстерності з боку педагога-вокаліста та якості методів його роботи при формуванні педагогічних умов формування вокальної культури підлітків у закладах позашкільної освіти. Тому інтенсифікація навчання підлітка-вокаліста є важливою складовою його професіоналізації, що є педагогічною проблемною умовою сучасної методики.

Неформальна позашкільна музична освіта ХХІ століття по своїй суті є школою інтенсивного навчання та інтелектуальної розваги підлітка. Особливо це стосується спеціалізованих, професійно налаштованих музичних закладів позашкільної освіти різних рівнів підготовки сучасної України.

Стосовно культури або вокальної її досліджували Велетні української музичної культури, серед яких слід назвати М. Лисенка, М. Вербицького, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, Л. Ревуцького, Ф. Колессу. Методологічну та теоретичну основу дослідження становлять: науково-теоретичні концепції: філософії мистецької освіти, музичної педагогіки та виховання це роботи А. Авдієвського, В. Андрущенко, А. Козир, Г. Падалки, Є. Проворова, В. Федоришина, О. Щолокової та ін. Спеціальна навчально-методична література для класу постановки голосу, хорового та сольного вокального виконавства, вокального ансамблю, навчальний та концертний сучасний вокальний репертуар.

Ми виявили, що в науковій літературі ще не існує чіткого енциклопедичного пояснення новому поняттю «вокальна культура». Зокрема підкреслимо, що у світовій науковій практиці це поняття ще не є активним об'єктом наукового обговорення та дослідження, а є новою професійною риторикою яка в свою чергу бере, як би, під свій захист вокальне мистецтво, надаючи йому оновленого глибинного смислового значення «ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ!». В нашій темі розкриваємо сутність «вокальної культури» музично-виконавської діяльності як форми позакласної виховної роботи з учнями підліткового віку.

Мета статті – розкрити особливості структурування педагогічних умов з урахуванням проблем формування вокальної культури підлітків у сучасному музичному мистецтві

ві.

Тож створимо та проаналізуємо структури вокальної культури та надамо їй форму *професійно-практичної моделі педагогічних умов*.

Отже, структура вокальної культури складається з кількох взаємопов'язаних компонентів, що формують її цілісність (фізіологічно, естетично, інтелектуально, тощо. а саме пропонуємо схему:

1) Вокально-технічний компоненти					
Дихання: Правильне дихання (діафрагмальне) є основою вокальної техніки. Контроль дихання забезпечує стабільність, силу та рівність звуку.	Звукоутворення (фонація): Вміння правильно формувати звук, використовуючи голосові зв'язки та резонатори, що дозволяє досягти чистого та красивого тембру	Артикуляція, дикція: Чітка вимова голосних і приголосних звуків для забезпечення розбірливості тексту.	Інтонація: Точне відтворення висоти звуків, що є запорукою музикальної виразності.	Регістри: Уміння плавно переходити між різними голосовими регістрами (грудним, головним, мікстом).	Діапазон Розширення і вільне використання всього голосового діапазону.

2). Музично-теоретичний компонент		
Знання музичної грамоти: Розуміння нотної грамоти, ритму, ладу, гармонії та інших музичних термінів.	Стилістичні знання: Обізнаність з особливостями різних вокальних стилів (класичний спів, джаз, естрада).	Історія вокального мистецтва: Розуміння еволюції вокальних технік та естетичних вимог у різні епохи.

3). Художньо-виконавський компонент		
Інтерпретація: Здатність осмислено виконувати твір, передаючи його художній зміст та емоційну наповненість.	Акторська майстерність: Використання міміки, жестикуляції та сценічної пластики для посилення виразності образу.	Сценічна культура: Вміння триматися на сцені, взаємодіяти з публікою та партнерами.

4. Психологічний компонент		
Емоційний контроль: Уміння керувати емоціями під час виступу, долати страх сцени.	Саморегуляція: Здатність підтримувати фізичну та психологічну готовність до виступу.	Воля і наполегливість: Необхідні для систематичної роботи над голосом та вдосконалення майстерності.

5. Естетичний компонент		
Музичний смак: Виховане естетичне чуття, що дозволяє відрізнити якісне виконання від посереднього.	Індивідуальність: Здатність сформувати свій унікальний виконавський стиль, що виділяє співака.	Ціннісні орієнтації: Усвідомлення ролі вокального мистецтва як засобу духовного збагачення особистості

Подані нами схеми готують нас до висновку, що *вокальна культура це цілісна естетична система, яка поєднує в собі фізичні, інтелектуальні та емоційні аспекти розвитку особистості співака, що має ознаки технічних прийомів вокального виконавства*.

В свою чергу визначення критеріїв вокальної культури дає підстави дійти висновку про те, що *вокальна культура – це спосіб художнього самовираження*.

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)



В своїх дослідженнях Вей Лімін зазначає, що вокальна культура майбутнього вчителя музики є важливим прикладом рівня розумової якості його викладацької діяльності та вищої мистецької освіти та практики.

Для осмислення вокальної культури необхідно проаналізувати її базову складову якою є вокальна музика. В світовій музичній культурі це така музика, що виконується голосом, де голос може мати головну або рівноправну роль з музичними інструментами і є на нашу думку історичним культурним феноменом, який в свою чергу поєднує спів з поетичним текстом і може виконуватися як з інструментальним супроводом, так і без нього а *cappella*.



Ці питання глибоко досліджували в своїх науково-методичних роботах Є. Проворової [5] та ін.

На основі проведеного аналізу формуємо перспективний ВИСНОВОК що основними характеристиками вокальної культури на стан у ХХІ ст. виступають наступні її модифікації: 1) звуковисотне, ритмічне, динамічно-емоційне виконання голосом, тобто *спів людини*; 2) вокальні твори об'єднує музику з поетичним текстом є поезія – *римоване слово*; 3) вокально-інструментальна культура або мистецтво як вид культури; 4) вокально-виконавську здібність людини *виразність де характерною природної творчості є співучість та музикальність*; 5) *жанрове розмаїття*; 6) об'єкти культури інтелектуальних розваг, професійної та загальної освіти культурно-мистецького середовища.

Література

1. Архімович Л. М. Лисенко: життя і творчість / Л. Архімович, М. Гордійчук. 3-тє вид., доп. й пер. Київ : Музична Україна, 1992.
2. Антонюк В. Школа сольного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ : Муз. Україна, 2004. 470 с.
3. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (Школа сольного співу) : підручник. Київ : Віпол, 2007. 174 с.
4. Вікова та педагогічна психологія : навч. посіб. / О. В. Скрипченко, Л. В. Долинська, З. В. Огороднійчук та ін. Київ : Просвіта, 2001. 416 с.
5. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ, 1994. 320 с.
6. Проворова Є. М. Особливості музично-педагогічної комунікації вчителя та учнів на уроках музики К.: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2011.
7. Федоришин В.І. Акмеологічний розвиток майбутнього вчителя музики в творчому навчальному колективі: теорія і практика : монографія. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2013. 410 с.

ДИНАМІЧНА ОБРОБКА ЗВУКУ: КОМПРЕСІЯ

У сучасній музичній індустрії звукозапис та обробка аудіо вже немислимі без використання компресії. Цей інструмент став фундаментальним для роботи зі звуком у будь-якому музичному стилі. Це явище має велике значення, оскільки впливає на ключові етапи роботи зі звуком – запис, мікшування, мастеринг, а також на загальне сприйняття музики слухачами. Компресія може застосовуватися як до окремих інструментів і вокалу, так і до всього міксу, змінюючи динамічний діапазон звуку.

Процес динамічної обробки дозволяє контролювати рівень сигналу, знижуючи гучні піки та підсилюючи тихі звуки, що сприяє більшій збалансованості, прозорості та деталізації аудіоматеріалу. Параметри, такі як поріг, співвідношення, атака, реліз та вихідний рівень, визначають характер компресії та її вплив на звучання. Вона може підкреслювати атаку звуків, робити їх більш щільними, створювати ефект близькості або віддаленості, а також надавати теплоту або насиченість загальному тону.

Компресія відіграє важливу роль у музичному продакшні, забезпечуючи стабільність звучання композиції на різних аудіосистемах. Вона використовується у всіх популярних жанрах – від попмузики та року до електронних стилів і хіп-хопу. В сучасних умовах це особливо актуально, оскільки компресія допомагає досягти рівномірності динаміки та гармонійного балансу у фінальному звучанні музичного твору.

Мета дослідження – аналіз особливостей функціонування та ролі компресорів різних типів. Мета полягає у дослідженні їхнього ефекту на тембральне забарвлення аудіосигналу на прикладах сучасної української музики.

У цій роботі аналізується значення динамічної обробки. Детально розглядається роль компресії та її ефекти на аудіоматеріалі, у сучасному музичному продакшні, з акцентом на український музичний контекст. Метою роботи було охарактеризувати типи компресорів, їх задачі та тембральні окраси, а також продемонструвати їх застосування у практичній роботі з різними музичними жанрами.

Еволюція компресорів, яку дозволяє простежити історико-технологічний аналіз, є багатоступінною. Вона бере початок від ранніх механічних пристроїв і сягає складних програмних алгоритмів (емуляцій), які сьогодні є стандартом у студійній практиці. Спочатку компресори були великими, важкими й використовувалися здебільшого в радіомовленні для контролю рівня сигналу. З часом вони знайшли своє місце в студійній практиці, ставши невід'ємною частиною процесу звукозапису. Їхній розвиток відбувався поступово, і кожне нове покоління пристроїв вносило важливі вдосконалення, що дозволило досягти більшої точності та музичності в обробці звуку.

Ключові моделі, такі як RCA BA-6A, Teletronix LA-2A, Fairchild 660 та UREI 1176, стали справжніми іконами індустрії, заклавши фундаментальні принципи компресії, які й досі актуальні. Наприклад, Fairchild 660, завдяки своїм унікальним ламповим каскадам, надавав записам характерної теплоти та насиченості. Teletronix LA-2A, з його плавною реакцією на сигнал завдяки оптичному елементу, створював м'яке, музичне стиснення, що особливо цінувалося при роботі з вокалом. UREI 1176, який використовує FET-технологію, відзначається неймовірно швидкою атакою, що дозволяє ефективно контролювати перехідні процеси.

Використання різних типів компресорів:

- FET-компресори (наприклад, UREI 1176) є ідеальним вибором для швидкого контролю гучних і різких сигналів, таких як ударні інструменти та агресивний вокал. Вони додають звуку певну "агресивність" та насиченість, роблячи його більш виразним у міксі [1].

- Оптичні компресори (наприклад, Teletronix LA-2A) забезпечують плавне та органічне стиснення, зберігаючи природну динаміку сигналу. Їх часто використовують для вокалу, бас-гітари та інших інструментів, де важливо зберегти природність звучання.

– VCA-компресори (наприклад, SSL G-Bus) широко застосовуються для обробки групових треків і фінального мастерингу. Вони відомі своєю здатністю "склеювати" мікс, надаючи йому більш цілісний і професійний вигляд, що особливо цінується в рок- та поп-музиці.

– Цифрові емуляції (наприклад, UAD, Waves, FabFilter) поєднують алгоритмічну точність із характером аналогових пристроїв. Вони дозволяють звукорежисерам експериментувати, використовуючи різні варіації компресії без необхідності купувати дорогі аналогові пристрої.

– Практичне мікшування трьох фонограм підтвердило, що для ударних у рок-композиціях оптимальним є поєднання FET-компресора (контроль піків) з паралельною обробкою для додавання "атаки"[1]. Бас-гітара виграє від використання VCA-компресора зі середнім часом атаки, що балансує чіткість і густину. Вокал у поп-жанрі потребує оптичного компресора (LA-2A) для плавності, а послідовне застосування FET та оптичного компресора дозволяє контролювати динаміку без втрати емоційності.

Вокал Майкла Джексона у пісні *Billie Jean* має унікальну динаміку, чітку артикуляцію та енергійну подачу, що робить його ідеальним кандидатом для послідовної компресії [1]. Ми застосуємо класичний підхід із двома компресорами: FET-компресор 1176 для швидкого контролю пікових значень і LA-2A для м'якого згладжування та надання теплоти. Компресор 1176 є швидкодіючим компресором на основі польового транзистора. Його основні переваги – надзвичайно швидка атака (від 20 до 800 мікросекунд), швидкий реліз, що допомагає зберегти природну динаміку вокалу, і висока гнучкість у налаштуваннях коефіцієнта стиснення (Ratio). Для *Billie Jean* ми встановимо атаку на рівні 1–3 мс, що допоможе прибрати різкі піки, реліз буде швидким (від 50 до 100 мс), що дозволить вокалу залишатися природним, а коефіцієнт стиснення – 8:1, що забезпечить достатньо агресивне стиснення для контролю динаміки. Поріг (Input) встановимо так, щоб компресор реагував лише на пікові моменти, не змінюючи загальну динаміку вокалу. Оптичний компресор LA-2A має більш м'яке та поступове стиснення завдяки електрооптичному пристрою, що реагує на вхідний рівень сигналу. Він додає вокалу теплоти, насиченості та природності. Для *Billie Jean* ми налаштуємо Gain Reduction на рівні -2 дБ, щоб лише злегка згладити залишкові динамічні коливання, атака та реліз будуть автоматичними, що забезпечить плавне стиснення без різких переходів, а режим роботи встановимо на Compressor, щоб зберегти музичність і природність. Така послідовна обробка дозволяє зменшити пікові перевантаження без втрати динаміки, підняти рівень вокалу в міксі без ризику цифрової кліппінг-компресії, надати вокалу більшого тепла та музичності, що характерно для аналогових пристроїв, і забезпечити стабільне звучання вокальної партії, яка добре сидить у фонограмі. Використання послідовної компресії у *Billie Jean* – чудовий приклад того, як можна контролювати динаміку вокалу, зберігаючи його живий характер. 1176 контролює швидкі пікові коливання, а LA-2A додає музичності й теплоти, забезпечуючи професійне звучання вокалу у міксі.

Висновки. «Компресія залишається наріжним каменем сучасного звукозапису, а її ефективність залежить від розуміння технологічних особливостей кожного типу компресора» [1]. Українська музика, інтегруючи глобальні тенденції, розвиває власний підхід до динамічної обробки, де поєднання аналогової «теплоти» з цифровою точністю відкриває нові можливості для творчості. Ця робота підкреслює, що навіть у еру автоматизації, мистецтво звукорежисера полягає у вмінні чути та відтворювати емоції через технічні інструменти.

Література

1. Цимбалюк В. Роль динамічної обробки в мікшуванні музичних композицій. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/5527> (дата звернення: 15.10.2025).

БАЛЕТ НА ЗЛАМІ ЕПОХ: ІННОВАЦІЇ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Початок XX століття став для балетного мистецтва епохою глибинних трансформацій, що визначили подальший розвиток танцю на десятиліття вперед. Глобальні суспільно-культурні зміни, пов'язані з кризою попередньої естетики, технічним прогресом, появою нових філософських течій та оновленням художнього мислення, створили передумови для радикальної модернізації балету. Саме в цей період відбулося переосмислення ролі тіла в мистецтві, трансформація драматургії танцю і формування нового розуміння синтезу мистецтв. Традиційний академічний балет, що протягом XIX століття спирався на романтичні наративи, технічну віртуозність і декоративність, вступає в діалог з модернізмом, експресіонізмом, примітивізмом і неокласицизмом, намагаючись знайти нову форму виразності, адекватну духові часу.

Однією з ключових тенденцій початку XX століття стала втрата домінування віртуозно-технічної парадигми, типового для балету пізнього романтизму. Художники прагнули подолати шаблонність традиційного па-де-де, відмовитися від демонстраційності як самоцілі та переорієнтувати танець на образотворчу, емоційну та філософську виразність. Виникла потреба у створенні стилістично цілісного балетного твору, де музика, хореографія, сценографія та костюм утворюють єдиний художній простір. Цей принцип синтезу стає визначальним для нової естетики танцю: постановники прагнули до концептуальної єдності, уникаючи випадкових елементів та декоративних відступів. Балет починає функціонувати не лише як видовищна форма, але й як інтелектуально насичена структура, відкрита для нових смислів та експериментальних прийомів.

Важливим чинником оновлення стала зміна музичної парадигми. Композитори початку XX століття активно зверталися до модерністської мови, зокрема використання поліметрії, насичених акордових структур, ритмічних кластерів, інтонаційного символізму. Музика, що раніше здебільшого виконувала супровідну функцію, тепер стає каталізатором драматургії танцю, окреслюючи психологічну глибину образів і посилюючи експресивність пластики. Цей зсув підготував підґрунтя для подальших новаторських форм XX століття, у яких звуковий світ визначав темпоральну і просторову організацію хореографії.

На початку століття формується також паралельний напрям, нині сучасний танець (modern dance), який пропонує альтернативу класичній техніці [3]. Ідеї Айседори Дункан, Рут Сент-Дені та Марти Грем ґрунтувалися на природності руху, внутрішній мотивації пластики та відмові від традиційних елементів: корсетів, пуантів, фіксованих позицій. Вони протиставляли академічній структурі індивідуальний жест, інтуїтивність та психологічну глибину. Замість канонізованої форми пропонувалася свобода тіла, яке виражає внутрішній стан суб'єкта.

Сучасний танець водночас існував окремо та взаємодіяв із балетом, стимулюючи його оновлення, розширюючи арсенал рухів і пропонуючи нову емоційно-пластичну палітру. Експресіоністичний напрямок, що паралельно розвивався в німецькій культурі, справив суттєвий вплив на танцювальне мистецтво. Пластичний експресіонізм акцентував тілесну напруженість, деформацію руху, контрастну динаміку та гротесковість. Цей підхід формував інший тип театральності, загострено-психологічний, конфліктний, драматичний. Танець переставав бути лише естетичною дією: він ставав засобом артикуляції екзистенційних переживань, соціальних проблем, внутрішніх конфліктів особистості. Саме експресіоністичні шукання сприяли подальшим концептуальним підходам у хореографії, зокрема трансформації тіла в метафоричний об'єкт, що здатен виявляти напруження своєї епохи.

Зміни у сценографії та художньому оформленні також відіграли визначальну роль. Художники-постановники початку XX століття орієнтувалися на модерні стильові рішення: декоративну площинність, умовність, стилізацію під примітив, геометризацию простору. Сценічний простір перестає бути простим фоном для танцю, тому що він стає активним учасником дій.

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

сником дії, що структурно та емоційно підсилює хореографію. Новаторські сценографічні концепції стимулювали хореографів до пошуку нових форм руху, узгоджених із візуальними структурами, а також до створення балетів із метафоричною та символічною драматургією.

Неокласичний напрямок, що сформувався на тлі модерністських змін, прагнув поєднати академічну техніку з оновленою естетикою. Хореографи використовують класичний лексикон, але розширюють його за рахунок асиметрії, нових комбінацій рухів, ускладненої музичності та інтелектуалізованої побудови. Неокласицизм початку XX століття стає реакцією на крайні форми авангарду, пропонуючи гармонізацію традиції та інновації. Саме цей напрямок згодом вплине на розвиток подальших танцювальних шкіл середини століття.

Важливою тенденцією початку XX століття була зміна функції балету в суспільстві. Якщо у XIX столітті балет часто виконував декоративну роль у структурі театрального мистецтва, то у XX столітті він набуває статусу самостійної інтелектуально-художньої дисципліни. Хореографічні твори стають полем для осмислення філософських, психологічних і соціальних проблем. Балет перетворюється на різновид культурного дискурсу, який здатен відображати динаміку змін і водночас впливати на них. Пошук нових форм відбувався у контексті глобальних процесів: урбанізації, зміни ролі жінки в суспільстві, становлення масової культури, кризових явищ у мистецтві та прагнення до оновлення.

Початок XX століття також характеризується зростанням міжкультурних контактів, що значною мірою посилювали модернізаційні тенденції у балеті. Європейські митці активно взаємодіяли з азійськими й африканськими традиціями руху, що стимулювало інтерес до примітивізму, ритуальної пластики, нескладеної, але енергетично насиченої рухової мови. Ці впливи сприяли появі нових виражальних засобів та розширенню семантичного поля танцю, що дозволило балету вийти за межі усталених культурних схем [2].

Підбиваючи підсумки, можна сказати, що початок XX століття став періодом кардинальної переорієнтації балету від декоративно-розважального жанру до експериментального виду мистецтва, відкритого до міждисциплінарних впливів і філософських ідей. Модерністські пошуки, розвиток сучасного танцю, неокласичні експерименти, зміна музичної мови та переосмислення ролі тіла привели до формування нової танцювальної парадигми. Саме в цей час балет позбувається жорсткої академічності та стає поліфонічною системою, здатною відображати складність культурних процесів і внутрішніх станів людини. Цей період заклав фундамент для подальшого розвитку балетного мистецтва у другій половині XX століття й на початку XXI століття, коли танець остаточно перетворився на один із провідних засобів художнього мислення сучасної культури.

Література

1. Жермунська М. Історія хореографічного мистецтва : навчальний посібник. Київ : КНУКіМ, 2011. 256 с.
2. Садовенко С. М. Хореографічна культура України і творчість Раді Поклітару у теоретичному дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 2. С. 111–116. DOI 10.32461/2226-3209.2.2023.286886.
3. Садовенко С. М. Творчість Раді Поклітару і театру сучасного танцю «Київ Модерн-балет» в контексті історичних закономірностей та принципів розвитку модерної української хореографії. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : матер. VIII Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 01–02 червня 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. 219 с. С. 98–100. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytut/Akademiia/Vydannia/konferentsii/ZBIRKA_2022_03_06_VII_Mizhnar_konf_NAKKKim.pdf (дата звернення: 18.10.2025).
4. Kassing G., Jay F. *Dance Teaching Methods and Curriculum Design*. Champaign, IL : Human Kinetics, 2020. 312 с.
5. Au S. *Ballet and Modern Dance: A Concise History*. Princeton : Princeton Book Company, 2002. 272 с.
6. Cohen S. *Next Steps: The Evolution of Modern Dance*. Middletown, CT : Wesleyan University Press, 1995. 244 с.
7. Toepfer K. *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*. Berkeley : University of California Press, 1997. 492 с.

Akimov Dmytro,
*Doctor of Sociology, Professor of the Department of Art History Expertise
of the National Academy of Culture and Arts Management,
Honored Artist of Ukraine,*

THE ALGORITHMS OF TECHNOLOGIES FOR USING SOCIAL ENGINEERING IN FINE ART MARKETING

1. Conceptual Framework and Terminological Apparatus.

1.1. Social Engineering (SE) as a Method of Marketing Manipulation in the Art Sphere.

Social Engineering (SE) in art marketing is a set of psychological and sociological techniques aimed at the hidden or indirect influence on the target audience (fine art collectors, critics, institutions) to form a desired system of values, beliefs, and purchasing behavior, bypassing direct commercial offers. Unlike traditional marketing, SE operates not on the quality or price of the artifact, but on social capital, status and trust of the consumer of fine art.

1.2. Fine Art as a Tool for Social Construction. An art object (painting, sculpture, installation) is not merely a commodity but a social sign functioning within an exclusive market. Its value (financial and cultural) is a construct based on the consensus of elites, validated by auction houses, galleries, and specialized media. The use of SE aims to accelerate and legitimize this consensus.

1.3. Key SE Principles Applicable to the Art Market:

- Principle of Authority: Utilizing the opinion of influential curators, museum directors, or famous critics to confer legitimacy upon a young or re-evaluated artist. (E.g., organizing a «closed» exhibition under the auspices of a major state museum).

- Principle of Scarcity: Creating artificial limitation of supply (limited editions, «the last work» before a style change or death). In the art market, this often manifests as temporal scarcity («the only chance to acquire before the price increases»).

- Principle of Social Proof: Manufacturing the illusion of high demand and desirability (closed buyer lists, announcements of «record sales», presence of media personalities at vernissages).

2. Technologies for Generating Auction and Gallery Hype.

2.1. The «Curatorial Camouflage» Technology. This technology involves masking a commercial initiative as a purely art historical or academic project. Instead of direct advertising, the following is used:

- Creation of the Artist's «Myth»: Engaging art historians to write pseudo-scientific articles linking works to an important historical period or style (e.g., discovering a «new movement»).

- Framing: Displaying a commercial artist within the context of works by recognized masters (e.g., «Dialogue with Monet»), which automatically elevates their intellectual and cultural weight in the eyes of collectors.

- The «Recommendation Funnel»: A curator gives a «private» recommendation to a key collector, allegedly based on exclusive insider information about future price growth, activating trust and the principle of exclusivity.

2.2. The «Price Pumping» Technology via SE. At auctions, SE is applied to create an illusion of bidding war and high demand, stimulating genuine buyers to act impulsively:

- Use of «Shills»: Engaging individuals to place bids to raise the price to a planned level before the real buyer steps in. This activates the instinct of competition and the fear of missing out.

- Creating an «Auction Show»: The auctioneer's performance is aimed at maximal dramatization of the process, emphasizing the lot's exclusivity and the "influence" of the bidders, which creates psychological pressure.

- Positioning «Secondary Collectors»: Publicly announcing that the work was purchased by a well-known collector or museum (even if it was pre-arranged) serves as a powerful social proof,

legitimizing the final price.

2.3. Engineering the Fear of Missing Out (FOMO) in the Primary Market.

- Galleries use SE to generate a feeling of limited access and missed opportunity for potential buyers:

- Creating a «waiting list» for an artist's works who is not yet widely known but «promises» to become a star.

- Conducting sales in a «preview» format only for «loyal» clients, which is a form of psychological selective screening.

3. Digital and Network SE Mechanisms in Art Marketing.

3.1. Suppression of Negative and Generation of Positive Reputation (Reputation Engineering). In the digital environment, art marketing actively uses SE to control the information field surrounding the artist or gallery:

- Controlling the «Digital Footprint»: Systematically displacing or neutralizing negative reviews, critical articles, and mentions of low sales from the top search results.

- Narrative Injection: Using PR agencies to place complimentary materials in lesser-known, yet seemingly authoritative, specialized online publications and blogs, creating an artificial «background» of expert support.

- Mimicking «Grassroots» Support: Organizing online campaigns using micro-influencers and fake accounts to imitate widespread public interest (likes, reposts, laudatory comments), applying the principle of social proof in the digital space.

3.2. NFTs and Web3 as a New Platform for SE. The tokenization of art (NFTs) has amplified the effectiveness of SE by adding financial speculation and technological novelty to the formula.

- Crypto-Scarcity: NFT technology allows for the creation of perfect artificial scarcity (strictly limited number of copies) which is instantly verifiable on the blockchain. Marketing focuses on the fear of losing the opportunity to own the «first» or «rare» token.

- Network Authority: Attracting famous crypto-investors, bloggers, or tech billionaires as «early buyers» of NFT collections. Their purchase becomes social proof of high status and a signal to other market participants.

- Virtual «Drops»: Creating hype around instant sales (Drops), where only the «chosen» or «fastest» can acquire the token, which exploits the hunter instinct and the principle of scarcity.

4. Ethical Dilemmas and Strategic Perspectives.

4.1. Ethical Boundaries of SE Use in Art. The application of social engineering in art marketing raises sharp ethical questions related to transparency and the authenticity of value.

- Manipulation of Value: SE can lead to the distortion of the objective cultural value of a work, replacing it with temporary speculative hype, which harms the market's long-term reputation.

- Conflict of Interest: Hidden collaboration between curators/critics and galleries, where the «expert» opinion acts as a paid advertising tool, violates the principle of independence of art criticism.

- Right to Informed Choice: The use of shills and false narratives deprives genuine collectors of the ability to make an informed decision based on actual market demand.

4.2. The Role of Art Media and the Critical Community in Counteracting SE. Counteracting manipulative technologies requires strengthening the role of independent art media.

- Price Provenance Analysis: Introducing mechanisms into art criticism aimed at revealing the sources of primary and secondary value: who bought it, when, at what stage of the artist's career, and in what context the transaction was made.

- Declaration of Interests: Requiring critics and curators to publicly declare any commercial ties with the galleries or artists they write about.

4.3. Strategic Perspectives of SE in Sustainable Art Marketing. Successful future strategies can be built on utilizing the constructive aspects of SE (trust, community) without manipulative techniques.

- Creation of «Genuine» Community: Forming exclusive collector clubs based on a shared ideology and mission, rather than purely speculative gain, using SE to strengthen social bonds

(Principle of Liking).

- Transparency and Trust: Using blockchain (not just for NFTs) to track the provenance and ownership history as a tool for building institutional trust, which neutralizes the need for manipulative social proof.

- Focus on «Meaning Donors»: Shifting SE from manipulating the buyer to working with «meaning donors» (institutional buyers, major museums), whose purchase or exhibition legitimizes the artist for decades, creating long-term authority.

References

1. Akimov, D. (2021). Collectors as consumers of works of fine art on the art market and their motivations. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 4, 81-85 [in Ukrainian].
2. Akimov, D. (2024). Methodology and Socio-Cultural Projecting of Algorithms for the Selection of Experts in Art Marketing and for the Formation of Art Collections. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 134–140 [in Ukrainian].
3. Akimov, D.I. (2025). Socio-Cultural Projecting and Component Methodologies of Social Engineering in Fine Arts Marketing. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald : Science journal*, 1, 172–178 [in Ukrainian].
4. Vakulenko Yu. (2024). Implementation of Saving Function as the Main Function in Activities of European Visual Arts Museums during World War Two. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald : Science journal*, 3, 126–132 [in English].
5. Vakulenko, Yu. (2024). Implementation of the Main Museums' Functions and Art Projects of the Occupation Authorities in Ukraine from 1941 to 1943. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald : Science journal*, 4, 231– 236 [in English].
6. Vakulenko, Yu. (2025). Formation of the Museum Collection of the National Museum «Kyiv Art Gallery»: Nationalized Collections. Part 1. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald : Science journal*, 2, 271–276 [in English].

Бардік Марина Афанасіївна,

кандидат мистецтвознавства, провідний науковий співробітник науково-дослідного відділу історії
Києво-Печерської лаври та музейництва Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»

ЖИВОПИС КУПОЛІВ ХРАМІВ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

Золоті куполи Києво-Печерської лаври є однією з візитівок Києва, з першого погляду вони формують сприйняття нашого міста як одного з центрів православної віри, православного мистецтва. Живописні композиції, написані в куполах лаврських церков, відкривають Горішній світ у формах світу земного. Дослідити розвиток живопису куполів усіх церков Лаври проблематично через те, що архівні джерела зафіксували зміст або вигляд розписів вибірково. Проте, залучаючи історичні свідчення та аналізуючи наявні розписи, збережені та нові, можемо простежити деякі особливості композицій куполів лаврських храмів.

Найдавнішим зображенням, про яке відомо з Патерика Печерського, було зображення Спасителя в куполі Великої церкви в ім'я Успіння Богородиці. Іконографія його достеменно невідома, проте найбільш вірогідним вважається образ Христа Вседержителя. Така іконографія відповідала візантійському канону храмового живопису XI ст. – часу побудови й освячення Великої церкви. Його аналог, найближчий у часі та місці, – збережене мозаїчне зображення Пантократора в центральному куполі Софійського собору Києва.

Минали століття, Велика Успенська церква змінювала свій вигляд. Після пожежі 1728 р. вона стала бароковою, бароковим став її живопис (освячення храму відбулось у 1729 р.). У центральному куполі з'явилась багатофігурна композиція Новозавітна Трійця в оточенні сил безплотних, у простінках барабана – дванадцять апостолів, на парусах – чотири євангелісти: «Свята Трійця: Бог Отець вітхий днями, Бог Син з хрестом, Бог Дух Святий у видінні голубиному... Там само у хмарах – дев'ять ликів святих ангельських.. Уверху між

вікнами в ший. Дванадцять святих Апостолів (кожен на камені, згаданому в Апокаліпсисі)... Під св. Апостолами, по кутах чотири Євангелісти...» [1]. У куполі над головним вівтарем був зображений Триангул в оточенні «ангелів шестикрилих», тобто серафимів. У куполі над західними хорами були написані композиції, присвячені Богородичній тематиці [1]. У 1843 р. храмові розписи змалював Ф. Солнцев в акварелях розрізів храму, ці акварелі поряд із текстовим описом композицій стали основою стінопису в Успенському соборі, відродженому з руїн чверть століття тому (рис. 1) [2].



Рис. 1. Новозавітна Трійця. Розписи центрального купола Успенського собору. Фрагмент. Сучасний вигляд

Зауважимо, що куполи верхніх приділів святого апостола Андрія Первозваного та Преображення Господнього були розписані пізніше, під час оновлення храму в 1840–1843 рр. У куполі Преображенського приділу: «Бог Отець зі Святим Духом», між вікнами: – «Св. пророки», нижче карниза: «Хор ангелів з хартіями». У куполі Андріївського приділу: «Воскресіння Христове» з атрибутами, між ними – «Серафими»; нижче карниза, у кутах: – «Євангелісти» [3, 118–119]. На сьогодні розпис в куполі Андріївського приділу виконано, але він відрізняється від зазначеного, а купол Преображенського приділу чекає на живописне оздоблення.

Бароковий розпис Великої церкви став відправною точкою для розпису в інших церквах Лари, адаптуючись до їхніх архітектурних особливостей і набуваючи деяких змін. Так композиції центрального купола в дещо скороченому варіанті бачимо в автентичному бароковому живописі купола Троїцької надбрамної церкви: Новозавітна Трійця органічно вписана в загальну концепцію розпису храму з відповідною посвятою. Між вікнами барабана з апостолів залишився Іоанн Богослов, інші – це образи святих: Діонісій Ареопagit, Василій Великий, Григорій Богослов, Симеон Метафраст, Іоанн Златоуст, Афанасій Великий, апостол Яків, брат Божий.

В основу розпису центрального купола церкви Воздвиження Чесного Хреста Господнього було покладено композиції жертовника Успенського храму. Завдяки роботі реставра-

торів збереглась сповнена трагізму композиція із зображенням Бога Отця зі Святим Духом на Небесах, коронованого терновим вінцем Христа в багряниці і з тростиною в оточенні ангелів з атрибутами страстей. У меншому куполі церкви зображене Всевидяче Око в трикутнику.

У церкві Різдва Пресвятої Богородиці: у куполі вівтаря – Святий Дух в образі голуба, під вікнами – вісім херувимів; у центральному куполі – Новозавітна Трійця, між вікнами барабана – вісім херувимів; нижче – євангелісти. У малому куполі – Всевидяче Око, під вікнами – чотири серафими [4]. Композиції були написані у XIX ст., в класицистичному стилі, цей живопис не зберігся. Сучасний розпис храму апелює до пізнього візантійського храмового живопису і відповідно в центральному куполі можемо бачити Христа Пантократора.

Звернення до мистецької спадщини Візантії у лаврському монументальному живописі відбулось наприкінці XIX – на початку XX ст. У Великій Успенській церкві були створені розписи. Вони були академічними, проте орнаментика, тематика, декоративна складова композицій наполегливо повертали вірян до часів заснування храму. У центральному куполі був написаний Христос Вседержитель на троні в оточенні серафимів. Його образ в руслі живопису академізму, відомий за архівними фотографіями [5], вражає благородною, строгою, одухотвореною красою.

Тронний образ Спасителя і образи архангелів з атрибутами в дияконнику Успенського храму слугували відправною точкою купольному розпису церкви Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою: Деїсус – Христос Великий Архієрей на троні, обабіч – Божа Матір та Іоанн Предтеча в молитві за рід людський, за ними – архангели (з тими ж атрибутами). Стильове виконання цієї композиції містить уже ознаки модерну.

У скороченому варіанті і в стилі модерн бачимо в центральному куполі церкви Всіх святих погрудне зображення Христа і чотирьох серафимів. Символічний напис та зображення серафимів виконані в інших куполах.

У сучасних розписах лаврських церков художники зображували здебільшого Новозавітну Трійцю або Христа Вседержителя. Утім саме ці образи протягом століть переважали в декорації інтер'єрного стінопису куполів храмів Києво-Печерської лаври.

Література

1. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського Фонд І. Справа 5412.
2. Сайт Національного заповідника «Києво-Печерська лавра», дата звернення: вересень 2020 р. URL: <https://kplavra.kyiv.ua/ua/18-September-Assumption-Cathedral-monumental-painting-uk> (дата звернення: 17.10.2025).
3. Бардік М. А. Оновлення монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври і Софії Київської в першій половині XIX століття : монографія. Київ, 2019. 310 с.: іл.
4. Свято-Успенська Києво-Печерська лавра. Архів канцелярії. Іваненко В., Блажиевский И., Дорофиев І., Стриленко Ю., Марампольский А., Мамолат О. Проектные предложения по реставрации памятника архитектуры XVII–XVIII ст. церкви Рождества Богородицы Киево-Печерского государственного историко-культурного заповедника. Машинопись. Фото. Картограммы. Киев. 1977.
5. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». Група зберігання «Фото». КПЛ-Ф-3960.

Бобренко Ростислав Всеволодович,

*кандидат педагогічних наук, доцент кафедри графічного дизайну
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ШРИФТОВИЙ ОБРАЗ ЯК МЕТОД ФОРМУВАННЯ МАЙБУТНЬОГО ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНЕРА

Серед широкого діапазону методів у професійній діяльності графічного дизайнера виділяємо шрифтовий образ як найскладніший, такий, що вбирає в себе інструментальний комплекс і виявляє сутнісні риси професійного потенціалу графічного дизайнера – художній смак, усвідомлення історичної достовірності, тематичної доцільності, відчуття пластики фо-

рми, пропорцій, узгодженості мотивів різного походження та характеру та ін., а також вміння використовувати професійний інструментарій: ресурси типографічних шрифтів, прийомів каліграфії, принципів, методів і засобів шрифтової композиції, архітектоніки знаків, їх стилістики, стилізації, тональності та ін. у художньому проєктуванні. Шрифтовий образ можна розглядати як автономну субстанцію в пізнанні художньої та прикладної реальності, а також як елемент цілісності, що є комплексним художнім методом діяльності графічного дизайнера. Тож розвідка в творчий процес графічного дизайнера з фокусуванням на шрифтовий образ і означення його значеннєвості для професійного становлення є перманентним завданням і науковим інтересом викладача відповідної спеціалізації.

Шрифтовий образ як явище і метод у графічному дизайні розглядали, зокрема, в навчальній літературі О. Бережна, Т. Андрющенко [1]; у педагогічному контексті проблематику досліджували такі науковці, як: Т. Шостачук [4], О. Шпак [5; 6], О. Здор, Н. Балабуха, В. Тихонюк [3], В. Бредньова, О. Смичковська, Н. Яворська, П. Яворський [2] тощо.

Автори публікацій відзначають важливість образності шрифту для створення емоційного, метафоричного, збагаченого інформацією, повідомлення; вказують на галузі його найчастішого застосування -- рекламна (агітки, плакати, афіші, айдентика, топонімічні вказівники та ін.), видавничо-поліграфічна (акциденція та дитячі, літературно-художні видання та ін.), архітектурна (санкціоновані форми проєктів і спонтанні форми стріт-арту).

У навчальній літературі О. Бережна, Т. Андрющенко [1], розглядаючи типографіку, приділяють увагу шрифту як методу творення гліфу – графічного образу літери [1, 66] та іміджу стосовно рекламних повідомлень [1, 76], відзначаючи передусім образний задум, цілісність образу, єдність стилю та графічної композиції, співвідношення чорного та білого, ієрархії текстових елементів [1, 44, 76], моделювання та монтаж самого тексту [1, 6], підходи «експресивної» типографіки [1, 26].

Кожен з педагогів розкриває образність шрифту крізь призму власного досвіду. Так, Т. Шостачук [4] акцентує на постмодерністських формах типографічних і рисованих шрифтів, методів їх застосування майбутніми графічними дизайнерами в традиційній і комп'ютерній графіці через новий жанр шрифтового портрета (на прикладі Житомирського державного університету ім. Івана Франка); О. Шпак досліджує термінологічний [6], історичний і геокультурний контексти [5] у підготовці фахівців графічного дизайну, засобами каліграфії як увиразника національних традицій, авторських ідей, цінностей, почуттів, манери, застосовуючи традиційні та інтерактивні засоби навчання (на прикладі країн Західної Європи, Близького Сходу, Східної Азії та ін.). Каліграфії присвячують основну увагу для студентів напряму графічний дизайн О. Здор, Н. Балабуха, В. Тихонюк [3], які описують традиційний підхід опанування шрифтової графіки: від ознайомлення з історією шрифту, простих штудій лінійних форм, через копіювання історичних зразків шрифту до творчої інтерпретації заданого слова-образу, експериментуючи зі зміною характеристик основних особливостей літер, притаманних історичним зразкам, засобами рукописного шрифту, застосовуючи не тільки традиційні, а й комп'ютерні програми (на прикладі Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури та Київського університету ім. Бориса Грінченка). В. Бредньова, О. Смичковська, Н. Яворська, П. Яворський [2], окрім традиційних підходів – історіографічного, опанування архітектоніки шрифтових знаків та ін. – описують застосування студентами-дизайнерами шрифтових мотивів на відібраних історичних і сучасних артефактах прикладного мистецтва, вирішуючи потенційно виробничі завдання (на прикладі Одеської державної академії будівництва та архітектури та Південноукраїнського національного педагогічного університету).

Досліджуючи шрифт як засіб реалізації функції та творення локального та глобального образів, майбутній графічний дизайнер опановує професію. Власне, методика професійного знайомства зі шрифтовою графікою відбувається з усвідомлення потенціалу шрифту і як одного з провідних прямих засобів комунікації, і як інструменту збурення опосередкованих змістів, емоційно наснажених образів, здатних формувати задані й індивідуальні асоціації – те, що належить до образотворення.

У нашій педагогічній практиці викладання низки спеціалізованих дисциплін (наприкладі Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв) – «Мистецтво шрифту», «Шрифт і типографіка», «Акцидентний шрифт» – традиційним підходом є озвучення дефініції шрифту, основних його іпостасей: гарнітурної, накреслення та розмірної. Згодом у навчально-методичну канву інтегрується історіографія шрифту з розглядом поетапності його змін під впливом діапазону обставин, що увиразнили спільні та відмінні форми шрифтової графіки для розуміння взаємозв'язку, тенденцій, національної належності та рис «фактури доби». Цей аналітичний підхід передбачає і класифікацію шрифтової спадщини за визначеними критеріями.

Найвідповідальнішим етапом у пізнанні шрифту, – основний акцент дисципліни – є занурення в його образотворчий потенціал, що провадиться передусім через характер штрихів, їх розташування в заданому просторі, забарвлення та світлову тональність.

Для виходу на загальний рівень пізнання майбутнім графічним дизайнерам пропонується індивідуалізація сприймання ключових рис шрифту завдяки добору варіантів типографічного шрифту, який покликаний утілювати образ імені студента, що передбачає попереднє психологічне занурення та окреслення конкретним студентом своїх рис характеру, і тільки після цього пошук у віртуальних шрифтових базах і на носіях видавничо-поліграфічної продукції шрифтів-референсів, аби візуалізувати виписані риси.

Підготовчі теоретично-практичні штудії спонукають майбутнього графічного дизайнера ставитися відповідальніше до шрифту, відчувати його можливості для реалізації поставлених завдань відповідно до авторської концепції дизайн-рішення. Шрифтовий образ, не втрачаючи формальності, набуває необхідних рис художності.

Студенти важко долають етапи осягнення природи шрифту: спостерігається «закритість» перед метафізичністю/ неформальністю шрифту, бо над ними тяжіють стереотипи, наприклад, популярність тих або тих гарнітур; нездатність інтегрувати метофаричний, метро-ритмічний, композиційний, колірний підходи до творення художнього образу через брак належної підготовки.

Проте аналіз теоретичного матеріалу, візуальних прикладів шрифтів, їх персоніфікація у творчому процесі допомагають студентам-дизайнерам сформувати досвід, що сприяє професійному становленню.

Література

1. Бережна О. Б., Андрющенко Т. Ю. Типографіка : навч. посіб. Харків : ХНЕУ ім. С. Кузнеця, 2021. 125 с.
2. Бредньова В. П. та ін. Шляхи удосконалення графічної майстерності майбутніх фахівців творчих спеціальностей /В. П. Бредньова, О. М. Смичковська, Н. М. Яворська, П. В. Яворський. *Інноваційна педагогіка*, 2022. № 48. С. 149–152. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/15953> (дата звернення: 20.10.2025).
3. Здор О., Балабуха Н., Тихонюк В. Базові навички з рукописного шрифту в проєктній роботі студентів спеціалізації «графічний дизайн». *Українська академія мистецтв*, 2023. № 34. С. 92–100. URL: <https://journals.naoma.kyiv.ua/index.php/uam/article/view/14> (дата звернення: 20.10.2025).
4. Шостачук Т. В. Художня образність графіки постмодернізму та моделювання нових візуальних образів у графічному дизайні: монографія. Житомир, Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2023. 155 с. URL: <https://surl.li/tjstnw> (дата звернення: 20.10.2025).
5. Шпак. О. Розвиток каліграфії в освітній практиці зарубіжжя. *Вісник кафедри ЮНЕСКО «Неперервна професійна освіти XXI століття»*, 2023. № 7. URL: <https://www.unesco-journal.com.ua/index.php/journal/article/view/79/71> (дата звернення: 20.10.2025).
6. Шпак О. Термінологічний дискурс проблеми підготовки майбутніх бакалаврів графічного дизайну до застосування каліграфії у професійній діяльності. *Естетика і етика педагогічної дії*. 2023. Вип. 27. URL: <http://aesthetichpedaction.pnpu.edu.ua/article/view/282141> (дата звернення: 20.10.2025).

ВІБРАЦІЙНІ ПОШКОДЖЕННЯ ОБ'ЄКТІВ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В КОНТЕКСТІ ПРЕВЕНТИВНОЇ КОНСЕРВАЦІЇ

Превентивна консервація один із головних напрямів у збереженні культурної спадщини, який зосереджується на запобіганні руйнуванню. Ця дисципліна передбачає вивчення, контроль та превенцію факторів ризику, що можуть негативно впливати на твори мистецтва та об'єкти історико-культурної спадщини. Джерелами ризику є різноманітні чинники, такі як: коливання температури та вологості, забруднення, вплив освітлення, людський фактор, стихійні лиха, механічні пошкодження тощо. Вони є предметом дослідження та аналізу фахівців з превентивної консервації з метою запобігання їхнім руйнівним ефектам.

Механічний вплив, який входить до переліку факторів ризику, становить одну з поширених і водночас вкрай небезпечних загроз, адже він може порушити фізичну цілісність об'єкта. До механічних пошкоджень належать подряпини, розриви, тріщини, деформації, втрата цілісності фарбового шару або навіть повне руйнування предмета.

Деструктивний механічний вплив на об'єкти культурної спадщини не завжди можна зафіксувати одразу. Особливої уваги необхідно приділяти вібраційним коливанням, які, залишаючись малопомітними, чинять поступові та незворотні пошкодження структури пам'яток [3, 272].

Проблему вібрацій та інших механічних ризиків активно досліджують міжнародні організації, музеї та наукові інституції, серед яких ICOM, ICOM-CC, ICCROM, ІС, Британський музей, Лондонська картинна галерея, Національний музей Чехії, Лувр та багато інших. Цій темі присвячують наукові конференції, симпозіуми та практичні воркшопи. Аналіз та дослідження теми вібрацій дають змогу створити більш якісні умови для транспортування, зберігання та безпеки культурних цінностей.

Попри актуальність теми, в Україні питання вібраційного впливу на об'єкти культурної спадщини майже не досліджене. Відсутність достатньої кількості фахівців з превентивної консервації та досліджень за цим напрямом, а також системних аналітичних даних, потрібного обладнання та затверджених методичних рекомендацій ускладнює оцінку реальних ризиків і впровадження ефективних превентивних заходів, що актуалізує необхідність розвитку цього напрямку в українській практиці.

Вібрація є однією з найпоширеніших і водночас найскладніших для контролю форм механічного впливу на твори мистецтва. Її джерелами можуть бути транспортний рух, будівельні роботи, масові заходи, гучна музика, транспортування експонатів, землетруси, вибухи або навіть велика кількість відвідувачів у експозиційних залах музеїв. Особливу небезпеку становить накопичувальний ефект: навіть незначні, але регулярні вібраційні коливання спричиняють «втому матеріалу», що з часом призводить до мікротріщин, відшарувань або деформацій [1, 6; 3, 272].

Резонансні явища, які виникають під дією певних частот, можуть значно підвищувати рівень напруження в матеріалах, зокрема в дерев'яних конструкціях та основах, полотнах, багатошарових живописних творах тощо. У сучасній міжнародній музейній практиці ці впливи активно досліджують з метою превенції, а також враховують їхній ефект під час експонування [1, 6]. Так, наприклад, для зменшення коливань у Галереї Академії у Флоренції в Італії навколо статуї Давида впровадили систему сейсмічної ізоляції, а у Музеї природної історії ім. Філда в Чикаго (The Field Museum of Natural History) для зменшення вібраційних пошкоджень, викликаних рухом відвідувачів, навколо скелета тиранозавра укріпили конс-

трукції. У Кельні, після запуску нової лінії метро, обмежили швидкість руху поїздів поблизу Кельнського собору та встановили демпфуючі елементи для превенції вібраційного впливу на основні конструкції. Перед будівельними роботами музеї зазвичай проводять попередній аналіз ризиків: так, під час реставрації Королівської галереї Вестмінстерського палацу відмовились від використання інструментів, що створювали надмірні коливання, а в Музеї кораблів вікінгів (Viking Age Museum) в Осло моніторинг вібрацій сприяв впровадженню обмеження на проведення ґрунтових робіт [2, 1; 3, 5–6; 4, 635–636].

Дослідження та систематизація знань щодо вібраційних впливів є надзвичайно важливими для сучасної музейної справи та збереження культурної спадщини. Особливо в Україні в умовах війни, адже вибухи є одним з найбільш руйнівних джерел вібрацій. Розуміння природи цього явища, виявлення потенційних джерел коливань і впровадження превентивних заходів дають змогу зменшити ризики пошкодження артефактів. Важливо актуалізувати та досліджувати цю тему. Потрібно впроваджувати в музейну практику систематичний моніторинг, аналіз умов експонування і розроблення спеціального обладнання та методичних рекомендацій для превенції пошкодження об'єктів від вібраційних впливів. Проведення систематичних досліджень та комплексний підхід до вирішення проблематики вібраційних пошкоджень матимуть позитивний вплив на розвиток сфери охорони культурної спадщини України та забезпечить умови для більш якісного та довготривалого збереження надбання.

Література

1. Trevor-Jones D., McNulty M. Protection of art gallery and museum collections from vibration // *INTER-NOISE and NOISE-CON Congress and Conference Proceedings*. Glasgow, Scotland, 2023. P. 6166–6178. DOI: https://doi.org/10.3397/IN_2022_0917.
2. Pieraccini M., Betti M., Forcellini D., Dei D., Papi F., Bartoli G. та ін. Radar detection of pedestrian-induced vibrations on Michelangelo's David // *PLOS ONE*. 2017. Vol. 12, № 4. DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0174480>.
3. Saeed E. S., Giresini L., Niglio O., Graziotti F. Human-induced vibrations on museum artefacts: literature review and calculation example // *COMPDYN 2023: 9th ECCOMAS Thematic Conference on Computational Methods in Structural Dynamics and Earthquake Engineering* / eds. M. Papadrakakis, M. Fragiadakis. Athens, Greece, 12–14 June 2023. DOI: 10.7712/120123.10404.20706.
4. Hinzen K.-G. Subway-induced vibrations in Cologne Cathedral // *Seismological Research Letters*. 2014. Vol. 85. P. 631–638. DOI: 10.1785/0220140003.

Vakulenko Yurii,

Academician, Vice President of the National Academy of Arts of Ukraine, People's Artist of Ukraine

CULTURAL AND EDUCATIONAL ACTIVITIES AS A PRIORITY DIRECTION IN THE ACTIVITIES OF MUSEUMS ON THE EXAMPLE OF THE NATIONAL MUSEUM «KYIV PICTURE GALLERY»

The development of communicative forms and the emergence of various methods of interaction between the museum and the visitor create a risk of transforming the museum from a center of historical memory and culture into a so-called «entertainment» modality. Opponents of the idea of combining a classic museum with an entertainment center argue that such a connection determines the emergence of commercial use of art by business, and among visitors, it gives rise to the development of partial perception of art as entertainment rather than a source of spiritual development of the individual, turning it into a kind of «amusement park». Prevention of such processes is the adherence to the principle of efficiency of a particular method or form in revealing the content of a particular museum exhibition. In particular, V. Vaidaicher notes that certain forms and methods of cultural and educational activities of the museum should primarily correspond to the tasks of the museum, its collection, and exhibition. [7, p. 182] The latter is implemented in the development of the educational concept of the museum, which involves studying the real and

potential audience, developing the problems of certain museum programs, and defining the stages of their implementation. Thus, the educational concept of the museum is the result of an integrated assessment of the structure and content of museum activities, the characteristics of the museum collection, exhibitions, and displays, the characteristics of the working team, and the geographical and socio-cultural conditions of the museum's location.

A special place in the process of developing a museum's educational concept is occupied by the stage of studying the museum audience, as a set of existing and potential museum visitors, with the aim of further developing appropriate methods and forms of museum work. The museum audience is studied according to various criteria, including socio-demographic (age, gender, social status, education, etc.) and socio-psychological (value and motivational attitudes, perception, attention, memory, etc.). The study of museum audiences is currently actively developing and gaining particular relevance in both domestic and foreign museums. The first such study of the audience of the National Museum «Kyiv Art Gallery» was conducted during the leadership of the first director A.S. Dakhnovich. Today, continuing the traditions of scientific and educational activities of the museum, a sociological study of the museum audience was conducted, the results of which made it possible to construct a socio-demographic portrait of the visitor. This portrait can be described as a female visitor of middle age, with a higher education in the humanities, scientific-technical, or financial-economic field. It was found out that most visitors had previous experience visiting museums, and mostly came to a museum in a social group (friends or relatives) or had experience of communication with art at a general-popular level (attending art clubs, sections, or studying at art schools). A statistically significant correlation has been found between the level of cultural competence of museum visitors and their level of cultural activity, indicating that the higher a person's awareness of art, the higher the likelihood of them visiting a museum. Analysis of the value-motivational sphere of the museum audience revealed the following key motivational factors for visiting a museum: competence, recreation, and prestige. The dominant driver is the recreational one (obtaining aesthetic and emotional satisfaction, relaxation), which is also confirmed by the frequency of museum visits - most visitors come to a museum once a year. A number of differentiations were found in the value-motivational sphere of subgroups of visitors to the permanent exhibition and exhibitions, namely the dominance of competence and psycho-emotional (emotional satisfaction) drivers among visitors to the permanent exhibition, and the prevalence of competence and recreational (relaxation) drivers among exhibition audiences. A greater dominance of the prestige factor has been revealed in the value-motivational sphere of visitors to museum exhibitions than among the audience of the permanent museum exhibition. Analyzing the qualitative aspects of exhibition activities, it was found out that most museum visitors currently prefer viewing works by contemporary Ukrainian artists. Research on the social significance of museums in the understanding of its visitors showed that a museum institution primarily acts as a means and form of preserving the cultural and historical heritage of the state, an educational and enlightening source, and a center for scientific research. However, it is worth noting the significant statistical importance for visitors of the museum as a recreational institution. An important quantitative indicator of the quality of museum activities is the fairly high level of visitor satisfaction from viewing the museum exhibition.

Conclusions. Thus, it can be said that cultural and educational activities, being one of the priority areas of museum activity (including the example of the National museum «Kyiv Art Gallery») and being implemented in the form of direct, real, or virtual communication with the audience, realize a number of social aspects of museum activity, namely educational, upbringing, and recreational.

References

1. Akimov, D.I. (2019). The main functions of the museums within art marketing. *Art notes*, 36, 3-8 [in Ukraine].
2. Akimov, D.I. (2020). Marketing examination of works of art as a component of their evaluation and promotion in the art market. *National Academy of Culture and Arts Management Herald : Science journal*, 2, P. 87-93 [in Ukrainian].

3. Akimov, D.I. (2024). Methodology and Socio-cultural projecting of algorithms for the selection of experts in art marketing and for the formation of art collections. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 134–140 [in Ukraine].
4. Vakulenko Yu. (2024). Implementation of Saving Function as the Main Function in Activities of European Visual Arts Museums during World War Two. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald : Science journal*, 3, 126–132 [in English].
5. Vakulenko, Yu. (2024). Implementation of the Main Museums' Functions and Art Projects of the Occupation Authorities in Ukraine from 1941 to 1943. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald : Science journal*, 4, 231– 236 [in English].
6. Vakulenko, Yu. (2025). Formation of the Museum Collection of the National Museum «Kyiv Art Gallery»: Nationalized Collections. Part 1. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald : Science journal*, 2, 271–276 [in English].
7. Weidacher, F. (2005). General Museology: a manual. (V. Lozynsky, O. Liang, H. Nazarkevych, Trans). Lviv : Chronicle [in Ukraine].

Долеско Світлана Валеріївна,
докторка філософії з образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації,
доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОЛЕКЦІЯ АВАНГАРДНОГО МИСТЕЦТВА ЯКОВА ПЕРЕМЕНА ТА ЄВРЕЙСЬКІ ХУДОЖНИКИ ОДЕСИ

Особливістю єврейського менталітету є всебічна моральна й матеріальна підтримка своїх співвітчизників, які б складні історичні перипетії не траплялись на шляху. Красномовним прикладом є єврейська спільнота мультинаціональної Одеси кінця XIX – початку XX століття, де значну частку бізнес-капіталу становив саме єврейський. Успішні комерсанти допомагали релігійним, медичним і освітнім закладам. Зокрема й художнього напрямку. У єврейському середовищі Одеси популярним було колекціонування творів мистецтва, що дозволяла підтримувати талановитих художників, представників єврейства. Одним із найвідоміших одеситів досліджуваного часу був Яков Перемен – меценат і колекціонер, визначний діяч сіоністського руху. Він товаришував із колом єврейських художників Одеси, влаштовував виставки, художні салони та активно купував їх роботи. Отже, всього за кілька років сформував потужну колекцію єврейського авангардного мистецтва.

Більшість із художників, чиї роботи купував Яков Перемен, спершу навчалися в училищах Одеси, а потім у школах Німеччини, Польщі, Парижу. Серед них: Георгій Бострем, Михайло Гершенфельд, Ісак Малик, Амшей Нюренберг, Сигізмунд Олесевиц, Сандро Фазіні, Теофіл Фраєрман та інші [1].

Найцікавішою і найбільш значимою виставкою того часу експерти називають колективну експозицію в Одесі 1914 року, де по ступеню інтересу картини одеситів нітрохи не поступалися іноземним учасникам виставки [3].

Невідомо, як би розвивалося образотворче мистецтво Одеси далі, проте у 1919–1920 роках багато художників, не чекаючи нічого хорошого від прийдешніх змін, пов'язаних із Першою світовою війною, емігрували. Це ж відбулося і з Яковом Переменом. У 1919 році він вивіз свою колекцію (230 творів мистецтва) на пароплаві «Руслан» у Палестину.

На жаль, його спіткала доля більшості емігрантів того часу. Ім'я Якова Перемена забули, а про існування зібраної ним колекції знали лише окремі фахівці. Та, з огляду на його роль у стимулюванні та збереженні творчої спадщини митців його часу (переважно тих, що мали єврейське коріння та входили до «Товариства незалежних художників»), це несправедливо.

Особливістю колекції є те, що вона віддзеркалила особливості розвитку мистецького середовища Одеси початку XX століття, адже була містом, де зустрічалися і змішувалися культури, куди художники привозили нові віяння часу із найвідоміших шкіл мистецтв Європи. А оскільки художники, чиї роботи увійшли до колекції, мали неабиякий хист до образот-

ворчого мистецтва, то й роботи, що в результаті були придбані у колекцію Якова Перемена, стали яскравим зразком єврейського авангардистського мистецтва початку 20 століття. Це були твори, що представили авангардні течії живопису, від імпресіонізму до кубізму.



Рис 1. А. Нюренберг «Шарж на Якова Перемена» [3]

Упродовж тривалого часу доля колекції була невідомою. Лише через десятки років її сліди знайшли в Ізраїлі у нащадків Якова Перемена. У 2006 році в Ізраїлі відбулась виставка «Одеські парижани». А згодом, майже через сто років із моменту, коли картини потрапили на корабель, у 2010 році відбулася історична подія: колекцію виставили на аукціоні «Sotheby's», де група українських колекціонерів «Український авангард» купила третю частину колекції (86 картин). Відразу після придбання колекцію представили на виставках в Одесі, Нью-Йорку та інших містах світу, із великим резонансом у мистецькому світі і пресі [1].

Завдяки діяльності Якова Перемена та єврейської громади Одеси, було створено унікальну колекцію авангардного мистецтва, яка не лише підтримала талановитих художників свого часу, а й відобразила багатокультурний та динамічний характер мистецького середовища міста початку XX століття. Попри складну долю колекції та її творця, мистецька спадщина одеських єврейських художників зберіглася й повернулася до сучасників, засвідчуючи неперервність культурної пам'яті та важливість меценатства для розвитку мистецтва.

Література

1. «ОДЕСЬКІ ПАРИЖАНИ» вони повернулися! *Одеська національна наукова бібліотека*. URL: <https://odnb.odessa.ua/blogs/kherson/18> (дата звернення: 08.09.2025).
2. «Найголовніше – любити мистецтво, а не просто купувати «імена»». *Український авангард: Переавантаження*. URL: https://monoskop.org/images/5/58/Ukrainian_Avant-garde_Reboot_2019.pdf (дата звернення: 08.10.2025).
3. *Одесознавство* : навчальний посібник. Одеса, 2010. 272 с.

Карпенко Ольга Валер'янівна,
старша викладачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

«КОЛЬОРОПИСЦІ» УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ: КАЗИМИР МАЛЕВИЧ

Однією з унікальних рис українського авангарду першої третини XX ст. в царині живопису є особливе ставлення митців до кольору, його значення і ролі в мистецтві. За мірою уваги до значення ролі кольору можна виокремити найяскравіших представників художнього

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

авангарду, які не лише у своїй творчості проявляли пієтет до кольору, а і у власних теоретичних нотатках підкреслювали вагомість даного аспекту в мистецтві. Насамперед згадуємо такі визначні постаті як Казимир Малевич, Олександр Богомазов, Давид Бурлюк, Олександра Екстер, Віктор Пальмов, Марія Синякова.

Казимир Малевич займався проблемою кольору буквально з перших своїх кроків у мистецтві. Знайомство з прекрасним українським живописцем Миколою Пимоненком в Київській рисувальній школі Миколи Мурашка справило незабутнє враження на молодого художника. Ось як він згадує свою зустріч з М. Пимоненком у своїх автобіографічних нотатках: «Минув час, я їду до Києва, знайомлюся з Пимоненком. Велике враження справили на мене його картини. Він показав мені картину “Гопак”. Мене потрясло все побачене у його майстерні. Безліч мольбертів, на кожному картини, що зображали життя України. Показую свої роботи – вже шкіци з натури. Потрапляю до Київської рисувальної школи. Та обставини змусили мене їхати до Курська» [1, 26]. Природа українського села, барвистість українських строїв які К. Малевич описував із захопленням у своїх спогадах, протиставляючи їм сіру буденність міст та похмурий одяг робітників заводів і фабрик, заклали підвалини оспівування кольору протягом усього життя митця. «Селянські одежі подобалися мені тим, що вони барвисті, візерунчасті, що кожен шив собі вдяганку, яку хотів. Самі ткали, самі вишивали і фарбували. Головне ж, чим заводські робітники відрізнялись від селян, було малювання. Перші не займалися малюванням, не вміли розписувати своїх домівок, не займалися, я б сказав тепер, мистецтвом. Усі ж селяни – займалися» [с1, 22]. Доктор мистецтвознавства Марина Юр порівнює композиційну структуру українських селянських розписів і безпредметних творів Казимира Малевича і Олександри Екстер, та доходить висновку, що «традиції орнаментальної системи українських селянських розписів були предметом уваги та вивчення збоку К. Малевича та О. Екстер, завдяки чому лексика їхнього безпредметного живопису збагатилася новими композиційними прийомами, колористичними співвідношеннями, технікою виконання» [2, 393]. В якій би манері не писав К. Малевич, вдосконалюючи свою художню майстерність – від імпресіонізму та неоімпресіонізму, у творах символізму, неопримітивізму та кубофутуризму, він завжди займався питаннями кольору першочергово. Наприклад, дивлячись на ранні твори художника, такі як «Весна -квітучий сад» 1904 р. можна побачити, як розчиняються контурні лінії і силуети, звільняючи натомість звучання кольорів, які бринять весняними барвами. Митець вдається до прийому висвітлення кольору не втрачаючи при тому чистоти окремих тонів. Це створює цілісну живописну масу, яка наповнює усе полотно. У серії творів, які можна віднести до символізму, Казимир Малевич відпрацьовує навички площинності і декоративності. Тут колір має символічне значення, він покликаний відтворити духовне саяво уявного раю, тому і вдається художник до застосування золотавих відтінків, якими просякнуте кожне полотно цієї серії ескізів фрескового живопису 1907 року: «Автопортрет», «Торжество неба», «Молитва». У пейзажах 1906-1908 рр., які можна віднести до неоімпресіонізму, а саме такому напрямку, як пуантилізм, К. Малевич створює цілісну фактурну кольорову масу, яка покриває усе полотно, ніби нагадуючи фактуру гобелену. Риси будинків, дерев майже зникають, ніби поступаючись місцем для гри кольорів, які виблискують, немов дорогоцінне каміння, на сонці. У своїх теоретичних нотатках Малевич описував твори Клода Моне, говорячи, що він вирощував живопис, який ріс на стінах собору. Сміливо крокуючи крізь стилі і напрямки у пошуках пластичної виразності і досконалості, К. Малевич звертається до переосмислення творчості П. Сезанна, що знайшло свій прояв у пейзажних творах, які написані структурованим мазком, нагадуючи грані куба, а також у малочисельних натюрмортах, де присутня декоративність і локальність кольору, а також застосування контурної лінії. У селянському циклі творів К. Малевич вдається до підсиленого звучання кольорів, а також стилізації постатей під народну ікону. Найбільшого ж значення колір набув у винайденому художником напрямі супрематизм, де колір остаточно звільнився від зображальності і став головним формотворчим елементом композиції. Беручи свій початок з ахроматизму, а саме з чорного, що імітує небуття або світ до його проявлення, художник народжує кольоровий супрематизм, що рухається і пульсує у просторі. Завершується супрема-

тизм виходом у білий простір, де білий символізує духовну чистоту і святість. Білий у фізиці – це об'єднання усіх кольорів, білий у Малевича – це Всесвіт, сповнений духовності і гармонії.

Дослідниця авангарду Наталія Янішевська так характеризує супрематизм К. Малевича: «Супрематизм Казимира Малевича – це шлях “чистого пізнання”. Формотворення зосередилося на геометризації, простих формах та локальних кольорах, за якими приховані міфологічні таємниці та глибинна онтологія. І власне Малевич – приклад творчості, де геометрія мала відіграти роль до очищення душі і вознесення до правдивого буття» [3, 117].

Як у теоретичних статтях, так і у своєму практичному доробку, Казимир Малевич наголошував на першочерговості «мальовничого відчуття», яке є головним творчим імпульсом у новому авангардному мистецтві на відміну від зображального мистецтва, де головну роль відіграє сюжет і предметна форма. «І, насправді, починаючи з пізнього Сезанна, ми вже можемо всі твори сезаністів, кубістів, футуристів і супрематистів називати новим мистецтвом, новою майстерністю, бо жоден майстер образотворчого мистецтва не зможе бути майстром передачі сприймань мальовничого відчуття, “як такого”, без сюжету предметної форми» [1, 43].

Література

1. Горбачов Д. О. «Він та я були українці» Малевич та Україна. Київ : СІМ студія, 2006.
2. Юр М. Українські селянські розписи і безпредметний живопис 1910–1920-хх р.р. Діалог пластичних мов. С. 383–394.
3. Янішевська Н. Геометризм як мета та метод формотворення в українському та польському авангарді. *Народознавчі зошити*. 2011. № 1 (97).

Креховецький Ігор Володимирович,

кандидат архітектури, доцент, доцент кафедри дизайну інтер'єру, міського середовища і ландшафтного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

БІОНІЧНИЙ ДИЗАЙН У КОНТЕКСТІ СТВОРЕННЯ ІННОВАЦІЙНИХ МАТЕРІАЛІВ ДЛЯ СТАЛОГО РОЗВИТКУ ТА ФОРМУВАННЯ ГАРМОНІЙНОГО СЕРЕДОВИЩА

Біонічний (біоміметичний) дизайн це сучасна філософія нових підходів для формування ноосфери сталого розвитку, вивчаючи природні форми та системи. Не повторення природних форм, а досліджуючи закони побудови, структуру, функціонування та здатність адаптації до зміни середовища.

«Природа – найдосконаліший та найекономічніший інженер. Ми не можемо перевершити природу, але ми, безумовно, можемо вчитися в неї» – Джанін Бенюс співзасновник Інституту біомімікрії що розташований у Монтані, США. Вона популяризувала ідею біомімікрії – створення стійких рішень, натхнених природою та просуває біомімікрію в культурі, освіті, розвиваючи біоміметичну свідомість. Використовуючи прототипи природи в інженерній та дизайнерській діяльності, ми можемо створювати об'єкти та системи, які є ефективними, стійкими, споживають менше енергії, використовують ефективно ресурси та добре адаптуються у навколишнє середовище.

Біоміметичні методи допомагають дизайнерам знаходити нові, нестандартні підходи для проєктування, пошуку форм, технологій функціонування або використання інноваційних матеріалів. Сучасний дизайн – адаптивний, багатофункціональний, енергоефективний, екологічний і безвідходний. Всі ці поняття визначають «стійкість» та сталий розвиток, тобто здатність об'єктів довго зберігати свої властивості, витримувати зовнішній вплив, зберігати свою структуру і характер функціонування у просторі та часі під час дії змінних умов зовнішнього середовища. Сьогодні дизайн та архітектура переживає важливий етап трансформації. На відміну від масивних бетонних конструкцій минулого століття що протистояли при-

родному оточенню, вона рухається до більш гармонійного мінливого образу природних структур. Як і живі об'єкти вони реагують на навколишнє середовище та здатні адаптуватися до змін погодних умов для злиття з природним контекстом.

Біоміметичні матеріали – це синтетичні або штучні матеріали, які наслідують, імітують структури, властивості та функції, які існують в біологічних природних системах, відтворюють структурні особливості природних тканин чи об'єктів.

Адаптація – це процес, за допомогою якого споруда стає здатною існувати у своєму середовищі існування. Екологічні та кліматичні характеристики місцевості є багатофакторними змінними параметрами, тоді як, параметри внутрішнього комфорту в будівлях – статичні; тому ми використовуємо велику кількість енергії для опалення, охолодження, вентиляції та освітлення

використовуючи інженерні системи.

Кліматичні фактори включають інтенсивність та періодичність тепла та світла, опадів та відносної вологості, вітру і тривалість сезонів.

Технологія генерування концепції біонічний дизайну – від біологічної системи, її функцій, переваг та основних характеристик, до інноваційних ідей форм та матеріалів, відповідно до завдань контретного дизайну. «Адаптивна оболонка» для будівель та споруд – це оболонка, яка реагує на зміну умов навколишнього середовища як всередині, так і зовні приміщень, активно взаємодіючи з довкіллям: створення фасадів, які “дихають”, використовує природні методи вентиляції і фільтрації, змінюючи свою структуру залежно від температури чи вологості повітря. Вибудовування потрібних характеристик матеріалу, композиційного чи моно, за заздалегідь задуманою ідеєю. Це дасть можливість змінювати його характеристики на різних рівнях: макро, мікро і нано:

- зміна розміру та форми, для адаптації до різних екологічних факторів, завдяки властивостям матеріалу, з якого вони виготовлені, без потреби в зовнішній енергії або складних механізмів;

- відбиття, поглинання, або розсіювання для регулювання освітленості;
- поглинання, збирання або випаровування для регулювання вологості;
- розсіювання, накопичення або збереження для регулювання температури;
- фільтрація або обмін для регулювання вуглекислого газу (якість повітря).

Останні досягнення у галузі біоміметичних матеріалів.

Інтелектуальні матеріали мають властивості, які реагують на зміни в навколишньому середовищі: сплави з пам'яттю форми (SMA); полімери з пам'яттю форми (SMP) які можуть змінювати форму у відповідь на зовнішні подразники, як-от тепло, світло, електрика, і повертатися до свого початкового стану; п'єзоелектричні матеріали, які здатні перетворювати механічну енергію при стисканні або розтягуванні в електричну, а при прикладанні електричного поля змінюють свою форму.

Розробка бетону, що самовідновлюється, з використанням бактерій.

Матеріали, що змінюють колір, натхненний шкірою хамелеону.

Самоочисні поверхні, кераміка, фарби, матеріали з супер гідрофобними властивостями.

Композити, натхненні кістками. Легкі, але міцні конструкційні матеріали із використанням методів 3D-друку, багатопарового напilenня.

Пористі матеріали. Легкі пористі структури, механізми роботи яких мають досить високу якість, часто зустрічаються у тваринних тканинах.

Градiєнтний бетон – метод бетонування дозволяє цілеспрямовано розподіляти матеріалу всередині елемента: більше матеріалу використовується в особливо напружених зонах, тоді як вага зменшується в менш напружених зонах завдяки цілеспрямованому розміщенню порожнин.

Багатофункціональні композити на основі природних матеріалів, таких як деревина, кора, що об'єднують кілька функцій в одному матеріалі, волокнисту та багатопарову систему з враженим механізмом демпфування для створення екологічних та міцних будівельних матеріалів.

«Адаптивні матеріали» та плівкові огорожувальні конструкції будівель самостійно змінюють свою форму та характеристики у відповідь на зовнішні впливи. Використання цих матеріалів у адаптивних конструкціях будівель частково робить складні інженерні технології керування непотрібними, зменшує споживання енергії, та витрати на обслуговування. Гнучкість, прозорість, легка вага, простота і дискретна конструкція пропонують переваги щодо переробки та сталого дизайну.

Висновок. Біоміметичні матеріали є новою парадигмою в сучасному підході до дизайну форм, матеріалів та інженерії. Зусилля зосереджені на створенні адаптивних низькотехнологічних та низькоенергетичних матеріалів та систем, а не на високоавтоматизованих та механічних. Вивчаючи перевірені часом стратегії природи, ми відкриваємо нові можливості для створення стійких, ефективних та адаптивних матеріалів, які можуть вирішити деякі сьогоденні технологічні та екологічні проблеми. Стале, кліматично позитивне та циклічне будівництво вимагає цифрових технологій, ресурсозберігаючих конструкцій та відновлюваних будівельних матеріалів і є передумовою для високоякісного, придатного для життя, соціально справедливого та сталого середовища проживання людства.

Продовжуючи розгадувати таємниці природи та втілювати їх у інноваційні матеріали, ми не просто створюємо нові технології – ми сприяємо глибшому зв'язку між людськими інноваціями та світом оточуючої нас природи.

Література

1. Toward a Living Architecture? Complexism and Biology in Generative Design. Author. Cogdell, Christina. Publication Date 2019.
2. Biomimicry in Architecture / Michael Pawlyn. Routledge Cavendish Published, 2016.
3. Smart Materials and Technologies: For the Architecture and Design Professions 1st edition by Addington, D. Michelle, Schodek. Harvard University First published 2005.
4. Feuerstein G. Biomimetic Architecture - Human and Animal Forms in Architecture, Stuttgart, Edition Axel Menges, 2002.
5. Benyus J. M. Biomimicry: Innovation Inspired by Nature; Harper Perennial: New York, NY, USA, 2002.
6. Architecture and Adaptive Buildings. Uni-stuttgart. URL: <https://www.uni-stuttgart.de/en/research/profile/architecture-und-adaptive-buildings/> (дата звернення: 18.10.2025).
7. Datenschutzeinstellungen. Wernersobek. URL: <https://www.wernersobek.com/de/news/nachhaltigermiteinander/> (дата звернення: 18.10.2025).

Матоліч Ірина Яремівна,

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри дизайну ЗВО «Університет Короля Данила»*

ВПЛИВ ВІЙНИ НА КУЛЬТУРНІ ІНСТИТУЦІЇ ТА МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА

Повномасштабне російське вторгнення в Україну у лютому 2022 року докорінно змінило функціонування культурних організацій та інституцій. У культурній сфері, як і в інших, виникла нагальна потреба в оперативній реакції, адаптації та трансформації, водночас із збереженням ідентичності, цінностей і зв'язку з аудиторією. Війна стала каталізатором глибоких зрушень – як інституційних, так і концептуальних.

Івано-Франківськ – це затишне і динамічне місто на заході України, розташоване біля підніжжя Карпат. Воно поєднує багату історико-культурну спадщину, європейську атмосферу та активне громадське життя. Місто відоме своєю архітектурою, мистецькими ініціативами та сталим урбаністичним розвитком.

На прикладі Івано-Франківська можна виділити кілька важливих тенденцій у культурному житті міста під час війни.

З одного боку, низку давніх і традиційних культурних ініціатив було тимчасово призупинено. Зокрема, станом на 2024 рік одна з найвідоміших міжнародних мистецьких подій міста – Міжнародний фестиваль ковалів [3], який щорічно від 2003 року збирав учасників із десятків країн, – зупинила свою діяльність.

Також у 2022–2023 рр. було скасовано традиційне святкування «Свята хліба» до Дня міста [2], концерти на Вічевому майдані та у міських парках. Це тимчасове призупинення відображає не лише зміну культурних пріоритетів, а й труднощі з організацією масштабних заходів в умовах воєнного часу.

З іншого боку, війна спричинила появу нових форм співпраці та переорієнтацію проєктів на підтримку військових, внутрішньо переміщених осіб, психологічну допомогу та збереження культурної пам'яті. Художні виставки, які традиційно були зосереджені на естетичних пошуках, дедалі частіше звертаються до тем травми, втрати, спротиву та рефлексії над війною. В Івано-Франківську приклади стійкості та переорієнтації культурних інституцій особливо виразні. Артгалереї «Бастіон» [1] та «Вагабундо» стали платформами для експозицій, присвячених війні, спротиву та травматичному досвіду. Митці використовують ці простори для осмислення подій, візуалізації болю, втрат, героїзму й надії.

Театри, зокрема Івано-Франківський національний академічний драматичний театр, започаткували документальні вистави на основі реальних свідчень українців, які пережили бойові дії, окупацію чи вимушене переселення. Такі мистецькі форми стають засобом суспільного діалогу та збереження національної пам'яті.

Простори, що раніше функціонували як галереї, були трансформовані у волонтерські центри, прихистки чи місця підтримки. Куратори та артменеджери працюють на перетині культурної дипломатії та соціальної діяльності. Прикладом такої ініціативи є галерея «Арт на Мур». Вже невдовзі після початку війни цей простір було трансформовано на місце підтримки та взаємодії, де проводяться безкоштовні творчі майстер-класи для внутрішньо переміщених осіб. Тут люди можуть не лише розвивати свої здібності та відновлювати емоційний баланс, а й знаходити спільноту та відчуття дому в нових умовах.

Urban Space 100 [4] – це громадський ресторан і платформа соціальних та культурних ініціатив, яка існує не просто для відпочинку чи споживання, а для того, щоб змінювати місце на краще. Створений у 2014 році за участі 100 співзасновників, кожен з яких інвестував у проєкт однакову суму, Urban Space 100 став прикладом соціального підприємництва нового покоління. За даними, 80 % чистого прибутку закладу спрямовується на підтримку місцевих проєктів – мистецьких, екологічних, урбаністичних.

З початком повномасштабного вторгнення Urban Space 100 адаптувався до нових умов і став одним із активних гравців у волонтерському, гуманітарному та громадянському полі. Сьогодні заклад підтримує благодійні ініціативи на користь Збройних Сил України та територіальної оборони. Під час літнього грантового сезону Urban Space 100 надає пріоритет проєктам, які працюють із викликами війни. Це означає, що серед проєктів-переможців – ті, що або безпосередньо допомагають у військових чи гуманітарних аспектах. Наприклад, допомагають фондам «Return Alive» та «Save Ukraine Now» [4].

Культурна складова теж не зникла: простір продовжує бути місцем для лекцій, виставок, тематичних зустрічей, у тому числі про війну, ментальне здоров'я, відновлення. Завдяки гнучкості та волонтерському підходу, Urban Space 100 став середовищем, де люди можуть знову відчувати спільноту, обмінюватись ідеями та долати наслідки війни через культуру, дизайн і активність.

У відповідь на нові виклики посилилися також неформальні мистецькі ініціативи, які перебрали на себе частину функцій, що раніше виконували державні чи муніципальні інституції. Невеликі культурні актори демонструють більшу гнучкість, здатність швидко реагувати, працювати з локальними громадами та формувати нові наративи. Водночас зростає попит на мистецтво як інструмент реабілітації, історичної документації, мобілізації ідентичності та спротиву. Посилюється й співпраця з міжнародними партнерами – такі програми, як House of Europe, Фонд стабілізації культури й освіти, ЄС та Український культурний фонд, підтриму-

ють локальні та міжрегіональні культурні ініціативи.

Отже, культурні інституції в умовах війни не лише працюють у кризовому режимі, а й активно шукають нові стратегії сталого розвитку, збереження сенсів та відновлення довіри. Війна водночас виступає викликом і точкою переосмислення: що, навіщо й для кого ми творимо у сфері культури сьогодні? Подальші дослідження в цій галузі є надзвичайно важливими для розуміння інституційних трансформацій, культурної стійкості та ролі культури під час збройного конфлікту.

Література

1. Бастіон. *Bezviz*. URL: <https://bezviz.co.ua/sights/bastion-v-ivano-frankivsku/> (дата звернення: 15.10.2025).
2. В Івано-Франківську відбувся щорічний фестиваль «Свято хліба та сиру». *Івано-Франківськ*. URL: <https://www.mvk.if.ua/konkurs/51645> (дата звернення: 15.10.2025).
3. Волошин Т. Вогонь та залізо: В Івано-Франківську розпочалось «Свято ковалів». URL: <https://gk-press.if.ua/vogon-ta-zalizo-v-ivano-frankivsku-rozpochalos-svyato-kovaliv-fotoreportazh/> (дата звернення: 15.10.2025).
4. Urban Space 100. *Urban Space*. URL: https://www.urbanspace.if.ua/uk#urban_space (дата звернення: 15.10.2025).

Несен Ірина Іванівна,

*кандидатка історичних наук, доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОЗВИТОК ОЗДОБЛЮВАЛЬНИХ СИСТЕМ У МЕЙСЕНСЬКИХ СЕРВІЗАХ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТТЯ

В історії розвитку Мейсенської мануфактури окреме місце належить темі асортименту виробів і формуванню культури сервізу, його предметного наповнення й стилістики декорування. Звідси інтерес до мейсенських сервізів, виготовлених у різні періоди першої половини XVIII ст. Предметом аналізу обрано три відомі сервізи: «Сервіз з червоним драконом», «Лебединий сервіз», сервіз «Brühl'sche Allerlei» Г. фон Брюля.

Найбільш раннім за хронологією створення у цьому переліку є «Сервіз з червоним драконом», створений на межі 1720–1730-х рр., у період діяльності Йоганна Грегора Херольдта/Johann Gregor Herold (1696–1775). У цей час Мейсенська мануфактура змінила керамічний матеріал виробництва, перейшовши від кольорової маси до білої [5, 71].

За стилістикою формотворення й іконографією мотивів, цей сервіз, виконаний з білого каоліну, що його основне родовище знаходилося в саксонському місті Ай (Айе), займає особне місце. Королівський двір Саксонії замовив сервіз для придворної кондитерської у період правління колекціонера китайської порцеляни Августа II Сильного, чия колекція була зосереджена в Йоганнеумі (м. Дрезден). Декоративну схему оздоблення сервізу побудовано на трьох мотивах. Перший із них – птах фенікс, що у давньокитайській міфології мав назву «фенхуан» або посланець небесного господаря, що поєднував солярну і вогняну символіку (мотив гребеня – *І.Н.*). Використання на дзеркалах блюд і тарелей сервізу пари взаємообернених феніксів, можливо, втілюють уявлення про пташине подружжя, оскільки у пізніших китайських текстах фен – це самець, а хуан – самка. Другий мотив – дракон, один з провідних символів китайської міфології, а відтак орнаментики. Його стилізоване зображення ритмічно зображене на бортах або корпусі посудних форм. Драconi в декорі сервізу чергуються з третім мотивом. Він створений як рефлексія на буддійську символіку в китайському орнаменті з групи «па цзі сянь» (мотиви цієї групи втілювали вісім символів щасливого провіщення, вісім щасливих ознак, що були серед знаків на подошві стопи Будди [4, 298].

Королівський статус сервізу репрезентовано і в його колориті, що побудований на домінуванні темно-червоного кольору в усіх мотивах, делікатно прописаних золотом. Вочевидь, основний колір надполив'яного розпису являє собою одну з фарб, що їх розробку

пов'язують з Й.Г. Герольдом, яка мала назву «найкращий пурпур» й була отримана з компонентів «англійського олова» і «розчиненого в царській горілці (соляна кислота – *I.H.*) золотого дуката» [3, 15]. Створення рецепту пурпурової поливи в Мейсенській мануфактурі радше теж пов'язано з наслідуванням традицій китайської порцеляни. Наприклад, темний червоний колір у ній, відомий як «санг де беф», активно впроваджувався у виробках періоду імператора Кансі (1662–1722).

Наступним кроком у розвитку стилістики оздоблення мейсенських сервізів став «Лебединий сервіз» графа Генріха фон Брюля (1700–1763), який вже був темою спеціальних досліджень. Створений на стику переосмислення японської оздоблювальної системи «какіемон» і європейських підходів використання у посудних формах композицій живопису, графіки і пластики, цей сервіз «має провідне значення у формуванні стилістики західноєвропейського сервізу як мистецького явища. У його декорі акумулювались і поєдналися декілька оздоблювальних підходів, виникнення яких пов'язане з періодами діяльності двох провідних майстрів виробництва Й. Г. Херольда та Й. І. Кендлера. Звідси розпочалось поєднання двох оздоблювальних систем – живописної і пластичної. Пластичний початок в усіх формах сервізу є домінуючим» [1, 241].

У 1740-х рр. у мейсенських сервізах вимальовується нова стилістика у декоруванні, а відтак новий тип декору. Прикладом цьому є ще один відомий сервіз Г. фон Брюля «Brühl'sche Allerlei», виконаний у період між 1742–1746 рр. Цей сервіз не поступався «Лебединому сервізу», призначався для вечері, десертів і кави, а після 1763 р. був доповнений суповими (145 одиниць) і столовими (269 одиниць) формами [2]. На жаль, сьогодні існує лише близько 350 збережених зразків посуду сервізу. У його декорі вперше використано укрупнені натуралістичні ботанічні мотиви. Такий прийом був не випадковим, оскільки був прикликаний до життя теоріями Просвітництва і «ботанічними ілюстраціями», що являли собою окремий жанр наукового рисунка. Так, у 1735 р. з'явилося видання однієї з ботанічних енциклопедій, укладених Джоном Вільгельмом Вейнманом (Johann Wilhelm Weinmann) (1683–1741) «Phytanoza Iconographica», яка публікувалась частинами у Регенсбурзі упродовж 1737–1745 рр. У цей же період, від 1742 р. створювались перші рисунки для оздоблення посудних форм «Brühl'sche Allerlei». Модельєрами посуду були відомі майстри Йоганн Фрідріх Еберлейн (1695–1749), Йоганн Йоахім Кендлер (1706–1775), Йоганн Готліб Едер (1716–1750).

До сьогодні європейські мистецтвознавці дискутують про те, хто створив загальну програму декору, що у ній поєдналися глухий й ажурний рельєфи по борту пласких форм, укрупнені головні мотиви овочів, фруктів і ягід, а також «німецькі квіти», які також створювались за ботанічними зразками. Розглядаючи ілюстрації до енциклопедії Вайнманна, можна стверджувати, що зображення, наприклад, квасолі, брукви, червоної смородини, голівок маку, савойської капусти, редиски, кавуна, що їх зображено на дзеркалах блюд і тарілок, у ній відсутні. Можливо, що твердження Клавдії Бодінек про те, що у виборі рослин відбилися побажання шеф-кухарів, садівників або замовника сервізу, має рацію [2]. Зауважимо, що мода на натуралізм ботанічних мотивів декору у мейсенській порцеляні тривала недовго, у період 1740–1770-х рр.

Проведене дослідження, в якому було охоплено низку сервізів, виготовлених на Мейсенській мануфактурі до середини XVIII ст. виявило наступні стилістичні перетворення. Сервіз з Червоним драконом як один із ранніх зразків білої фарфорової маси за тоном розпису містить певну рефлексію на «бютгерівський» люстр. «Лебединий сервіз» Г. фон Брюля демонструє стилістичний синкретизм вже домінуючого європейського (йдеться про загальну іконографічну програму) й локального орієнтального стилів (зокрема вживання мотиву *Indianische Blumen* – *I.H.*). Нарешті докорінно нові типи орнаментальних мотивів, вжитих для оздоблення сервізу «Brühl'sche Allerlei», створеного в середині XVIII ст. демонструють стилістику натуралізму (вживання мотивів *Holzschnitt Blumen*), покликаного до життя ідеологією Просвітництва.

За короткий період 1720–1740-х рр. у виробництві сервізів Мейсенської мануфактури відбувся перехід від традицій орієнтального стилю до розробки європейських орнаменталь-

них систем, а відтак виник інтерес до виконання живописних композицій у декорі порцеляни. У подальшому розробка декоративних мотивів мала своїм джерелом наукову ботанічну ілюстрацію, яка активно розвивалась у другій половині XVIII ст. Це дозволило майстрам Мейсена створити широкий діапазон мотивів.

Література

1. Несен І. І. Розвиток традицій виготовлення сервізів Мейсенською мануфактурою: «Лебединий сервіз». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 2025. №1. С. 237–242.
2. Bodinek C. Ein Tafelservice für den Grafen. Das Brühlsche Allerlei reviewed. *Heinrich Graf von Brühl (1700 –1763) Ein sächsischer Mäzen in Europa: Tagungsband der internationalen Konferenz zum 250-jährigen Bestehen des Staatlichen Kunstmuseums*. Dresden-Rom. 2014. P. 88–97.
3. Domoney K., Shortland A.J., Kuhn S. Characterization of 18th-century Meissen porcelain using SEM–EDS. *Archaeometry*. 2011. № 54 (3). P. 454–474.
4. Hobson R.L. Chinese Pottery and Porcelain. Vol. II. New York–London, 1915. 326 p.
5. European Porcelain in The Metropolitan Museum of Art. Ed. Munger J., Sullivan E. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2018. 312 p.

Петрушевський Андрій Олександрович,

кандидат технічних наук, доцент кафедри дизайну, професор кафедри графічного дизайну
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Андарлова Влада Вадимівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ТА СПЕЦИФІКА АДАПТИВНОГО ВЕБДИЗАЙНУ МАРКЕТПЛЕЙСІВ

У зв'язку зі стрімким розвитком технологій, збільшенням використання смартфонів, планшетів та інших мобільних пристроїв для компаній та інших замовників вкрай важливо застосовувати адаптивний дизайн на web-ресурсах. Впровадження адаптивного дизайну гарантує доступність та візуальну привабливість для широкого діапазону пристроїв. Якщо ж web-сайт не адаптований до різних розмірів екрану, це може призвести до втрати високих показників відвідування та потенційних клієнтів або читачів. Взаємодія web-ресурсів з альтернативними інформаційними джерелами, пошук засобів для візуальної єдності з іншими об'єктами, адаптивності та простоти у користуванні вебпродуктами, потребують комплексного дослідження цих явищ в рамках сучасних тенденцій розвитку вебдизайну. Успіх web-сайтів торговельних мереж залежить від якості дизайну, тому дизайнерам важливо стежити за трендами інтерфейсу у галузі вебсайтів.

Уперше термін «адаптивного» web-дизайну використав у своїй статті у 2010 році веб-дизайнер і розробник Ethan Marcotte. У матеріалі Marcotte виділив три ключові особливості: плавні сітки, гнучкі зображення та медіа-запити. Головна ідея адаптивного web-дизайну полягає у створенні таких вебсайтів, які б слугували своїй меті тривалий час без суттєвого негативного впливу на його власника або користувачів, були доступні та корисні для всіх, незалежно від типу операційної системи комп'ютера користувача, браузера, технічних можливостей монітора та типу підключення до мережі Інтернет [1]. Практичне втілення ці ідеї отримали в таких тенденціях, як: поступовий перехід від Flash-технологій до більш сучасних CSS3 та HTML5. Вони забезпечують більшу гнучкість можливостей розробників та зв'язної єдності даних, зображень, відео та аудіо, що відображається на швидкості процесу побудови ескізів при створенні вебсайтів [2]. Для втілення адаптивності web-дизайнери використовують спеціальний тип верстки сайту, так званий responsive web design, що в перекладі означає «реагуючий», «чутливий».

Оскільки на сьогодні мобільний трафік сягає більше половини від всього інтернет трафіку, популярність адаптивного вебдизайну зростає з кожним днем. У 2015 році Google запу-

стив у своїй пошуковій системі алгоритм оцінки сайту на відповідність принципам «дружнього» до мобільних пристроїв інтерфейсу. Від цього показника залежить як високо сторінка буде представлена в результатах мобільного пошуку, а отже дана оцінка частково діє як штраф для сайтів, які не відповідають стандартам інтерфейсу для мобільних пристроїв [3]. Створення плавного переходу між різними пристроями є важливим з точки зору користувацького досвіду. Плавний, послідовний інтерфейс може значно підвищити залученість та задоволеність користувачів [1].

Основні принципи адаптивного web-дизайну полягають у гнучкості та реагуванні на різні пристрої. Сайт повинен бути гнучким і здатним адаптуватися до будь-яких пристроїв, від маленьких мобільних екранів до великих настільних моніторів. Це досягається шляхом використання медіа-запитів і резинових шаблонів, які дозволяють елементам сайту змінювати свої розміри та розташування відповідно до розміру екрану пристрою. Також важливою складовою є доступність та зручність для користувачів будь-яких фізичних можливостей та технічних характеристик. Це означає використання чіткого та простого інтерфейсу, зручної навігації та можливості легкої взаємодії з контентом на різних пристроях [2]. Крім того, важливо правильно організувати контент і елементи сайту так, щоб вони легко адаптувалися до різних пристроїв і зберігали свою цільову функціональність. Це включає використання гнучких сіток, адаптивних зображень та графіки. Для застосування стилів в залежності від характеристик пристрою, таких як розмір екрану, роздільна здатність та орієнтація, важливо використовувати CSS-правила. Зображення мають бути гнучкими, щоб забезпечити швидке завантаження та оптимальний вигляд.

Використання технологій Flexbox та CSS Grid для адаптивного розташування елементів дозволяє створювати гнучкі та ефективні макети web-сторінок. Flexbox забезпечує зручну модель розміщення, яка працює вздовж одного напрямку – рядка або стовпця. Елементи можуть легко змінювати свою ширину, висоту і порядок відображення, забезпечуючи гнучкість у вирішенні різних дизайнерських викликів [2]. Технологія CSS Grid надає двовимірну систему розміщення, що дозволяє точно контролювати розміщення елементів в рядках та колонках. За допомогою CSS Grid можна створювати складні структури, такі як мультиколонкові макети або сітки зі змінними розмірами [1].

Ретельне планування контенту є ключовим етапом у процесі розробки адаптивного дизайну. Контент повинен бути розміщений у логічній послідовності, де важлива інформація розташовується на видних місцях, а менш значуща – на більш прихованих [1]. Інформація має бути адаптована і змінювати своє розміщення та вигляд відповідно до розміру екрану пристрою, щоб забезпечити зручність його сприйняття. Контент повинен бути оптимізований для пошукових систем, щоб забезпечити його високий ранг у пошукових результатах та привернення більшої аудиторії [4]. Важливо проводити аналіз ефективності контенту та вносити необхідні зміни для покращення користувацького досвіду та досягнення поставлених цілей.

Розвиток відкритих стандартів для підтримки дизайну є ключовим напрямком удосконалення адаптивного дизайну. Використання CSS Media Queries дозволяє розробникам створювати стилі, що адаптуються до різних пристроїв, дозволяючи змінювати вигляд web-сторінки в залежності від характеристик екрана [2]. HTML5 дозволяє створювати більш гнучкі та адаптивні структури web-сторінок, що допомагає підтримувати різні розміри та типи пристроїв. Фреймворки JavaScript, такі як Bootstrap або Foundation, надають зручні інструменти для створення адаптивних сайтів, що підтримують різні екрани та пристрої [1]. Підхід «Mobile First» сприяє створенню сайтів, які спочатку розробляються для мобільних пристроїв, що допомагає забезпечити оптимальний досвід користувача навіть на невеликих екранах.

За допомогою адаптивного дизайну можуть бути значно покращені показники ефективності сайту. Адаптивний дизайн забезпечує коректне відображення сайту на будь-якому пристрої, що зменшує ймовірність відмови користувача через нечитабельність. Покращена швидкість завантаження зменшує відмови користувачів та покращує їхній загальний досвід. Використання елементів мультимедіа, таких як відео або анімації, привертає увагу користу-

вачів і збільшує час, який вони проводять на сайті [1]. Серед популярних трендів сьогодення в галузі адаптивного web-дизайну використовуються: звуковий дизайн, візуальні ефекти, рух у вигляді відео або анімації. Також дедалі більшої популярності набирає 3D-моделювання.

Дослідження О.Гарднера, Р. Барнатта-Сміта показали, що адаптивний дизайн web-сайту може позитивно вплинути на конверсію та користувацький. Згідно дослідження компанії Baymard Institute, 68% користувачів вважають, що дизайн сайту є важливим фактором, адже він впливає на їхнє рішення про покупку. Дослідження проведене компанією Nielsen Norman Group, показало, що навіть невеликі зміни в дизайні web-сайту можуть призвести до значного підвищення конверсії [5]. Впровадження адаптивного дизайну дозволяє привернути нових користувачів, які віддають перевагу перегляду сайтів на мобільних пристроях. Зручний користувацький досвід на різних пристроях сприяє підвищенню лояльності користувачів до бренду чи сайту. Позитивний досвід використання сайту на різних пристроях може стати причиною повернення користувачів для подальших покупок або перегляду вмісту [1].

Література

1. Вплив адаптивного дизайну на залучення користувачів. URL: <https://surli.cc/gwytau> (дата звернення: 17.10.2025).
2. Адаптивний дизайн: інновації та перспективи веб-розробки. URL: <https://bdut.co.ua/pro-nas/adaptyvnyy-dyzayn/> (дата звернення: 17.10.2025).
3. Official Google Webmaster.Central blog. URL: <https://surli.lt/ygmyjw> (дата звернення: 17.10.2025).
4. Responsive design.Online blog. URL: <https://surli.li/ritmow> (дата звернення: 17.10.2025).
5. Черновол Д. В. Розробка дизайну та створення веб-сайту. Матеріали XXVII Міжнар. форум. ХНУРЕ. 2023. С. 55–56. URL: <https://surli.lu/wvijxo> (дата звернення: 17.10.2025).

Ван Ханьпін,

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СИМВОЛІКА КАЗКОВИХ ОБРАЗІВ У КИТАЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ КНИЖКОВІЙ ІЛЮСТРАЦІЇ ДЛЯ ДІТЕЙ

Казки є важливою складовою дитячої культури в усьому світі, які не лише розважають, а й транслиують соціальні, моральні та культурні сенси через систему образів і символів. У книжкових ілюстраціях ці образи часто візуалізуються таким чином, щоб підсилювати казковий наратив та передавати культурні коди читачеві. Саме їхня символіка стає провідником у розумінні культурної ідентичності та національних традицій.

У традиційних казках, зокрема в українських, семантика образів часто тісно пов'язана зі світоглядом народу. Наприклад, в українській народній чарівній казці семантика образів тварин відображена через вертикальну структуру «світового дерева», де різні тварини символізують нижній, середній і верхній світи, а самі вони мають міфологічне значення для культури [1, 268].

Аналіз символіки в народній казці демонструє, що деякі образи в українській культурі мають чіткі символічні значення – так, вовк, кінь або птахи уособлюють певні енергетичні чи моральні якості [1, 269].

Українська дитяча книжкова ілюстрація часто черпає натхнення саме з фольклору, використовуючи візуальні архетипи й традиційні символи. У художніх рішеннях ілюстраторів українські казкові герої та мотиви оформлені так, щоб передати народну естетику, інтегруючи елементи народного костюма, природних символів та фольклорних міфів [2, 79]. Ці національні мотиви знаходимо і в сучасних книжкових ілюстраціях, де художники підкреслюють саме культурно-історичні символи, характерні для української традиції [2, 80].

У китайській культурі символи в казках і художніх образах мають глибоке філософське коріння, часто пов'язане з традиційними концепціями, наприклад філософією фен-шуй або даоськими уявленнями про природу, гармонію та взаємодію елементів. Такі символи, як пта-

хи, риби, вода або зображення драконів, передають не лише характер героя, а й концептуальні моделі світобудови [3]. Ці елементи органічно інтегруються в ілюстрації, особливо у творах, що черпають із китайських народних казок або легенд. Використання традиційних графічних технік, таких як туш, лінійний малюнок, стилізація під давнє мистецтво підсилюють символічний ефект і дозволяють читачеві «читати» культурні коди на рівні візуального мистецтва.

Таким чином, у кожній культурі символіка присутня як синтез художньої мови та культурної семантики, але саме її візуальна реалізація відрізняється способом художньої експресії та акцентами у сприйнятті світу.

Символіка казкових образів у книжковій ілюстрації для дітей є невід'ємною частиною художньо-культурного дискурсу як в Україні, так і в Китаї. Через традиційні локальні коди та фольклорні архетипи ілюстрації стають не лише супроводом тексту, а й самостійним носієм культурного значення, формуючи культурний досвід читачів, сприяють розумінню національних світоглядних моделей та збагачують художнє сприйняття світу.

Література

1. Сивачук Н. Семантика образів української народної чарівної казки. *Філологічний часопис*. 2017. Вип. 2. С. 266–278.
2. Ханьпін В.. Порівняльне дослідження художніх особливостей китайської та української дитячої книжкової ілюстрації початку ХХІ ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. № 44. С. 77–89.
3. Китайська народна казка «Пензлик Маляна». Поетизація мистецтва й уславлення образу митця в казці. *Naurok*. URL: <https://naurok.com.ua/urok-na-temu-kitayska-narodna-kazka-penzlik-malyana-poetizaciya-mistectva-y-uslavlennya-obrazu-mitcy-a-v-kazci-283190.html> (дата звернення: листопад 2025).

Зернецький Федір Аркадійович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СТИЛІСТИЧНЕ РОЗМАЇТТЯ АКВАРЕЛІ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

В українському мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. акварель переживає якісні трансформації: від класично-пейзажних традицій до експериментальних пошуків із матеріалом, формою й колористикою. Національні особливості і прийоми акварельної техніки і письма активно взаємодіють із європейськими течіями і напрямками, породжуючи новий синтез художнього вираження.

Використання акварелі в Україні сягає творчості різних мистецьких практик ще кінця ХІХ ст., зокрема, відомий український поет і художник Тарас Шевченко є прикладом раннього використання акварелі як художньої техніки в українській мистецькій традиції, що вплинуло на розвиток і формування подальших майстрів пейзажу [1].

У першій половині ХХ ст. акварель застосовують переважно як техніку пейзажу й побутового жанру. Художники, що отримали освіту в європейських художніх школах, привнесли прийоми імпресіоністичного письма, роботу зі світлом і прозорістю фарби та ін. У цей період акварель часто слугувала засобом швидких етюдів, але окремі майстри довели її до автономного художнього застосування.

Протягом ХХ ст. акварель використовували як засіб ілюстрації, класичного пейзажу та етюдів. Разом із тим, окремі митці формували власні акварельні школи: наприклад, Микола Глущенко, чия творчість ХХ ст. включає значну кількість акварелів-пейзажів і інтер'єрів, де техніка поєднує імпресіоністичні прийоми й тонкощі кольору [3].

Юрій Химич, відомий як класик українського архітектурного пейзажу, чиї акварелі вирізняються точністю архітектурної побудови, виразною лінією й витонченою роботою з

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

прозорістю фарби, поєднуючи графічність і колористичну чутливість. Це ще раз підтверджує, що акварель слугувала не лише художнім, але й документальним засобом фіксації архітектурних мотивів [4].

З кінця XX ст. зростає інтерес до акварелі як до окремого засобу експерименту: художники використовують змішані техніки (акварель, туш, гуаш, монотипія), нестандартні підкладки, принципи абстракції та концептуальні практики. З'являються персональні та колективні виставки, каталоги, наукові дослідження, присвячені акварелі як мистецькому об'єкту [2, 67].

Відтак є підстави говорити про експериментальну сучасну акварель, що поєднує змішані техніки, абстрактні композиції, концептуальні підходи, що особливо активно розвивалося в мистецьких практиках 1990–2020-х рр. Отже, акварель у творчості українських художників XX - початку XXI ст. являє собою широке стилістичне поле: від реалістичного етюд до радикальних експериментів із формою й матеріалом.

Література

8. Акварель. Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-43434> (дата звернення: листопад 2025).

9. Велігура Н. М. Традиції і новаторство в акварельному живописі у художній культурі України XX — початку XXI століття : дис. ... канд. мист. / НАКККиМ. Київ, 2019. 260 с.

10. Глушченко М. П. «Югославія. Цавтат.1975». Цифрова колекція художнього музею. URL: <https://museum.myart.org.ua/gallery/hlushchenko-m-p-iuhoslaviia-tsavtat-1975> (дата звернення: листопад 2025).

11. Химич Юрій Іванович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%87_%D0%AE%D1%80%D1%96%D0%B9_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: листопад 2025).

Фелькер Інна Марківна,

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ СИНТЕЗУ ФОРМИ І СИМВОЛУ В ОРНАМЕНТІ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ

Український модерн розвивався на тлі європейської хвилі ар-нуво, але водночас мав сильний національний компонент - насамперед апеляцію до народної вишивки, кераміки, різьби, дерев'яної архітектури та ін. Творчі студії та інтелектуальні кола кінця XIX - початку XX ст. шукали шляхи створення національного стилю, що поєднував би модерні ідеї з національним орнаментом, що призвело до появи орнаментальних систем, де форма поступово набувала символічного звучання (зачарування природою, ремінісценції дохристиянських символів, «пізнавальні» мотиви козацької й сільської традиції тощо) [6, 121]. Орнамент у цьому контексті виступає не лише декоративним елементом, а й носієм символіки, яка акумулює етнічні коди, міфологічні алегорії, соціокультурні сенси.

Художніми механізмами синтезу форми і символу є найперше стилізація як міст між мотивом і символом. Сюди зокрема відноситься стилізація природних або народних мотивів (квітка, колос, птах) у модерністській лінійній системі, що перетворює їх із натуралістичного образу в умовну формулу - символічний знак. У такому процесі важливо розрізняти: джерело мотиву (вишивка, народна кераміка); його художнє осмислення (відсічення деталей, ритмізація, побудова силуету), результатом чого стає орнамент як «мовна система» з певними повторюваними знаковими елементами [3, 14].

Модерн запозичив і перетворив принципи ритму: повтори, симетричні та асиметричні побудови, фігурні модулі стають засобом передачі символічної значущості (наприклад, коло як символ цілості, стрічка як рух чи лінія життя). Така модульність дозволяє легко трансфо-

рмувати мотив у декілька масштабів: від прикраси книги - до архітектурної фризної смуги. Багато українських модерністів використовували чітку контурну лінію як організуючий засіб орнаменту - від графічних титулів книжок до деталей інтер'єру. Лінія виступає тут носієм символу: адже саме вона підкреслює силует мотиву, роблячи його пізнаваним навіть у надто стилізованій формі [5, 147].

Хоча орнамент модерну часто функціонує як лінійно-графічна структура, кольорова палітра (інколи взята з народних вишивок) додатково кодує символіку: червоне означає життєздатність, синє - небо/високе, зелений - плодючість та ін. Відтак у рамках модерну колір стає емоційною підтримкою форми [4, 63].

В. Кричевський (1872–1952) є однією з ключових фігур у розробці українського стилю, чий орнаментальні композиції поєднують графічну чіткість, модульність та звернення до народних джерел. Він систематизував мотиви так, щоб їх можна було адаптувати до книги, меблів, архітектурних деталей, тобто створював функціональний орнамент. Його підходи демонструють, як форма акумулює символічний зміст (національну ідентичність, ремісничу традицію) та адаптується до сучасних вимог дизайну [1].

Г. Нарбут (1886–1920) відомий як майстер книжкової графіки: у його роботах орнамент часто виконує роль не тільки прикраси, а й семантичного підсилення тексту (емблема, візитівка епохи). Мотиви народної вишивки та народних знаків у Нарбута оброблені через строгий графічний рисунок – своєрідний формоутворюючий процес, де символи набувають сучасного, індивідуального вигляду. У містах (Полтава, Львів, Київ) орнамент модерну також втілювався в архітектурі – це насамперед фасадні фризи, ковані решітки, керамічні панно. Тут синтез форми й символу працює на рівні громадського простору, створюючи «візуальні маркери» місцевої ідентичності та доби.

У вдалої орнаментальної системи модерну є внутрішня дисципліна - правила трансформації мотиву (масштаб, ритм, симетрія), що дозволяє зберегти пізнаваність символу навіть у високому ступені стилізації. Спостерігається також діалог із народним джерелом, оскільки здійснюється не просте копіювання, а творче переосмислення мотивів: модерністи зберігали «дух» орнаменту, але перетворювали його на нову візуальну граматику. Таким чином орнамент стає місцем зустрічі минулого і сучасності. Орнамент модерну адаптувався до багатьох форматів: книга, тканина, архітектура, меблі, театральна декорація, що вимагало чіткої модульної логіки та чистоти композиції [7]. Оскільки мотиви походили від багатоступінчастих народних знаків, орнамент у модерні набував кількох рівнів значення: декоративного, етнографічного, і навіть політичного (національний символізм) [2, 117].

Синтез форми і символу в орнаменті українського модерну відбувався через механізми стилізації, ритмізації, графічної контуризації і колористичного кодування. Ці художні прийоми дозволяли перетворити народний мотив у модульну, масштабовану орнаментальну систему, придатну для різних носіїв.

Таким чином, український модерн демонструє не просто естетичну адаптацію ар-нуво, а створення унікальної національної мови орнаменту, котра поєднувала європейські принципи з національними символічними пластами.

Література

1. Василь Кричевський: орнаментні композиції : альбом / передм. М. Р. Селівачов, А. О. Пучков ; упоряд. О. О. Савчук. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2023. 312 с.
2. Кацевич О. В. Орнамент як символічна форма культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 115–119. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277644>.
3. Мельник І. Роль українського народного орнаменту в графіці модерну: теоретичний і прикладний аспекти. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2019. Вип. 41. С. 11–18.
4. Рихліцька О. Д., Косик О. І. Орнаментальні мотиви в сучасних дизайн-практиках. *Українські культурологічні студії*. 2021. № 1 (8). С. 59–65. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2021.1\(8\).13](https://doi.org/10.17721/UCS.2021.1(8).13).
5. Селівачов М., Пучков А. Василь Кричевський як дослідник мистецтва. *Народознавчі зошити*. 2024. № 1 (175). С. 145–153.

6. Федевич Л. Мистецькі прояви традицій українського Бароко і стилістики Ар Нуво в орнаментіці та формах Глинської кераміки на початку XX століття. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*: зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2008. Вип. 8. С. 119–124.

7. Lozhkina A. Permanent Revolution: Art in Ukraine, the 20th to the Early 21st Century. Kyiv : ArtHuss, 2020. 544 p.

Ху Сянь,

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МАСКА ПЕКІНСЬКОЇ ОПЕРИ В КОНТЕКСТІ КИТАЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ

Маска в мистецтві Пекінської опери є одним із найяскравіших виразних засобів цього жанру. Пекінська опера є синтетичним видом сценічного мистецтва, який поєднує спів, драму, міміку, пантоміму й бойові елементи, а грим та маски формують один із провідних компонентів художнього образу персонажа. Пекінська опера понад 200 років існує як важливий елемент нематеріальної культурної спадщини Китаю, що відображає цінності, моральні настанови та естетичні уявлення китайської традиційної культури [3].

Пекінська опера сформувалася в Пекіні на рубежі XVIII–XIX століть як синтез різних регіональних театральних шкіл китайської драми і швидко набула широкої популярності та стала визаною національною оперою. Маска і грим у цій формі мистецтва виконували не лише естетичну роль, вони слугували своєрідною мовою символів для глядача, дозволяючи вже з перших секунд дії розпізнати тип персонажа, його моральні якості чи соціальний статус [1, 107].

У Пекінській опері грим - це не просто декоративний елемент, а символічна система, яка передає психологічні, етичні та соціальні характеристики героя. Кольори й візерунки мають теж своє особливе значення: червоний – символ мужності, лояльності та чесності; чорний – сміливість, прямота, рішучість; білий – хитрість, підступність; золото / срібло – надприродні, містичні персонажі.

Цей «візуальний код» дозволяв глядачеві миттєво ідентифікувати сюжетний контекст і моральні якості героя, що важливо у формі з дуже стислим діалогом і динамічними сценічними переходами.

Маска в Пекінській опері виступає не як окремий предмет, а як компонент сценічного образу, що поєднується із музикою, жестами, костюмами та пантомімою. Вона має не лише естетичне, але й семіотичне значення, являючи собою архетипний символ, що відображає традиційну китайську систему моральних і культурних координат [2, 72].

Феномен театральної маски в Китаї має глибоке коріння, що сягає фольклорних і релігійних традицій. Маски застосовувалися в давніх ритуалах, під час народних свят і обрядових дійств, де вони виконували захисну, магічну або екзорцистичну функцію. У Пекінській опері ці традиційні уявлення адаптовані у формі художніх знаків та символів, що зберігають культурні коди давнього світогляду [2, 73]. Естетика маски в китайській культурі спрямована на візуальну метафоризацію: криві лінії, яскраві кольори, домінування контрастів - усе це не лише прикрашає обличчя актора, а й передає внутрішній стан героя, його моральну якість, місце в соціальній ієрархії та сюжетну роль [4, 54].

Мистецтво Пекінської опери та її маски визнаються одним із найважливіших елементів китайського культурного коду. Воно було внесено до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО, що підкреслює культурну й історичну значущість цього явища як для Китаю, так і для світової культури загалом.

Таким чином, маска в Пекінській опері є не лише сценічним елементом, але й механізмом культурної пам'яті, який передає цінності, світогляд та етнокультурні традиції китайсь-

кого суспільства. Вона одночасно репрезентує історичне коріння театру і постійне його оновлення у сучасному мистецькому контексті.

Література

1. Сянь Х. Маска як об'єкт художніх досліджень у Китаї: досвід методологічного синтезу. *Мистецтво та дизайн*. 2022. № (1). С. 103–115. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.1.10>.
2. Ху С. Театральна маска театральної культури Китаю: пошук національної ідентичності. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2022. № 49. С. 71–74. DOI: 10.37131/2524-0943-2022-49-7).
3. Пекінська опера URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D0%BA%D1%96%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0 (Дата звернення: листопад 2025).
4. Є Сяньвей. Утілення традицій масок пекінської опери в образах героїв музичної драми Сан Бо «Метелик». *Культура України*. 2018. Вип. 61. С. 53–62.

*Борисенко Агата Ростиславівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МІЖНАРОДНІ СТАЖУВАННЯ ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ ЗІ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Збереження культурної спадщини в умовах сьогодення має стратегічний характер. Однією з важливих складових такої діяльності в Україні є підготовка висококваліфікованих фахівців, яка передбачає не лише дистанційне вивчення міжнародного досвіду, але й стажування на базі пам'яткоохоронних інституцій в різних країнах світу [1]. Це дозволяє збирати й систематизувати теоретичні знання і практичний досвід, імплементуючи їх у повсякденну практику українських мистецтвознавців і реставраторів. Підтримка міжнародних партнерів важлива не лише для тих, хто вже працює, але й для студентів вищих навчальних закладів України, котрі тільки починають професійний шлях.

З огляду на це, системно використовуються можливості для підвищення рівня знань та розвитку навичок роботи. Зокрема, авторці статті було надано можливість стажуватися у реставраційному центрі Пранаса Гудінаса у Вільнюсі (Литва) [3] й асистувати під час здійснення техніко-технологічних досліджень творів. Навчання тривало два тижні та відбувалося у відділі поліхромної дерев'яної скульптури під керівництвом кураторки Грети Жічкувене (Greta Žičkuvienė). Досвід роботи авторки зі скульптурою протягом понад семи років підтверджує, що набуті під час стажування знання з реставрації та консервації є необхідними і мають значну теоретичну та практичну цінність.

Для забезпечення якісного навчального процесу було розроблено план стажування, який передбачав вивчення сучасних технологій і методик здійснення консерваційно-відновлювальних робіт, а також їх практичне застосування на різних типах дерев'яної скульптури під керівництвом досвідченого фахівця-реставратора. Програма стажування включала роботу з інвазивними та неінвазивними методами дослідження мистецьких об'єктів, аналіз специфіки профілактичних заходів для збереження дерев'яних артефактів, а також лекційно-практичні заняття з техніки позолоти та її стабілізації.

Дерев'яна скульптура дуже поширена у Литві, адже історично камінь там був менш доступним. Внаслідок цього митці часто імітували мармур та інші коштовні матеріали за допомогою поліхромного оздоблення [2]. Початковий етап стажування був присвячений ознайомленню з основами збереження деревини, попередній діагностиці об'єктів, розробці методичних рекомендацій із відновлення та їх затвердженню на науково-реставраційній раді. Оскільки дерев'яні твори надзвичайно чутливі до коливань температури й вологості через гігроскопічні властивості матеріалу, для них вирішальне значення має не лише ретельно виконане відновлення, а й створення у подальшому стабільного мікроклімату під час зберігання: температура – 18–21°C, відносна вологість – 45–55%.

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

Перед початком реставраційних робіт кожен об'єкт проходить 14–15-денний період ізоляції у карантині, під час якого виявляють потенційні загрози біопшкодження. Також можуть проводити тести, для чого відібрані зразки матеріалу поміщають у спеціальні камери з ідеальними умовами для культивування мікроорганізмів/міцелію, що дозволяє вчасно виявити небезпеку. Лише після цього починається детальніше дослідження та документування: фотофіксація, складання плану реставрації тощо. Для затвердження методики скликається нарада фахівців, де обговорюються та узгоджуються підходи й методи втручання.

Основною частиною стажування стала робота з трьома поліхромними дерев'яними скульптурами. Головним об'єктом реставрації було «Розп'яття Ісуса Христа», яке на момент надходження перебувало у незадовільному стані. Під час попереднього дослідження було виявлено численні механічні пошкодження, забруднення різноманітного походження, кракелюри різного розміру, втрати шару фарби до основи (липа).

Твір зображує розп'ятого Ісуса зі схиленою до правого плеча головою, з терновим вінком на ній, з піднятими і розведеними в сторони руками та схрещеними у стопах ногами. Ісус зображений у зеленій настегновій пов'язці, тіло білого кольору, з червоними краплинами крові, волосся – темно-коричневе. Конструктивно скульптура складається з трьох елементів: тіло разом з головою виконані із суцільного шматка деревини, руки виготовлені окремо та прикріплені за допомогою штифтів з використанням клею. У скульптури втрачено хрест і металеві цвяхи, якими кріпили до нього тіло, відсутня нижня частина правого зап'ястка.

У процесі реставрації були здійснені: детальний опис та документація стану збереження об'єкта на момент надходження, консолідація поліхромного покриття та очищення, що передбачали зміцнення фарбового шару й дерев'яної основи кількома методами, стабілізація деградованої деревини, доповнення втрачених фрагментів поліхромії, локальне нанесення захисного шару клею, фотофіксація у процесі та після проведення робіт, оформлення технічної звітності та проходження наукової ради для успішної здачі відновленої скульптури. Особливу увагу було приділено вивченню ґрунту, який виявився крейдианим. Це мало важливе значення, адже саме його склад визначає вибір адгезивів і методів зміцнення.

Дві інші роботи зображали постаті Діви Марії. Перша скульптура Діви Марії потребувала здійснення профілактичної заклейки, для якої були використані мікалентний та цигарковий папір, які застосовуються для делікатного зміцнення поліхромії.

Друга потребувала зміцнення дерев'яної основи, що дало можливість освоїти технологію та застосувати на практиці методи стабілізації деградованої м'якої деревини. Поліхромний шар цього твору був майже повністю втрачений, проте вдалося очистити та закріпити його залишки.

Барельєф «Пресвята Діва Марія Мотієюс Каразія» (Motiejus Karazija Švč. Mergelė Marija) зображає жінку, що стоїть, склавши навхрест руки, зі схиленою до правого плеча головою, у довгому до підлоги одязі та з покривалом на голові, яке закриває значну частину задньої сторони фігури. Твір вирішений умовно, без дотримання класичних пропорцій, що дає підстави припустити, що це робота народного майстра. Скульптура виготовлена з м'якої породи дерева, ймовірно з липи, та вирізана з цілого шматка деревини. Фрагмент покривала має тріщину, сліди механічних пошкоджень і побутування, можливо, внаслідок ремонту, під час якого пошкоджену частину було приклеєно і додатково зафіксовано цвяхами (три цілі та два зламані, що мають ознаки корозії). В нижній частині наявні отвори від цвяхів – вірогідно, там кріпився нині втрачений елемент композиції.

На зворотному боці виявлено кілька отворів різної форми, утворених внаслідок діяльності комах, однак живих шкідників не зафіксовано. Деревина вицвіла, лише в окремих зонах збереглися залишки ґрунту; на різьбленій частині скульптури, що зображує тканину – залишки зеленої фарби, на обличчі – сліди покриття світло-вохристого кольору. Твір має дерев'яну опору, встановлену під час попередньої реставрації.

Кожна з цих робіт мала власну специфіку пошкоджень. Це дало змогу порівняти різні підходи та зрозуміти потребу у застосуванні індивідуальних реставраційних стратегій для кожного з артефактів.

Варто розповісти і про досвід стажування у науковому відділі Національного реставраційного центру ім. Парнаса Гудінаса у Вільнюсі [3], завдяки якому авторка мала можливість асистувати під час науково-технічних досліджень з використанням різноманітного обладнання. Зокрема, вивчення творів здійснювалося із застосуванням електронних та оптичних мікроскопів для дослідження фарбового шару поліхромних скульптур та дерев'яної основи.

Також довелося долучитись до вивчення зразків фарби зі скульптури Ісуса Христа за допомогою використання FTIR-аналізу (Fourier Transform Infrared Spectroscopy) – інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням. Цей аналітичний метод дослідження дозволяє визначати хімічний склад матеріалів шляхом вимірювання поглинання ними інфрачервоного випромінювання. Він добре підходить для ідентифікації органічних речовин. Саме застосування цього методу дало змогу підтвердити, що ґрунт є крейдовим. Були також вивчені пігменти, виявлені на поверхні скульптури: червоний, зелений і білий. Завдяки дослідженню встановлено, що деякі з них створені на білковій основі. Це підтверджує попередні висновки про зв'язок скульптури з народною традицією. Цікавим досвідом у цьому контексті було вивчення червоного кольору поліхромії скульптури, оскільки за результатами тестів він виявився неорганічним пігментом. Червоний колір не було видно під час застосування аналітичного методу FTIR через наявність у ньому неорганічних сполук.

У процесі стажування співробітники реставраційного центру провели ознайомчу екскурсію, під час якої було представлено структуру установи, роботу відділів олійного живопису, текстилю, позолочених рам, творів графіки тощо. Особливим досвідом стала можливість бути присутньою на науковій нараді для студентів кафедри реставрації Вільнюської академії мистецтв, які також проходили практику в майстернях музею. Вони презентували результати своєї роботи за семестр, що дало уявлення про підхід до структури навчання литовських студентів, організації практики з реставрації та розуміння рівня їхньої підготовки.

Авторка висловлює щиру вдячність директору Національного художнього музею Литви Арунасу Гелунасу та фахівцям Реставраційного центру ім. Пранаса Гудінаса за підтримку і можливість навчатись міжнародному досвіду. Особлива вдячність – кураторці навчання Греті Жічкувене, яка підтримувала протягом усього стажування та навчила багатьом практичним і надзвичайно цінним знанням та умінням.

Висновки. Міжнародні стажування є однією зі значимих складових підготовки фахівців зі збереження культурної спадщини України. Можливість практики на базі різноманітних інституцій за кордоном є важливою не лише для експертів, але й для студентів, що у багатьох країнах є стандартною практикою з підготовки фахівців.

Стажування дає змогу не лише ознайомитись із сучасними консерваційно-реставраційними методами, але й застосувати отримані знання на практиці, здійснюючи реставрацію наданих об'єктів під керівництвом досвідчених експертів-реставраторів. Також важливою є можливість асистувати та здійснювати науково-технічну експертизу творів мистецтва під керівництвом провідних науковців-технологів, отримуючи навички роботи на дороговартісному обладнанні. Такі стажування сприяють не лише вдосконаленню знань та умінь, але й встановленню особистих контактів і побудові основи для розвитку культурної дипломатії між країнами.

Література

1. Caple C. Conservation Skills: Judgement, Method and Decision Making. Routledge, 2012. https://www.google.cz/books/edition/Conservation_Skills/2d8c9qLHcNYC?hl=uk&gbpv=0 (дата звернення: 28.10.2025).
2. Karazija M. Polychrome Wooden Sculpture in Lithuania: Traditions and Conservation. Vilnius Art Academy Press, 2016. <https://www.redalyc.org/pdf/5136/513651367003.pdf> (дата звернення: 28.10.2025).
3. Pranas Gudynas Conservation Centre. Lithuanian National Museum of Art, Vilnius. URL: <https://www.lndm.lt/en/contacts/special-departments/pranas-gudynas-centre-for-restoration/> (дата звернення: 29.10.2025).

ФЛОРИСТИЧНІ СИМВОЛИ В МУРАЛАХ КИЄВА

Сучасні митці не обмежують себе простором полотна та шукають нові можливості для прояву своїх творчих ідей. Це напряду пов'язано із тим що сьогодні художники мають не тільки слідкувати за розвитком сучасних тенденцій у світовому мистецтві, а також активно реагувати на події в країні та світі. Багато можливостей для швидшої та посиленої взаємодії мистецтва із міським середовищем та соціумом дає стріт-арт.

Саме стріт-арт є досить поширеним способом відобразити суспільні настрої та часто стає прямою реакцією на соціальні та політичні події. Муралі відображають історію та традиції середовища в якому існують. В сучасному світі муралі вже давно стали невід'ємною частиною міського середовища. Київ не є виключенням, та з початку російсько-української війни переживає справжній бум стріт-арту.

Сьогодні в київському культурному середовищі не вщухають дискусії щодо врегулювання процедури появи нових муралів. На сьогодні для контролю появи нових стінописів створена «Комісія з питань погодження ескізів і локацій муралів у Києві». Для погодження нових монументальних творів, художники мають розказати про мету й концепцію стінопису, його художню й культурну цінність, актуальність і соціальний вплив, гармонійне інтегрування в урбаністичний простір [6].

В сучасному Києві питання стріт-арту досить актуальне і тому важливо дослідити його більш детально, а саме розглянути яку роль тут відіграють флористичні символи.

До сьогодні тема флористичної символіки в муралах Києва не розглядалась саме в контексті використання та впливу квіткових символів на мистецькі сенси сучасних стінописів. Проте варто зазначити, що існує ряд цікавих досліджень муралів як засобу соціальної комунікації в Україні.

У дисертації мистецтвознавиця Ю. Шеменюва наголошує на тому, що муралі України неможливо розглядати без світового контексту становлення мистецтва стінописів. Адже український мурал-арт набув активного розвитку лише на початку 2010-х рр., на відміну від держав Америки й Європи, де формування мурал-арту відбувалося протягом 1930–2000-х рр. [3].

В свою чергу І. Гаврилаш у своїй статті «Мурал-арт у контексті масової культури ХХІ століття» зазначає що мурал-арт здійснює значний трансформаційний вплив у процесі вирішення більшості соціальних проблем сьогодення [1]. С. Думасенко розглядає мурал-арт як художній феномен у статті «Мурал-арт у контексті мистецтвознавчої теорії» [2].

Квіти це універсальний символ краси. Саме тому українські художники сьогодні так часто використовують яскраві і багатьом знайомі флористичні символи для привернення уваги світу до тривалої війни в Україні. Але варто зазначити що значна кількість муралів в Києві, які відображають традиції і культуру українського народу за допомогою флористичних символів створюються не тільки українськими митцями. Адже стріт-арт це сучасне мистецтво яке відображає співтворчість різних культур. Ця співтворчість висвітлює альянс і взаємодію України та світу.

Враховуючи багату символіку якою історично наділені квіти, різноманіття української флори і те що квіти є невичерпним джерелом натхнення українські та зарубіжні митці охоче використовують їх як допоміжні елементи у створенні художніх образів в муралах Києва.

Мурал Rise Up in the Dirt – робота нью-йоркської художниці ВКFoxх, створена в межах проєкту Art United Us восени 2017 року. Мурал був натхненний піснею Rise Up in the Dirt американського гурту Vooxтrot та означає надію, як розповіла художниця [7]. Центром композиції тут виступає саме тендітна квітка ромашки, яка проростає з купи сміття між долонями чоловіка.

Мурал із зображенням Лесі Українки авторства австралійського художника Гвідо ван

Хелтена створений під враженням від вірша «Конвалія» зображує молоду поетесу у вишиваній сорочці, композицію доповнюють нереалістично великі квіти конвалій.

Ще один мурал присвячений Лесі Українці в 2017 році створив художник з Коста-Рики Мата Руда. Стінопис присвячений відомій поезії «*Contra spem spero*» і зображує на тлі блакитного неба темний профіль поетеси крізь який проростає жовта квітка рути. За вікторіанською символікою ця квітка означає жаль.

Також у 2016 році Мата Руда створив мурал під назвою «Берегиня». Стінопис зображує молоду дівчину у завітчаній хустці, навколо якої намальовані соняшники. За словами художника це Берегиня – богиня добра в слов'янській міфології, яка захищає людей від зла [5].

За допомогою квітів художники муралісти досить часто привертають увагу до проблем екології. Одним із таких муралів є робота австралійського митця Фінтана Меджі «Провидець». У своїх роботах митець досить часто підіймає тему сучасних проблем екології. Мурал зображує жінку яка стоїть на купі бетонних уламків і простягає руки до неба, замість якого художник зображує австралійські квіти.

Творчість сучасних митців часто є самотутньою та в першу чергу виражає індивідуальний художній погляд на сучасний світ. Українське мистецтво зараз переживає новий етап розвитку в якому більшість митців намагаються знайти себе в контексті сьогоденних подій в країні і світі. Українські художниці сестри Фельдман створюють унікальні стріт-арт зображення квітів, які вже давно стали впізнаваними в Києві та інших містах і країнах. Квіти сестер можна знайти на багатьох київських фасадах. Про київський стріт-арт сьогодення сестри зазначають в інтерв'ю для Kyiv Post: «Наразі у «голосі Києва» відчувається війна.» І жартують «про це свідчить купа соняшників» [4]. Також мисткині у своїх муралах досить часто поєднують символіку традиційного народного мистецтва з сучасними настроями. За словами сестер, «українські мотиви безповоротно проникли у підсвідомість». Це виявляється навіть у лініях, які вимальовуються у візерунки [4].

Квіти це багатьом знайомий символ краси та природньої досконалості. Українські художники уміло використовують яскраві флористичні символи для привертання уваги світової спільноти до війни росії в Україні.

Підсумовуючи варто зазначити що сучасні митці досить часто використовують такий універсальний і багатьом знайомий символ як квітка для привертання уваги до багатьох таких важливих та гострих суспільних питань як національна ідентичність, незалежність та територіальна цілісність України, збереження екології, гендерна рівність. Логічним є і використання квітів для того щоб поєднати українське народне мистецтво з сучасними настроями, звернутися до власного коріння, висловити свою національну приналежність, або ж передати метафоричний зміст твору.

Література

1. Гаврилаш І. Мурал-арт у контексті масової культури ХХІ століття. *Питання культурології*. 2018. №34. С. 133–142. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.34.2018.154059>.
2. Думасенко С., Татарова І. Мурал-арт у контексті мистецтвознавчої теорії. *Аркадія*. 2016. № 1. С. 44–48.
3. Шеменьова Ю.В. Мурали України у світовому стріт-арті: формотворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості : дис. ... доктора філософії: спец. 023. Київ. 437 с.
4. Голос вулиць Києва крізь війну – інтерв'ю зі стріт-арт художницями сестрами Фельдман. URL: <https://www.kyivpost.com/uk/post/3974> (дата звернення: 21.10.2025).
5. Київські мурали. URL: https://museum-portal.com/ua/muzeiy/267_kiyivski-murali (дата звернення: 26.10.2025).
6. Комісію з питань погодження ескізів і локацій розміщення муралів створили в Києві. URL: <https://www.village.com.ua/village/city/city-news/352091-komisiyu-z-pitan-pogodzhennya-eskiziv-i-lokatsiy-rozmischennya-muraliv-stvorili-u-kyevi> (дата звернення: 25.10.2025).
7. 10 найкращих муралів Києва за версією читачів The Village Україна – результати голосування. URL: <https://www.village.com.ua/village/city/murals/344603-10-naykraschih-muraliv-kyeva-zaversiyeu-chitachiv-the-village-ukrayina-rezultati-golosuvannya> (дата звернення: 27.10.2025).

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНИЙ ІГРОВИЙ ДИЗАЙН: UNO В СТИЛІ МАРІЇ ПРИМАЧЕНКО

Традиційне українське мистецтво завжди було відображенням національного світогляду, уявлень про красу, добро і гармонію людини з природою. Воно зберегло в собі глибокі архетипи, символи та образи, які й сьогодні мають потужний емоційний вплив. У сучасних умовах глобалізації, коли візуальний простір переповнений уніфікованими зображеннями, повернення до національних мотивів у дизайні стає засобом самовираження та збереження культурної ідентичності [1].

Ігровий дизайн як вид сучасного мистецтва охоплює широкий спектр творчих і технологічних напрямів. Це не лише створення розваг, а й формування цілісного візуального середовища, що впливає на свідомість користувача. Ігри сьогодні є важливим засобом культурної комунікації, який може не лише розважати, а й навчати, виховувати, популяризувати певні культурні цінності. Саме тому поєднання традиційного мистецтва з цифровими формами є перспективним напрямом розвитку сучасного дизайну [3].

Прикладом такого поєднання може бути розробка відомої настільної гри UNO у стилі Марії Примаченко. Творчість художниці є унікальним явищем українського мистецтва ХХ століття. Її роботи наповнені фантастичними істотами, символічними образами, яскравими кольорами та виразними орнаментами. У її творчості поєднуються наївна простота й глибока філософічність, що робить її стиль впізнаваним у всьому світі. Саме ці особливості створюють сприятливі умови для адаптації мотивів Примаченко в сучасному графічному та ігровому дизайні [2]. Візуальна трансформація гри UNO у стилі Марії Примаченко полягає у створенні цілісної айдентики, де колір, орнамент і форма набувають нового змісту. Кожна карта може стати своєрідним мініатюрним полотном, що відображає характерний для художниці декоративний ритм, гармонію кольору та поєднання реального з фантастичним. Такий підхід дозволяє зберегти дух народного мистецтва, але водночас подати його у сучасній, інтерактивній формі, доступній широкому колу користувачів [5].

Ідея переосмислення традиційного мистецтва в межах гри має не лише естетичний, а й культурно-виховний потенціал. По-перше, це сприяє популяризації українського мистецтва серед молоді, для якої ігровий формат є природним середовищем сприйняття інформації. По-друге, такий підхід розвиває інтерес до національної культури та її візуальних кодів, сприяє формуванню культурної пам'яті. По-третє, це можливість показати, що українське мистецтво є сучасним, динамічним і здатним інтегруватися в глобальний культурний простір.

З позицій ігрового дизайну, адаптація стилю Примаченко до графічної системи UNO передбачає ретельну роботу з композицією, кольором, шрифтом і фактурою. Основний акцент робиться на символізмі кольору: синій – спокій і небо, червоний – життя й енергія, жовтий – тепло та сонце. Стилізація зображень фантастичних звірів може виконувати роль не лише декоративного елемента, а й смислового маркера, який створює настрій гри та надає їй унікальності [6].

Важливим аспектом є етичність та повага до джерела натхнення. Використання народного мистецтва у сучасному дизайні потребує не копіювання, а осмислення. У цьому полягає головна мета трансформації – не просто перенести образи минулого, а переосмислити їх, зберігши зміст і дух. Гра UNO у стилі Марії Примаченко може стати прикладом того, як традиція продовжує жити в нових формах, не втрачаючи автентичності [5].

Отже, трансформація традиційного мистецтва в сучасний ігровий дизайн є актуальним напрямом розвитку української культури. Вона демонструє, що між минулим і майбутнім може існувати гармонійний зв'язок, заснований на творчості, повазі до спадщини та бажанні оновлювати форму без втрати змісту. Проєкт гри UNO у стилі Марії Примаченко – це не лише приклад дизайнерського експерименту, а й свідчення того, що українське мистецтво має

Література

1. Бойчук М. Українське мистецтво і його традиції. Київ : Мистецтво, 2010. 184 с.
2. Примаченко М. Альбом: Живопис, графіка. Київ : Мистецтво, 2009. 120 с.
3. Гнатюк Л. Візуальна культура в контексті сучасного дизайну. Львів : ЛНАМ, 2020. 236 с.
4. Грицай О. Етнодизайн як чинник збереження культурної ідентичності в сучасному мистецькому просторі. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2021. №2. С. 45–51.
5. Norman D. A. The Design of Everyday Things. New York: Basic Books, 2013. 368 p.
6. Popova O. Integration of Folk Art Elements in Modern Game Design. *Art and Design Studies*. 2022. №15. P. 34–39.

*Доценко Владислав Євгенійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МЕТАФОРИКА ДЕРЕВОРИТУ: ДОТИК ДО ЧАСУ У ТВОРЧОСТІ ГЕОРГІЯ ЯКУТОВИЧА

У 1960-х роках українські митці активно експериментували з різними графічними техніками, що стало важливим чинником оновлення національної образотворчої культури. У цей період спостерігалось значне підвищення професійної майстерності в офорті, літографії, деревориті та ліногравюрі. Художники дедалі повніше розкривали виражальні й декоративні можливості цих традиційних засобів, поєднуючи технічну досконалість із пошуками нової пластичної мови. Такі зміни дозволили українській графіці сформувати власну художню ідентичність, відмінну від домінуючих на той час формалізованих методів, і забезпечили підґрунтя для появи індивідуальних стилів майстрів шістдесятників.

Звернення до традиційних технік у творчості українських графіків, зокрема Г. Якутовича, свідчить про тісний зв'язок сучасного мистецтва з багатовіковою культурною спадщиною та процес формування національної художньої ідентичності. Розвиток української книжкової графіки 1960-х років став можливим завдяки ґрунтовному вивченню митцями художніх принципів українських стародруків та засвоєнню досвіду графіків 1920-х років.

Техніка деревориту (ксилографії) є однією з найдавніших форм графічного мистецтва, що ґрунтується на гравіюванні зображення на дерев'яній дошці. Ця техніка сприяє лаконізму образу, ритмічній організації площини та виявленню структури форми через взаємодію чорного й білого. У художній практиці дереворит вимагає точного розрахунку композиції, адже будь-яке втручання в матеріал є незворотним. Саме тому Г. Якутович створював численні ескізи, а багато композиційних ідей спочатку відпрацьовував у ліногравюрі, що дозволяло йому експериментувати з формою та ритмом перед остаточною реалізацією на дерев'яній дошці [1, с.79].

Говорячи про ксилографію, слід зазначити, що важливим орієнтиром для покоління графіків, до якого належав Г. Якутович, стала творчість Володимира Фаворського, яка значною мірою визначила їхні технічні та композиційні підходи. У першій половині ХХ століття визначальний внесок у становлення української школи ксилографії здійснили представники київської школи деревориту, сформованої навколо Софії Налепинської-Бойчук, а також харківські майстри - Іван Падалка та його учні [2, с.220]. У другій половині ХХ ст. розвиток цього виду графіки продовжили такі майстри, як В. Касіян та В. Перевальський.

Опанування техніки деревориту для Якутовича стало природним продовженням його досвіду роботи з ліногравюрою. Серія робіт, серед яких «Фата Моргана» (1958), «Як Довбуш карав панів» (1960), «Про бідного парубка та Марка багатого» (1967), «Козак Голота» (1966), свідчить про те, що художник уже на етапі лінолеуму наблизився до розуміння специфіки гравюри на дереві – особливо у плані пластики лінії, ритму та композиційної побудови.

Дереворити Г. Якутовича до «Тіней забутих предків» виконані на дошках із самшиту,

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

що вирізняються високою щільністю та однорідністю волокон, завдяки чому досягнуто особливої чіткості лінії та глибини фактури. Своє захоплення майстерністю митця висловив мистецтвознавець Л. Владич: «Дереворити награвіровано бездоганно, впевненою, несхибною рукою досвідченого майстра. В них – справжнє багатство різноманітних, але приведених у цілковиту єдність прийомів, і жодного натяку на каліграфічність, на хизування красивим штрихом» [3, с.230]. Мистецтвознавці підкреслюють, що цим витонченим гравюрам притаманні делікатна сріблястість і м'яка світлотональна насиченість, поєднані з виразною площинністю просторової побудови [4, с.168].

Видання оформлене шістнадцятьма ілюстраціями та чотирма шмуцтитулами, які формують продуману художню систему книги, структуровану за принципом поетапності життєвого шляху головного героя. Така побудова надає оформленню ритму й відчуття плинності часу, перетворюючи ілюстративний ряд на метафору життєвого коловороту.

У дереворитах Георгія Якутовича Карпати постають не як мальовничий пейзаж, а як живий космос, у якому природа, люди й річі творять єдину міфопоетичну систему. Художник не описує – він розкриває сутність: фактура передає відчуття первісної сили гір, тремтіння світла на схилах, подих вітру, що торкає людське життя. Недаремно А. Шпаков зауважив: «Художник напрочуд тонко зумів пройнятися язичеським світосприйманням і образним мисленням гуцулів, символікою їхніх казок, повір'їв та легенд... життя й побут гуцула невіддільні від природи, і тому ця вікова єдність звучить лейтмотивом і в гравюрах Якутовича» [3, с.168]. Тривкість часу втілюється у дереворитах Георгія Якутовича, у яких митець досягає довершеної гармонії між матерією та духом – між зримою реальністю Карпат і їхньою глибинною, майже сакральною суттю.

Г. Якутович у цій серії створює цілісний образ світу Гуцульщини – архаїчного, наповненого символами, міфами та природними ритмами. Художник не ілюструє текст буквально, а вибудовує метафоричний паралельний світ, де людські постаті, ландшафт і стихії поєднані єдиним ритмом ліній. Техніка деревориту дає змогу майстрові досягти граничної концентрації виразових засобів: кожен штрих має вагу, кожна лінія – рух. Біле і чорне не просто формують об'єм, а передають драматургію – протистояння життя і смерті, світла і тіні, духу і матерії.

Література

1. Як у Тіні. Георгій Якутович як ілюстратор книги “Тіні забутих предків” / Поліна Ліміна, Павло Гудімов. Київ : Артбук, 2017. 184 с.
2. Соколюк Л. Д. Графіка Бойчуків. Харків : Видання часопису «Березіль»; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2002. 224 с.
3. Владич Л. Мовою графіки. Київ: Мистецтво, 1967. 248 с.
4. Шпаков А. Художник і книга. Київ : Мистецтво, 1973. 255 с.

*Зайка Галина Олександрівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

СУЧАСНІ ХУДОЖНІ ПІДХОДИ ДО ЗОБРАЖЕННЯ КИЄВА НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

На початку ХХІ століття Київ постає як складний багат шаровий образ, що формує новий тип урбаністичної чутливості. Стрімкі трансформації міського простору, взаємодія історичного ядра з новими архітектурними й соціокультурними явищами, а також зростання ролі цифрових технологій суттєво впливають на художні практики українських митців. Образ Києва перестає бути лише предметом пейзажного живопису - він стає платформою для візуальних експериментів, дослідження пам'яті, ідентичності та політичного досвіду[4].

Сучасні художники активно звертаються до спадщини класиків київського пейзажу: Сергія Шишка, Миколи Глушченка, Тетяни Яблонської, Федора Кричевського. Традиційні **Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)**

мотиви – дніпровські схили, Андріївський узвіз, Києво-Печерська лавра, Хрещатик – у мистецтві ХХІ століття набувають нових смислових нашарувань[2]. На відміну від живописців ХХ століття, які прагнули створити цілісний «образ-ідеал» міста, митці ХХІ століття фокусуються на фрагментарності, індивідуальному сприйнятті та мінливості урбаністичного середовища. Помітним стає відхід від академічної композиції та натуралістичної передачі середовища, пейзаж поступається місцем емоційній, експресивній або концептуальній інтерпретації. Таким чином, Київ перестає бути лише географічним простором і перетворюється на художній текст, відкритий для різних форм прочитання.

У творчості київських художників початку ХХІ століття активно проявляється мультимедійний підхід. Поряд із живописом і графікою активно розвиваються фотографія, відеоарт, цифрова ілюстрація, інтерактивні та мультимедійні інсталяції. Застосування цифрових технологій - відкриває нові можливості візуалізації міського простору [3]. Такі практики дозволяють фіксувати динамічні урбаністичні процеси, що залишаються поза межами традиційних художніх медіумів, і формують образ Києва як міста, що існує одночасно в матеріальній та цифровій площинах.

На початку ХХІ століття суттєво зростає увага художників до соціальних і політичних аспектів міського життя. Київ постає не лише як естетичний об'єкт, а як простір формування громадянської ідентичності та колективного досвіду. У художніх проєктах відображаються процеси урбаністичних трансформацій, зникнення історичних кварталів, зміна функцій громадських просторів, а також травматичні події новітньої історії – Револуція Гідності 2013-2014 років і повномасштабне вторгнення Росії в Україну у 2022 році. Художники поєднують документальні свідчення – фотоархіви, відеофрагменти, карти, особисті нотатки – з художніми засобами, створюючи багаторівневі наративи, де місто постає як «свідок історії» та простір колективної пам'яті.

Однією з провідних тенденцій є синтез документального матеріалу й художньої образності. Фотографічні серії міських вулиць, графічні замальовки фасадів, відеофіксація міських потоків інтегруються в сучасний мистецький дискурс, формуючи естетику міського документалізму [1]. У межах цього підходу фактографічність поєднується з авторською інтерпретацією та суб'єктивним переживанням міського середовища. Часто художники працюють із мотивами проміжних, тимчасових або «непомітних» просторів Києва: двориків, переходів, недобудов, промислових зон. Ці локації стають метафорою трансформаційності міста та репрезентують приховані або витіснені наративи, що доповнюють офіційний образ столиці. Залучення архівних матеріалів, картографії, фотографії та елементів міського фольклору сприяє формуванню багаторівневих художніх наративів.

Мистецтво Києва початку ХХІ століття характеризується значною стилістичною різноманітністю – від неоекспресіонізму та постімпресіоністичних інтерпретацій до мінімалізму, концептуальних практик і суто цифрових форм. Така палітра підходів відображає складність сучасного міста та багатовекторність його художнього осмислення.

Отже, сучасні художні підходи до зображення Києва демонструють синтез традиційної мистецької спадщини й новітніх технологій. Місто постає багатоплановим феноменом, у якому поєднуються історична пам'ять, соціальний досвід і експериментальні форми художньої репрезентації. Саме різноманіття візуальних стратегій стає однією з визначальних рис образу Києва в мистецтві початку ХХІ століття.

Література

1. Загайко. Г. Візуальні практики українських художників початку ХХІ століття. Харків: Акта, 2021.
2. Мусієнко В. М. Українське мистецтво ХХ століття: навчальний посібник. Київ: Либідь, 2006.
3. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво України кінця ХХ - початку ХХІ ст. *Сучасне мистецтво*. 2005. Вип. 2. С. 52-63. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2005_2_9
4. Художня культура. Актуальні проблеми : науковий збірник / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2018–2022.

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТИПОГРАФІКИ В КОНТЕКСТІ ЗАРОДЖЕННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ

З винаходом плівки та кінокамери шрифт був звільнений від двовимірного світу паперу, а отже, і від друку. З появою звукового фільму він перестав бути статичним і почав відчувати рух; екран став його простором для презентації та читання. З розвитком цифрових технологій кілька дисциплін зійшлися в одному просторі: графічні дизайнери, продюсери анімації, звукорежисери, системні інженери та кінематографісти, серед інших; які також мають спільний контекст на цифровій платформі. Ця технологія безпосередньо поєднує концепції фільму та друку, але адаптується до вимог цього нового середовища. «У той час, як друкований шрифт характеризувався тим, що вимагав активного читача, з активним оком, яке орієнтується по сторінці, де символи статичні, а рухаються очі читача; просторово-часова типографіка є кінетичною – символи рухаються, очі читача сліднують за ними» [7, 43]. Досвід, що генерується кінетичною типографією, є швидкоплинним, ефемерним; він залишає читачеві лише досвід, враження; це події, які існують у віртуальному просторі, представленому екраном комп'ютера, телевізором або кінопроекцією.

З розвитком цифрових технологій розширюється сфера застосування типографії. На думку дослідників, «типографія є ефективним засобом для досягнення по суті утилітарної мети та лише випадково естетичної, оскільки візуальне задоволення від форм рідко є головним прагненням читача» [1, 21]. Завдяки прискореному технологічному розвитку комп'ютерних екранів, візуальний матеріал набув важливості для передачі великих обсягів інформації. «Візуалізація розглядається як тип проблеми перекладу з одного семіотичного режиму в інший – як спрощена форма перекладу з однієї мови на іншу» [5, 43]. Наразі візуалізація через екрани видається найефективнішим способом передачі та обробки великих обсягів інформації. Письмова мова характеризується своєю візуальністю; вона читається та обов'язково вимагає організації в просторі, будь то папір чи екран комп'ютера. У випадку з екраном комп'ютера візуальний матеріал присутній і пропонує можливості для створення заголовків і текстів, спрямованих на око користувача, шрифтів, розмірів, ефектів та рухів. Цифрові медіа почали створювати нову мову комунікації, дозволяючи візуальній культурі та аудіовізуальним медіа мати нові сфери вираження. Створення комп'ютера започаткувало перегони за технологічними, художніми та комунікаційними інноваціями, надаючи інструменти, що прискорили художній та дизайнерський процес.

З появою нових технологій друкована сторінка більше не є єдиним засобом комунікації. Екран комп'ютера став новим простором для застосування структурних принципів типографіки та може використовуватися в різних додатках, таких як вебсторінки, текстові повідомлення для мобільних телефонів або текст для інтерактивних компакт-дисків.

З розвитком нових технологій перед дизайнерами виникають складніші творчі завдання: створення зображень, використання кольорів та обробка тексту вимагають різних властивостей, які дозволяють застосовувати їх до цифрових носіїв. Наприкінці ХХ ст. типографічний дизайн зазнав радикального впливу цифрових технологій: це надало типографам та дизайнерам нові можливості у вигляді інструментів, таких як маніпулювання та спотворення символів та їх розподіл на сторінці. Вирівнювання можна виконувати в межах ідеального кола, органічної форми або просто за допомогою різноманітних форм та розмірів в межах одного сімейства шрифтів. Авторські програми служили для розробки платформ, які дозволяли створювати інтерактивні елементи, призначені лише для екрана. Текст, разом зі звуком, зображеннями та відео, об'єднувався в єдине середовище та керувався цими новими мовами програмування. Однак, типографіка продовжувала залишатися на задньому плані, незважаючи на існуючі вимоги. З появою Всесвітньої мережі графічні дизайнери були зобов'язані приділяти більше уваги сфері використання типографіки: можливість відображати тексти на

будь-якій платформі не дозволяла їм контролювати зовнішній вигляд та маніпулювання. Поява мови, відомої як HTML, вимагала від типографіки нових характеристик. Спочатку ця мова була задумана для виконання завдань, відмінних від тих, які вона виконує сьогодні: «фактично, мова HTML була розроблена для посилення чіткого розмежування між структурою контенту та графічним дизайном» [6, 20]. Спочатку потреба у візуальній логіці між графічним дизайном та типографікою ігнорувалася, поступаючись місцем лише логічній структурі документів. Хоча HTML пропонував більшу ефективність для тексту, дизайнер вирішив використовувати текст як зображення, щоб зберегти його характеристики. Прагнучи встановити стандарти, які могли б уніфікувати формати цифрової типографіки, у 1996 р. було запропоновано формат OpenType. Ця технологія «обгортання» може містити шрифти, створені як на платформах Windows, так і Macintosh. Завдяки цьому формату Adobe та Microsoft об'єднали свої зусилля для контролю використання типографіки в Інтернеті, додаючи шрифти до документів HTML. Невдовзі робота з досягнення кросплатформенної сумісності розширилася завдяки стандартному кодуванню символів Unicode, призначеному для підтримки обміну, створення та відображення тексту, написаного будь-якою мовою.

Виробництво об'єктів, графічних елементів та графічних інтерфейсів користувача вимагає адаптації до фізіологічних характеристик, насамперед пов'язаних із візуальним сприйняттям, що має велике значення для кращої розбірливості заголовків, що відображаються на екрані комп'ютера. Графічний дизайн виявив інтерес до ергономічних досліджень, що вивчають людську діяльність та її зв'язок з об'єктами і просторами для досягнення кращої адаптації до анатомічних та фізіологічних характеристик людських груп [3]. «Якщо виходити з того, що об'єктом дизайну є не лише продукт, а й концепція, то продукт можна розглядати як знак та об'єкт комунікації. Об'єкт як знак має характеристики означника та означуваного згідно з лінгвістичним та семіотичним підходами. Означник – це те, що користувач бачить безпосередньо через форму об'єкта; тобто вони здійснюють денотативну інтерпретацію. Означуване – це те, що користувач інтерпретує відповідно до своїх очікувань, контексту та психологічних факторів, заснованих на їхній реальності; це відомо як конотативна інтерпретація» [2, 190]. Але, окрім знань семіотики, які повинні мати дизайнери, також необхідно розуміти людські фактори, які впливають на розбірливість шрифту, коли простір для читання знаходиться на екрані комп'ютера. Важливість ергономіки в дизайні є фундаментальною, оскільки існує потреба адаптувати об'єкти та графічні елементи до анатомічних та фізіологічних характеристик, головним чином пов'язаних із візуальним сприйняттям, що призведе до більшої ефективності результатів графічної комунікації [4, 21].

П. Лінч та С. Гордон стверджують, що хороша типографіка залежить від візуального контрасту між різними шрифтами та між різними блоками тексту, заголовками та навколишнім білим простором: «ніщо так не приваблює око та розум користувача, як добре вивчений контраст або відповідна різниця в обробці кожного з елементів» [6, 14].

Використання екрана комп'ютера як простору для читання текстів та заголовків передбачає врахування візуальної ергономіки. У контексті сприйняття інформації зір має вирішальний вплив, і покращення цього аспекту позитивно впливає на візуальний комфорт [3, 413]. Графічний дизайнер повинен враховувати не лише типографічні аспекти, що визначають розбірливість заголовків, відображені на екрані комп'ютера, але й ергономічні аспекти, пов'язані з їх читанням. Ф. Фарпер встановлює такі ергономічні аспекти: характеристики читача (вік, візуальна адаптація, офтальмологічні обмеження, сприйняття глибини, сприйняття кольору); атрибути завдання (розмір/відстань, контраст, характеристики поверхні, рух та час, колір); характеристики освітлення (рівні освітленості, зміна яскравості, мерехтіння, відблиски); змінні робочого простору: (обмеження поля зору, обмеження постави) [3, 415].

Цифрові технології радикально вплинули на трансформацію типографіки, посприявши, зокрема, виникненню нових функцій. Концепції мультимедіа та інтерактивності створили новий спосіб відображення слів, запроваджуючи нові техніки та естетичні концепції. Мова, створена за допомогою кінетичної типографії, відкрила нові шляхи для розвитку творчого процесу в галузі комунікації. Однак типографіка забезпечує хороший баланс і взаємодію між

різними символами на сторінці чи екрані: це візуальна мова, яка допомагає читачеві зрозуміти форму, яку набуває контент у різних просторах.

Література

1. Baines P., Haslam A. Tipografía: función, forma y diseño, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002. 192 pp.
2. Baudrillard J. El Sistema de los Objetos, en Tipografía: función, forma y diseño, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 192 pp.
3. Farper F., et. al., Manual de Ergonomía, Fundación Mapfre, Madrid, 1997, 620 pp.
4. Herrera Gutiérrez de Velasco, L. Ergonomía en el diseño gráfico, Tesis de Maestría en Ergonomía, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 1992. 140 p.
5. Krees G. Visual and verbal modes of representation in electronically mediated communication: the potentials of new forms of text, en Page to Screen, Ediciones Routledge, New York, EUA, 1998. 260 pp.
6. Lynch P., Horton S. Principios de diseño básicos para la creación de sitios Web, 2da edición, Gustavo Gili, México, 2000. 164 pp.
7. Woolman M., Bellantoni J. Tipos en movimiento: diseñando en el tiempo y el movimiento, Ed. McGraw Hill, México, 2001. 159 pp.

Єнчева Наталія Романівна,

аспірант Київського національного університету культури і мистецтв

ВЕБСАЙТ МОДНОГО БРЕНДУ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ВІЗУАЛЬНОГО ДИЗАЙНУ

У контексті моди, споживач тривалий час вважався виключно раціональною істотою, яка здійснює покупки в результаті процесу вирішення проблем, що починався з відчуття нестачі і закінчувався вибором товару, що найкраще задовольняє цю потребу. Прогрес в дослідженнях в останні десятиліття XX ст. дозволи поглибити аналіз і по-новому поглянути на споживача та його споживацьку активність, зокрема в 1970-ті р. з'являється цілий напрям наукової літератури переважно англосаксонського походження, які довели, що донині численні аспекти споживання повністю ігнорувалися. Для Г. Липовецького споживання мотивовано прагненням до задоволення і добробуту [6, с. 76]. Для Ж. Бодрійяра істина предмета полягає в його бренді [1]. Окрім економіко-раціональних мотивів покупки виникають нові, настільки ж важливі, як і соціальні. Для утвердження ідентичності та соціальної самореалізації символічна цінність на сучасному етапі необхідна і критично важлива. Дизайнерські товари сприймаються як якісніші, за інші. На думку Т. Веблена, споживання – це ні що інше, як демонстрація свого статусу і соціальної диференціації [8, 22]. Споживач «набуває сенси і цінності, які він використовує для зовнішнього прояву своєї особистості і соціального повідомлення про власну ідентичність» [5, 112]. Розглядаючи цю концепцію з антропологічного погляду, дослідники стверджують, що для повідомлення людини потрібні товари, які мають символічну, соціальну та культурну цінність [3, 28]. Децентралізація образу від продукту дозволила брендингу домінувати над самим об'єктом, а відповідно, над якістю та вартістю.

Видимість вище за якість, і продукти стають простими векторами, на які бренди та лейбли спираються для поширення корпоративних цінностей. Отже, сила бренду може посилити переваги, що пропонуються продуктом, додаючи йому власну символічну і комунікативну вартість. Протягом останніх десятиліть бренди перетворилися на певну «сутність», що наділена антропоморфними властивостями, здатна передавати реципієнту загальне відчуття діяльності та спільні цінності [7, 40].

Візуальний дизайн використовується в різних галузях і має різноманітні форми практичного вираження, але в кожному випадку те, що візуальне, як і передбачає саме поняття, сприймається, тобто передається, і його адресатом є погляд. За Б. Мунарі, «візуальний дизайн має справу з зображеннями, що мають функцію забезпечення візуальної комунікації:

знаки, сигнали, символи, значення форм і кольорів, а також взаємозв'язки між ними» [Munari, с. 42].

В психокультурному сенсі візуальний дизайн бренду можна розглядати як своєрідний поріг бажань (за М. Феррарезі) [Ferraresi] – концепція порогу бажань пов'язана з ідеями Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, які розглядають осмислені та підсвідомі бажання як конститутивні потоки індивідів, що нав'язуються машинами бажання. На думку дослідників, продукт повинен бути представлений споживачу так, щоб залучити його у вир чуттєвої та психологічної стимуляції [2, 58]. Простір для демонстрації бренду стає специфічною сценою, що втрачає свою функціональність, набуваючи абсолютно видовищного характеру. Візуальний дизайн бренду стає основоположним засобом комунікації в брендингу, поширюючи свою ефективну логіку постановки на всі точки продажу. Фактично вона реалізована на основі логіки театру, відповідно до якої створюється середовище, що відволікає споживача від буденної діяльності, залучає його в паралельний вимір, в якому він переживає унікальний досвід. Так, наприклад, у випадку вебсайту бренду, простір, спроектований з його плануванням, в якому репрезентовані товари служать додатковими елементами в більш широкому наративі (про бренд), визначає ключ, засобами якого покупець дотикається до світу кампанії та її продукції. Вебсайт – унікальний інструмент комунікації, особливості якого полягають в здатності оновлюватися та виконувати як розважальну, так і спонукальну функцію. Вебсайти модних брендів можна розглядати як невеликі цифрові сценічні простори зі своєю унікальною кіберсценографією та кіберінсталяцією. Кіберінсталяція та кіберсценографія зустрічаються засобами різноманітних форм дослідження, таких як маніпулювання зображеннями, їх творче використання, використання гри кольору, освітлення, руху та мультимедіа. Основними елементами вебсайту в контексті брендингу модного одягу є: фотографії найбільш оригінальних моделей (предмети одягу, взуття або аксесуари), а також допоміжні елементи (логотип, типографіка, інші зображення).

Відвідування вебсайту є своєрідним першим контактом покупця з точкою продажів, відтак він є основним інструментом позитивного впливу на споживача. Вебсайт має лише за кілька секунд привернути увагу і посилити цікавість до бренду, виступаючи як інформаційна ланка між ним і брендом. Великою мірою вебсайти модних брендів можна порівняти з вітринами бутиків, в яких відбувається стимулювання споживацького апетиту, вони постають як простори, що запрошують користувача-споживача уявно проєктувати і ставити свої власні мрії та історії. Відповідно комунікаційні процеси, що створюються вебсайтами модних брендів, викликають естетизовані, метаморфічні та ейфоричні можливі світи. Фантазії, що виникають в результаті цього включають людину, тілесність, сексуальність та престиж. Ці образи запрошують покупця до відкритої, пристрасної та поетичної інтерпретації. Отже, вебсайт одного бренду – це також прийом, призначений не лише для інформаційного та денотативного повідомлення про запропоновані моделі, але і для виклику можливих світів. Вебсайт стимулює фантазії, щоб користувач-покупець зміг інтерпретувати можливі світи – привабливі, захопливі, такі, що несуть в собі новизну і модні тенденції. С психологічної точки зору, модні дискурси надихають, оскільки вони звертають до уяви, фантазії, настрою та цінностей, що відображають особистість. В семіотичному сенсі їх можна розглядати як казкові наративи про «можливі світи» (за У Еко) [4].

Отже, мистецтво створення вебсайту модного бренду полягає в створенні можливих світів, що здатні посилювати і супроводжувати модні фантазії, але також і в розумінні інформаційних потреб споживачів.

Літератури

1. Baudrillard J. The Consumer Society: Myths and Structures. SAGE, 1998. 224 p.
2. Codeluppi V., Lo spettacolo delle merci. I luoghi di consumo dai passages a disneyworld, Bompiani, Milano 2000. 242 p.
3. Douglas M., Isherwood B., Il mondo delle cose. Oggetti, valori, consumo, Il Mulino, Bologna 1984. 226 p.
4. Eco U. La struttura ausente. Debolsillo, 2011. 512 p.

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

5. Ferraresi M., Pubblicità e comunicazione, Carocci, Roma 2002. 240 p.
6. Lipovetsky G., Una felicità paradossale. Sulla società dell'iperconsumo, Cortina Raffaello 2007. 367 p.
7. Marrone G., Il discorso di marche, Laterza, Roma – Bari 2007. 375 p.
8. Veblen T., La teoria della classe agiata, Einaudi, Milano 1999. 376 p.

*Кершиш Олег Альбїнович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ГРАНТОВА ПІДТРИМКА МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК УКРАЇНИ В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Повномасштабне російське вторгнення на територію суверенної України 24 лютого 2022 р. стало випробуванням на стійкість для української нації та її матеріальної й нематеріальної культурної спадщини. Під загрозою повного або часткового знищення опинились заповідники, музеї й галереї, бібліотеки, заклади мистецької освіти, клубні заклади, театри та ін. За звітними даними Міністерства культури України, оприлюдненими 1 жовтня 2025 р., станом на 25 вересня 2025 р. через дії ворога у 18 областях руйнувань і пошкоджень зазнали 1 599 пам'яток культурної спадщини й 2 415 об'єктів культурної інфраструктури. З них 149 мають статус пам'ятки національного значення, 1300 – місцевого значення, а 150 значаться як щойно виявлені [4].

Враховуючи загрозу для культурної спадщини, реалій та перспектив розробки мистецьких ініціатив із їхньої популяризації, держава, міжнародні організації, бізнес-структури й громадськість об'єднались для збереження й промоції цих надбань української нації. Значна частина проєктів із підтримки культурної спадщини реалізується грантовими коштами. Лідером за обсягом державної грантової підтримки є Український культурний фонд, який у межах грантових сезонів реалізовує й конкурсу програму «Культурна спадщина». У 2024 р. загальний бюджет програми, що складалась із лотів «Диджиталізація» й «Кроссекторальні проєкти зі збереження культурної спадщини», становив 43 млн грн. [2]. Наприклад, після отримання гранту на суму 1 150 932 грн, ГО «Яворівська іграшка» у 2025 р. втілила в життя проєкт зі збереження й відродження традиції яворівської дерев'яної іграшки як об'єкту нематеріальної культурної спадщини України засобом застосування сучасних цифрових технологій.

Наприклад, запрацював вебсайт Музею традиційної яворівської іграшки. А з листопада 2025 р. у Волинському краєзнавчому музеї запрацювала мультимедійна виставка «Коло часу: мультимедійна подорож спадщиною», розроблена в межах культурно-мистецького проєкту «Коло часу: мультимедійна подорож спадщиною у Волинському краєзнавчому музеї», який здобув грант на суму 2 144 702 грн в зазначеній вище конкурсній програмі «Культурна спадщина» від Українського культурного фонду. У цьому інноваційному проєкті поєднано етнографічні музейні експонати з інноваційною технологією інтер'єрного 3D-мапінгу. Експозиційним центром інноваційного простору, який поєднав минуле з сучасністю, стала писанка XII століття з глини, знайдена у 2023 р. ветераном російсько-української війни О. Міщуком у с. Древині Волинської обл.

З Українським культурним фондом щодо втілення в життя грантових програм, співпрацює Благодійний фонд «МХП – Громаді», який є лідером у сфері благодійної підтримки української культури й мистецтва під час війни, розробляючи, зокрема, загальнонаціональний проєкт підтримки 5 українських локальних музеїв «Збереження культурної спадщини» [1]. А також, надає підтримку у відновленні архітектурних об'єктів Національного музею народної архітектури та побуту України. У 2025 р. перемогу в конкурсі «Культура у фокусі громад», організованому Благодійним фондом «МХП – Громаді» спільно з Українським культурним фондом, гранти отримали 14 проєктів, які отримали фінансування розміром від 500 тис. до 1 млн грн. У межах програми, реалізуються, зокрема, проєкти для прифронтових і деоку-

пованих територій: «Гетьманська Глухівщина: цифрове відтворення історичних об'єктів та традицій», «Врятовані спогади: культурна спадщина Запоріжжя», «Опора прифронтового міста» [3].

Серед міжнародних грантових ініціатив виділено грантовий проєкт з оцифрування культурної спадщини в українських музеях, архівах і громадських організаціях. Його реалізовано програмою Європейського Союзу «House of Europe». Після оголошення конкурсу грантів в жовтні 2024 р., протягом пів року з моменту перемоги в конкурсі, мистецькі інституції на отримані кошти в межах 20 тис. євро, закуповували сучасні 3D сканери, облаштовували роботу серверної, оплачували хмарне сховище на довгий період, отримували консультації від закордонних фахівців з оцифрування своїх збірань. Зокрема, серед 15 обраних грантодавців переможців, частину музейних колекцій змогли оцифрувати такі інституції, як Кам'янець-Подільський державний історичний музей-заповідник, Національний музей історії України, Хмельницький обласний художній музей. Грантова допомога Європейського Союзу в умовах війни реалізовується і для об'єктів культурної спадщини, які зазнали руйнувань та для допомоги у збереженні колекцій Музейного фонду України. Інколи існує потреба і в тому, й в іншому, якщо йдеться про пошкодження музейних інституцій. Так, за підтримки Європейського Союзу надана грантова допомога Чернігівському обласному історичному музею ім. В. В. Тарновського й Харківському художньому музею, будівлі яких постраждали від ворожих обстрілів у 2022 р. Ці та інші грантові ініціативи гарантують сталий розвиток української культури, на основі збереження її надбань.

Література

1. Благодійники Фонду «МХП – Громаді» продовжують розвивати українські музеї. *МХП*. URL: <https://mhp.com.ua/en/press-releases/blagodijniki-fondu-mhp-gromadi-prodovzhuyut-rozvivati-ukrayinski-muzei> (дата звернення: 30.11.2025).
2. Грантовий сезон 2025: УКФ розпочав приймати заявки на програму «Культурна спадщина». *Український культурний фонд*. URL: <https://ucf.in.ua/news/kulturna-spadshchyna2025> (дата звернення: 30.11.2025).
3. Реєстр програми Культура. Регіони. Український культурний фонд. URL: https://ucf.in.ua/m_programs/6777eb26e7e936047d7079a3/register?type=signed_agreement (дата звернення: 30.11.2025).
4. 1599 пам'яток культурної спадщини та 2415 об'єктів культурної інфраструктури постраждали в Україні через російську агресію. *Міністерство культури України*. URL: <https://mcsc.gov.ua/news/1599-pamyatok-kulturnoyi-spadshhyny-ta-2415-obyektiv-kulturnoyi-infrastruktury-postrazhdaly-v-ukrayini-cherez-rosijsku-agresiyu/> (дата звернення: 30.11.2025).

Ковалевський Олексій Андрійович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗНО-ТЕМАТИЧНОГО РЯДУ УКРАЇНСЬКОЇ СТАНКОВОЇ ГРАФІКИ У ПЕРШЕ ДЕСЯТИЛІТТЯ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Перше десятиліття незалежності України (1991–2001) стало періодом фундаментального зламу та переформатування в усіх сферах культурного життя, проте, мабуть, найбільш гостро ці процеси відобразилися у графічному мистецтві. Станкова графіка, як наймобільніший і найчутливіший до соціальних змін вид мистецтва, опинилася на вістрі тектонічних зрушень, викликаних розпадом Радянського Союзу. Звільнення від лежачих ідеологічних контролів та догматів соціалістичного реалізму відкрило перед українськими митцями безпрецедентні можливості для творчого самовираження, але водночас поставило їх перед складним викликом: необхідністю віднайти нову художню мову та власну ідентичність у глобальному мистецькому контексті. Цей період став часом, коли митцям довелося «наздоганяти» західні тенденції, які раніше існували за «залізною завісою» [1, 123]. У цьому складному процесі самовизначення особливу роль відіграла київська графічна школа, яка сформувала унікаль-

ний вектор розвитку, що суттєво відрізнявся від шляхів, обраних мистецькими осередками Львова та Харкова.

Кінець 1980-х років можна схарактеризувати як «підготовчий етап» до майбутніх трансформацій, що підтверджується аналізом українського книжкового дизайну. У цей час, попри жорсткий державний контроль, у мистецькому середовищі вже відчувалося наростання напруги та прагнення до творчої свободи. Книжкова та станкова графіка існували в парадоксальній ситуації: з одного боку, вони вимагали ідейного наповнення відповідно до партійних завдань, а з іншого – саме в цих сферах плекалися високі критерії художньої майстерності та інтелектуальності [2]. Так званий «соц-арт», що виник у 1970-х, став однією з перших форм іронічної рефлексії над радянською культурною спадщиною, розглядаючи її як джерело для цитат та колажів. Ця ігрова та деконструктивістська настанова стала важливою передумовою для постмодерністських пошуків 1990-х, а джерелом творчої наснаги художників – постмодерністів стало мистецтво періоду модерну (початок XX століття) [3].

З проголошенням Незалежності ситуація кардинально змінилася. Зникнення державного замовлення та цензури надало митцям абсолютну свободу. Київська графічна школа в перше десятиліття Незалежності пішла шляхом формування ліричного, романтичного та технічно витонченого мистецтва. Її стиль визначається через «широке використання кольору в естампі, великі формати, романтичність та витончену ліричність графічних аркушів». На відміну від більш концептуального Харкова та експресивно-монохромного Львова, київські митці зосередились на дослідженні тонких емоційних станів, філософських роздумів та пластичних якостей самого зображення. Плеяда художників-графіків цього часу включала як визнаних майстрів, чия творчість вплинула на молоде покоління, так і представників «нової хвилі». Серед них варто виділити О. Стратійчук, Л. Бруевич, Д. Ходаківську, а також митців, що продовжували традиції, закладені їхніми вчителями, зокрема А. Чебикіним, – І. Яремчука, Ю. Пшеничного, В. Кириченка [1]. Їхня творчість характеризувалася не стільки радикальним експериментом, скільки поглибленням і переосмисленням можливостей класичних технік, насамперед офорту, який залишався домінуючим. Проте це був не консервативний підхід, а скоріше спроба знайти нову виразність у межах перевірених часом засобів.

Тематичний спектр київської графіки 1990-х років демонструє значне розширення. На зміну ідеологічним сюжетам прийшов інтерес до універсальних тем: екологічних (зокрема, болюча рефлексія на тему Чорнобиля), релігійних, філософських. Важливою рисою стало звернення до особистих переживань, інтимних станів, що було неможливим у радянський період. Національна ідентичність у їхніх творах проявлялася через глибинний ліризм, меланхолійність, особливу поетичну атмосферу, що резонувала із загальноукраїнською ментальністю. Це був шлях внутрішньої самоідентифікації. Така орієнтація на внутрішній світ людини і пластичну досконалість форми стала візитівкою київської школи, що дозволила їй зайняти унікальну нішу в мистецькому просторі України.

Література

1. Ковач Т. Українська графіка 1980–1990-х років. *Українська академія мистецтва*, 2012. Т. 20. С. 123–130.
2. Олійник В. А. Етапи трансформацій українського книжкового дизайну «перехідної доби» (1980–1990 років). *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 2018. № 2. С. 51–68.
3. Скоропуд І. Постмодерна станкова графіка: Київ один із центрів нонконформізму (друга половина XX ст. – початок XXI ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2023. № 67. Т. 2. С. 108–114. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-2-14>

УКРАЇНСЬКИЙ ТРАДИЦІЙНИЙ ОДЯГ У СИСТЕМІ ФОРМУВАННЯ ГЛОБАЛЬНОЇ ТОЛЕРАНТНОСТІ

У сучасному глобалізованому світі питання формування культури толерантності набуває особливої актуальності. Соціальні конфлікти, інформаційні війни, міграційні процеси та культурне різноманіття вимагають від суспільства нових підходів до виховання взаємоповаги й прийняття Іншого. Згідно з Декларацією принципів толерантності ЮНЕСКО (1995), толерантність розглядається як «активне ставлення, сформоване на основі визнання універсальних прав людини і фундаментальних свобод» [5].

Система формування глобальної толерантності являє собою цілісний комплекс освітніх, культурних, політичних, медійних та етичних механізмів, спрямованих на забезпечення взаємоповаги, прийняття культурно-мистецького різноманіття та мирного співіснування в умовах глобалізації. Її місією є ціль передбачає виховання культури діалогу, емпатії та кроскультурної компетентності засобами освіти, мистецтва й міжкультурної комунікації. Важливу роль відіграє інституційно-політична складова, що реалізується через діяльність міжнародних організацій, таких як ООН і ЮНЕСКО, та впровадження глобальних декларацій і програм, спрямованих на зміцнення принципів рівності, інклюзії й недискримінації. Значний внесок здійснює мистецький вимір, у межах якого артпроекти, культурні акції та ініціативи виступають потужним інструментом комунікації, соціальної терапії та міжнародного діалогу.

Українська культурологиня Ольга Копієвська осмислюючи в своїх наукових дослідженнях феномен толерантності в оптиці міжкультурного діалогу та практик її прояву зазначає на важливості толерантного ставлення до інших культур і народностей, яка має актуалізуватися в процесі інтеграції української культури в європейський цивілізаційний простір [2,3]. Вчена наголошує, що «саме завдяки культурі між представниками різних етнічних, національних, релігійних спільнот виникає міжкультурний діалог, який ґрунтується на характерних для цієї культури цінностях, однією з яких є толерантність [4, 108].

Декоративно-прикладне мистецтво є однією з найдавніших і водночас найжиттєздатніших форм художньої творчості, що відображає еволюцію духовних і матеріальних цінностей людства. У межах сучасного культурного дискурсу декоративно-прикладні практики набувають нового змісту, вони виступають не лише як ремісничі чи естетичні явища, але й як потужний інструмент культурної комунікації, самовираження та збереження національних традицій. Сьогодні ці практики інтегруються в актуальні артпроцеси, які демонструються засобами різноманітних артпрактик та артпроектів.

Особливого значення декоративно-прикладні практики набувають не як унікальний вид мистецької діяльності, а як практика їх повсякденного застосування. Саме через використання виробів декоративно-прикладного мистецтва в повсякденності, їх носії презентують унікальність своєї культури. Адже, окрім поєднання краси і функціональності, твори які мають художню цінність одночасно виконують практичну роль.

Глобального масштабу набув український традиційний одяг, його елементи, використання якого в буденності репрезентують національні традиції, символіку та цінності. Його глобальна впізнаваність формують толерантне ставлення до її носія.

Український традиційний одяг є не лише сукупністю побутових речей, а це цілісна система художніх образів, яка відображає духовність, естетику та ментальність українського народу. Народний костюм сформувався протягом багатьох століть, увібравши у себе особливості клімату, матеріальної культури, соціального устрою й обрядової символіки. Він виконував не лише утилітарну функцію, а й був засобом самовираження, оберегом і знаком приналежності до певної спільноти.

Українська мистецтвознавиця Світлана Долеско досліджуючи трансформацію мистецького образу українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст. дійшла висновку

про те, що «соціально-культурні ціннісні орієнтири українців, взаємопов'язані з мистецьким образом вбрання і визначаються інтересом до матеріальної та духовної культури свого народу та потребою у повсякденному вжитку одягу в етностилі як ознаки національної ідентичності» [1,196]. Вчена вважає, що саме масове запровадження етностилю у вітчизняну модну індустрію дозволить максимально поширити її в глобальному культурному просторі, тим самим поширити знання про красу та унікальність традиційного українського костюма, його елементів [1].

Для мистецтвознавчої наукової спільноти перспективним є детальне осмислення трансформації не тільки українського народного костюма, а й інших видів народних художніх промислів України, які в своєму потенціалі спроможні стати дієвим засобом в системі формування глобальної толерантності.

Активно використовуючи потенціал сучасних артпрактик як інструменту формування толерантності ми зможемо використовувати різноманіття українського декоративно-прикладного мистецтва як засіб розширення ціннісного світогляду, виховання поваги до культурного, соціального та ціннісного різноманіття у глобальному масштабі.

Ефективність українських мистецьких практик в системі формування глобальної толерантності є беззаперечною і залежить від взаємодії різноманітних впливових інституцій, громадянського суспільства, засобів масової інформації та творчих ініціатив. Толерантність стає не лише моральним принципом, а й стратегічною категорією сучасної гуманістичної політики, що визначає перспективи мирного співіснування та розвитку людства у XXI столітті. Для українського сьогодення такі процес є вкрай важливим, адже мистецтво несе в собі гуманітарну місію, яка здатна голосно говорити про війну, формувати усвідомлення важливості миру, співпраці та солідарності у світі.

Література

1. Долеско С. В. Трансформація мистецького образу українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства / Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023. 210 с. URL: <https://uacademic.info/ua/document/0823U100588> (дата звернення: 19.10.2025).
2. Копієвська О.Р. Прикладна культурологія у дискурсі практик толерантності. *Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні*: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 22-23 березня 2022 р.) Київ : КНУКіМ, 2022. С. 160–163. URL: https://drive.google.com/file/d/1RXRPigpWMwRCajNh_b_hP_AlpkIxFq9F/view (дата звернення: 19.10.2025).
3. Копієвська О. Р. Роль толерантності в міжкультурному діалозі. *Діалог культур у просторі полікультурного світу* : матеріал. наук.- теорет. конф. (Київ, 9–10 листопада 2012 р.). Київ : НАКККіМ, 2012. С. 19–20.
4. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець XX – початок XXI ст.) : дис. ... д-ра культурології / Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 487 с. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2249/Kopievska-disser.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 19.10.2025).
5. Declaration of Principles on Tolerance. Paris : UNESCO, 1995. 12 p. UNESCO. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000115262> (дата звернення: 19.10.2025).

Кремінський Олег Дмитрович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МИСТЕЦТВО НЕ ПОЗА ПОЛІТИКОЮ: КУЛЬТУРНІ ОБРАЗИ В САТИРИЧНІЙ ГРАФІЦІ УКРАЇНИ ПЕРІОДУ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ (З 2014 РОКУ)

Сатирична графіка є потужним засобом візуального висловлювання, який не лише художньо відображає важливі суспільно-політичні події, процеси та явища, але й дозволяє

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

осмислювати мистецтво як частину національної культури у взаємозв'язку з політикою та державною ідеологією. Під час російсько-української війни проблема використання мистецтва як інструмента ворожої пропаганди та засобу ретрансляції імперських наративів набула особливої актуальності, що знайшло відображення в численних сатиричних роботах українських художників.

Метою даного дослідження є виявлення специфіки зображення культури, зокрема візуальної репрезентації діячів мистецтва, культурних символів та їхньої політичної інструменталізації, в українській сатиричній графіці періоду російсько-української війни (з 2014 року).

Інтерес до вивчення взаємозв'язку мистецтва та політики в академічних колах відображено в наукових дослідженнях, які висвітлюють різні аспекти цього явища. Проблему взаємодії мистецтва та політики в контексті сучасного соціокультурного простору, зокрема в умовах військових викликів, окреслено в статті А. М. Тормахової [17]. Аналізу мистецтва як типу репрезентації, що, попри проголошену соціальну автономність, залишається вразливим до зовнішнього ідеологічного втручання, присвячено статтю А. В. Онищенко [7]. Порівняння зображення представників науково-технічної та творчої інтелігенції в радянській карикатурі 1960-х років у контексті «дискусії фізиків та ліриків» проведено в статті О. Гели [1].

Після анексії Криму в 2014 році і початку бойових дій на Донбасі більшість українських співаків і музикантів припинила концертну діяльність у росії, що було зумовлено як політичною позицією самих артистів, так і суспільним тиском в Україні, де виступи в країні-агресорі почали сприйматися як непатріотичний жест чи навіть зрада національних інтересів. Критика виконавців, для яких війна не стала приводом відмовитися від фінансово привабливого російського ринку, знайшла відображення в сатиричних роботах українських художників. На карикатурі Олексія Кустовського 2017 року [5] Світлані Лободі, Сергію Бабкіну та Ані Лорак, зображеним не лише з характерними професійними атрибутами (мікрофон, музичні інструменти, сценічні костюми), але й із традиційними символами російської культури (самовар, бублики) та наліпками «RU» на одязі й реквізитах, протиставлено козака з бандурою у військовій формі та з автоматом на тлі, який уособлює український дух, патріотизм і боротьбу за незалежність. Карикатура Андрія Петренка 2019 року [8] висміює Олега Винника, який взяв участь у російському пропагандистському проєкті «Всем мир» («Всім мир»): українського співака зображено в традиційній російській сукні та червоному кокошнику, із заплетеною косою та льодяником у формі двоголового орла, що підкреслює асоціацію з ворожим культурним простором. На сатиричному малюнку Юрія Журавля 2022 року [2] співачка Аліна Паш, яка перемогла у Національному відборі на Євробачення, але згодом зняла свою кандидатуру через звинувачення у поїздках до росії та виступах у тимчасово окупованому Криму, постає в капелюсі з елементами Кремлівських веж і п'ятикутними зірками, що метафорично вказує на її культурні зв'язки з державою-агресором, які спричинили суспільний осуд.

Пісенний конкурс «Євробачення», що часто супроводжувався політичними скандалами та інформаційними маніпуляціями, неодноразово ставав об'єктом рефлексії українських карикатуристів. Робота О. Кустовського 2016 року [4], створена після переможного виступу Джамали із піснею «1944», поєднує образ співачки, що втілює силу й біль кримськотатарського народу, із саркастичним зображенням російських лідерів у контексті окупаційної політики, чим акцентує на тягlostі історичної трагедії та сучасних репресіях. Цинічну спробу росії маніпулювати правилами конкурсу в пропагандистських цілях відображено в карикатурі Євгенії Олійник 2017 року [15], де Путін зі словами про аполітичність конкурсу штовхає співачку Юлію Самойлову, яка раніше незаконно відвідувала Крим, у її інвалідному візку через великий аркуш із написом «Закон України» – символ юридично обґрунтованої заборони на в'їзд і подальшої дискваліфікації виконавиці. Сценічний образ Верки Сердючки, чий виступ на Євробаченні-2007 спричинив політичний скандал через слова пісні «Dancing Lasha Tumbai», які багатьма були сприйняті як «Russia goodbye» (Прощавай, росіє!), у поєднанні з радянською мілітарною естетикою використано в іронічному малюнку А. Петренка 2021 року [10], що висміює тодішнього російського міністра оборони Сергія Шойгу, зображеного із

величезною п'ятикутною зіркою на голові та яскраво виділеним макіяжем, у зв'язку з його пропозицією збудувати новий музей війни у відповідній архітектурній формі.

У сучасній українській сатиричній графіці приділено увагу й російським виконавцям, які стали обличчями пропагандистської культури Кремля, зокрема Йосипу Кобзону – уродженцю Донеччини, що відкрито підтримував агресію росії проти України. На карикатурі Ю. Журавля 2014 року [3] співака зображено в антропоморфному вигляді собаки з людською головою, що підкреслює його роль «службової тварини» кремлівського режиму. Сатиричний малюнок А. Петренка 2023 року [14], створений вже після смерті Кобзона, відтворює його в класичному образі радянського артиста із заклик «Все на конЗерт!» («Всі на конЗерт!»), чим візуалізує популярний мем, який став саркастичним евфемізмом для позначення загибелі російських військових, пропагандистів, колаборантів та інших прибічників імперської політики Кремля.

Після початку широкомасштабного вторгнення росії в Україну в мистецькому середовищі загострилося питання російського кінематографа, чия присутність на міжнародних майданчиках стала частиною ширшої дискусії про відповідальність культури в умовах війни. Гострою сатиричною інтерпретацією присудження премії «Оскар» за найкращий документальний фільм стрічці про Олексія Навального виступив малюнок А. Петренка 2023 року [13], де його вдову, Юлію Навальну, зображено з рисами обличчя Путіна та фразою «Мы сделали это вместе» («Ми зробили це разом!»), що підкреслює як причинно-наслідковий зв'язок між діями Кремля та отриманням нагороди, так і розмитість меж між російською опозицією та владним режимом, які, попри протистояння, нерідко ретранслюють спільні імперські наративи. Критиці лицемірства міжнародного кінематографічного середовища, яке, попри підтримку російським суспільством злочинів Кремля, намагається відокремити російську культуру від політики та продовжує приймати російські фільми на кінофестивалі, присвячено мінімалістичну карикатуру Нікіти Тітова 2025 року [16], на якій кривава кінокамера з триколом та отворами в котушках у формі черепів символізує перетворення російського кіномистецтва на інструмент державної пропаганди та складову імперської експансії.

Російський балет, який традиційно вважається одним із найвідоміших культурних брендів росії, для сучасного кремлівського режиму продовжує слугувати інструментом «м'якої сили», що дозволяє просувати ідею «великої культури» та відволікати від воєнних злочинів. Водночас українські митці в своїх сатиричних роботах активно використовують художні образи, пов'язані з цим видом сценічного мистецтва. Карикатура А. Петренка 2021 року [12], на якій балерини постають із броньованими баштами з гарматами замість голів, через образ так званого «танкового балету» – постановок із синхронним маневруванням бойової техніки – викриває як мілітаризацію мистецтва в сучасній росії, так і спроби Кремля естетизувати війну, перетворивши її на спектакль. Інша сатирична робота митця того ж року [9], створена на фоні повідомлень у ЗМІ про погіршення здоров'я Путіна, на якій балерини відкидають тінь у формі його прізвища, відсилає до безперервної трансляції балету «Лебедине озеро» на центральних каналах під час серпневого путчу 1991 року в СРСР і водночас слугує метафорою очікуваного краху режиму.

Зв'язок між російською культурною спадщиною та сучасною агресивною політикою Кремля, зокрема війною, розв'язаною проти України, критику інструменталізації культурних постатей для виправдання імперських амбіцій, а також проблему мілітаризації російського суспільства демонструє сатирична робота А. Петренка 2021 року [11], у якій візуальний образ Пушкіна з рисами, що нагадують Путіна, поєднано з відомою цитатою з «Євгенія Онегіна», де замінено перше слово: «Війна... багато як у цьому звуці. Для серця росіянина злилося! І скільки спогадів знайшлося» (переклад з російської мови мій. – О.К.).

Процес деколонізації, спрямований на усунення маркерів російської імперської ідеології й відновлення національної ідентичності, знайшов своє відображення в карикатурі О. Кустановського 2023 року [6], яка в сатиричній формі зображує не лише фізичний акт демонтажу пам'ятника Пушкіну, а й глибший культурний і політичний зміст цього явища: скульптура поета з трьома головами й крилами, що нагадує двоголового орла з російського герба, підк-

реслює зв'язок між культурними символами та ідеологічними наративами; літера «ї» на крапі, яка уособлює українську мову, демонструє активну роль національної культури в очищенні публічного простору, тоді як відколоті з постаменту російські букви «ё», «ы» та «ъ» метафорично передають звільнення від нав'язаного культурного домінування держави-агресора.

Висновки. Українська сатирична графіка періоду російсько-української війни (з 2014 року) засвідчує, що культура стала важливим полем інформаційного та ідеологічного протистояння. За допомогою іронії, гротеску, візуальних символів та метафор українські художники викривають використання як традиційного, так і сучасного російського мистецтва кремлівською пропагандою й критикують діячів культури, які підтримують або ретранслюють імперські наративи. Участь російських митців у міжнародних подіях, зокрема на «Євробаченні» та кінематографічних фестивалях, показана як спроба легітимізації злочинної політики через культурний вплив. Водночас карикатури фіксують процес деколонізації через художнє осмислення демонтажу імперських символів і відновлення національної самобутності.

Література

1. Гела О. «Фізики» чи «лірики»? : відображення дискусії 1960-х рр. у радянській карикатурі. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Історія*. 2019. Вип. 28. С. 95–100. DOI: <https://doi.org/10.31652/2411-2143-2019-28-95-100>.
2. Журавель Ю. [Карикатура]. *Facebook*. URL: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=501888621297425&set=pb.100044288746667.-2207520000&type=3&locale=uk_UA (дата звернення: 20.10.2025).
3. Журавель Ю. Навіки прив'язаний... *Facebook*. URL: https://www.facebook.com/Zhuravelll/photos/pb.100044288746667.-2207520000/751124724930487/?type=3&locale=uk_UA (дата звернення: 20.10.2025).
4. Знакові події Криму – в карикатурах. *Крим.Реалії*. URL: <https://ua.krymr.com/a/28210095.html> (дата звернення: 20.10.2025).
5. Кустовський О. [Карикатура]. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1414281058640949&set=pb.100001772050008.-2207520000&type=3> (дата звернення: 20.10.2025).
6. Кустовський О. Демонтаж. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=6730736656995336&set=pb.100001772050008.-2207520000&type=3> (дата звернення: 10.10.2025).
7. Онищенко А. В. Конструюючи реальність: мистецтво як поле боротьби репрезентацій політичних ідеологій. *Наукові записки НАУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2019. Том 4. С. 67–72. DOI: <https://doi.org/10.18523/2617-1678.2019.4.67-72>.
8. Петренко А. [Карикатура]. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3111287312277899&set=pb.100001899812979.-2207520000&type=3> (дата звернення: 10.10.2025).
9. Петренко А. [Карикатура]. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=5749120641827873&set=pb.100001899812979.-2207520000&type=3> (дата звернення: 20.10.2025).
10. Петренко А. [Карикатура]. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=5944473065625962&set=pb.100001899812979.-2207520000&type=3> (дата звернення: 20.10.2025).
11. Петренко А. [Карикатура]. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=6071308779609056&set=pb.100001899812979.-2207520000&type=3> (дата звернення: 20.10.2025).
12. Петренко А. [Карикатура]. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=6387252941347970&set=pb.100001899812979.-2207520000&type=3> (дата звернення: 20.10.2025).
13. Петренко А. Оскар не бутерброд. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=9322304924509409&set=pb.100001899812979.-2207520000&type=3> (дата звернення: 20.10.2025).
14. Петренко А. Останній концерт Кобзона все ширше відчиняє двері пекла. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=9638130072926891&set=pb.100001899812979.-2207520000&type=3> (дата звернення: 20.10.2025).
15. Політична карикатура (березень – червень 2017 року). *Радіо Свобода*. URL: <https://www.radio svoboda.org/a/28373530/p3.html> (дата звернення: 20.10.2025).
16. Тітов Н. [Карикатура]. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=9097806083619798&set=pb.100001714917168.-2207520000> (дата звернення: 20.10.2025).
17. Тормахова А. М. До проблеми взаємодії мистецтва та політики в контексті сучасної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 2. С. 64–68. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262208>.

САМОБУТНІСТЬ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ СТРУКТУРИ КИЇВСЬКИХ ПЕЙЗАЖИСТІВ

Пейзаж – унікальний мистецький жанр, якому притаманна розрізнена художньо-образна структура, особливо розкрита в контексті діяльності Київської школи пейзажного живопису (далі – КШПЖ). Зауважимо, що для представників останньої, як і всього тогочасного мистецтва ХХ століття, характерне особливе сприйняття пейзажу. Мовиться про те, що він переріс традиційні, загальноприйняті й формальні межі жанру, ставши більшою мірою формою мислення, фіксування часу, стану та задумів художників.

Відповідно, природа у таких творах стала не лише об'єктом зображення, а своєрідним співавтором: як носій рефлексії, культурного коду й філософських прагнень [1], вона також набула сакралізованих рис. Так, саме через природні форми, втілювані у їхніх пейзажних роботах, представники вищезазначеної спільноти осмислюють актуальні для себе екзистенційні, онтологічні та інші питання. Митці розмірковують у своїх пейзажах унікальність свого існування, своєрідність присутності у світі, репрезентуючи власний стан через фактуру кольору, світла й композиції.

Зазначимо, що у роботах останніх доцільно говорити про інтимну форму присутності, суть якої у продовженні тиші, яку кожен з представників КШПЖ несе у собі. Так, на тлі тогочасного панівного й динамічного соціалістичного реалізму, який проникав у всі види мистецтва, пейзажисти, навпаки, уповільнюються, існуючи у світі, проте не розчиняючись у ньому. Отже, кожна робота зроблена як акт автентичного буття (“*Sein-zum-sixh*” за М. Гайдеггером [7]), що є не функцією природних форм (простору), а виразом власного, сакралізованого зв'язку з рідною природою. Внаслідок цього, роботи представників КШПЖ мають індивідуалізовану природу, де чільне місце посідає філософія глибокої уваги. Саме на базі останньої головним компонентом творчості пейзажистів стає не інтенсивність та реалізм, а внутрішня свобода та тонкість відчуття й представлення природних форм.

Разом із тим, з історичного погляду жанр пейзажу був достатньо особливий на українському підґрунті, поступово формуючись на ньому. Так, незважаючи на ранні зразки, у яких природа набувала скоріше функційної ролі, стаючи тлом у певному портреті або історичній сцені, його повноцінне становлення як жанру відбулося лише у ХІХ столітті. Цей процес проходив під впливом низки європейських художніх напрямів широкого спектра (романтизм, реалізм, імпресіонізм та інші), внаслідок чого українські художники (до прикладу, Т. Яблонська та інші) стали сприймати пейзаж самобутнім середовищем представлення певної рефлексії (емоційної, станової і тому подібних), а не виключно ілюстрацією окремих природних форм [3; 5].

Показово, що окреслена тенденція набула ролі методологічної основи для формування КШПЖ, де втілили академічну техніку, імпресіоністичні візії з національно-ментальними акцентами й строкатістю культурних практик. Знаковою в контексті творчості представників спільноти є творчість вищезазначеної художниці (Т. Яблонської), роботи якої (зокрема, картина «Літо» (1960 рік)) репрезентативні щодо окресленого об'єднання реалізму, романтичного бачення й глибокого емоційного контексту [2]. Мовиться про те, що пейзаж у інтерпретації мисткині традиційно стає не просто репрезентацією тих чи тих природних форм, а символізує духовне відновлення, особливий медитативний простір тощо. Так, саме у межах останнього, на тлі соціального реалізму, який набув статусу синоніма тогочасної реальності, відбувається виформування самобутньої візуальної поеми про свободу, завдяки якій всі митці КШПЖ не приглушують часом ворожий світ навколо, а дослухаються до себе [6].

Відтак, самобутність КШПЖ полягає у еволюції підходу до жанру пейзажу: останній з формальної репрезентації певних природних форм набув статусу філософської рефлексії. Наслідком цього стало те, що зображуваний простір (міські околиці, пагорби, парки, річки, дахи Києва тощо) стали не просто предметом представлення, а середовищем споглядання. У

межах останнього природа набула параметризації метафори часу, світла й тиші, ставши сакралізованим феноменом, якого митці дозволяли торкнутись у своїх роботах.

Саме тому візуальна структура робіт представників спільноти вирізнялися особливою камерністю, самотньою асиметрією композиції, нівелюванням догматичної перспективи, а також схильністю до розчинення форм у повітрі. Природно, що простір у роботах художників КШПЖ не організований за законами оптики, стаючи більшою мірою ритмічною матерією, яка дихає світлом і кольором [4]. Відповідно, на вищезазначених пейзажах формується ефект уповільненого часу, у межах якого предмети неначе розчиняються одне в одному, перетікаючи з однією форми в іншу, а ландшафт сприймається емоційною субстанцією.

Отже, феномен КШПЖ полягає у особливого роду поліфонії, у межах якої академічна традиція поєднана з імпресіоністичними пошуками, реалізм переплітається з метафізикою, описовістю й медитативністю. Особливої уваги заслуговує художньо-образна структура пейзажів українських митців, яка вирізняється самотньою ритмічною гармонійністю, м'якістю кольору, метафізичністю світла й простору, що виформовує своєрідну систему духовних координат. Показовими є і тематичні пріоритети школи (тиша, спокій, світлова гармонія, осіння меланхолія), у яких репрезентовано українську версію європейського споглядального живопису. Отже, КШПЖ – не лише мистецький, а й культурний феномен (оскільки вона виступає формою культурної пам'яті, рефлексією на тему травми соціалістичного реалізму і тому подібним). У ролі останньої вона вміщує досвід національної рефлексії, духовної автономії й безперервності української художньої традиції.

Література

5. Антонович Є., Удріс І. Українське мистецтвознавство кінця XIX – початку XX століття : дослідження національних форм вітчизняного образотворчого мистецтва. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2015. 300 с. *DSPACE at KDPU*. URL: <https://tinyurl.com/2vz2zvby> (дата звернення: 27.10.2025).
6. Борисова Г. Тетяна Яблонська в колекції Запорізького художнього музею. Київ : Родовід, 2017. 84 с.
7. Історія українського мистецтва : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво XX століття. 1047 с. *Ukrainica* : електронна бібліотека. URL: <https://tinyurl.com/5ztstrsv> (дата звернення: 27.10.2025).
8. Київ в образотворчому мистецтві XII–XX століть / упоряд. Ю. В. Белічко, В. П. Підгора. Київ : Мистецтво, 1982. 335 с.
9. Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України XX століття : Вибрані статті різних років. Кн. 1. : Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні XX століття. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. 268 с. *ЧТИВО*. URL: <https://tinyurl.com/y2srzxa9> (дата звернення: 27.10.2025).
10. Овсійчук В. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. Київ : Наукова думка, 1985. 182 с.
11. Heidegger M. Sein und Zeit. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1927. 450 p. *Internet Archive* : URL: <https://tinyurl.com/395n543z> (Datum der Anfrage: 27.10.2025).

Фесенко Віталій Вікторович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СВІТ МИСТЕЦТВА ЯК НАУКОВА КАТЕГОРІЯ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ

Термін «світ мистецтва» (англ. «art world») починаючи з другої половини XX ст. набув поширення у науковому дискурсі, ставши категорією філософії та соціології мистецтва. Сьогодні цим терміном позначається сукупність осіб та інституцій, задіяних у процесі створення творів мистецтва, його популяризації і презентації, продажу, споживання, дослідження, збереження тощо.

Серед українських науковців категорію світу мистецтва як концепцію аналітичної естетики А. Данто та інституційної теорії Д. Дікі досить детально розглядають у своїх статтях

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

О. Олійник, яка досліджує інституалізацію культурної сфери, та Д. Скринник-Миська, яка аналізує еволюцію філософії мистецтва ХХ ст. Побіжно цього питання торкається Т. Міронова в контексті дослідження мистецьких і виставкових практик в сучасному українському арт-середовищі, а також побіжно розглядаються А. Буцикіною, яка простежує історію осмислення творчості художників-аутсайдерів.

Серед ключових підходів у дослідженні сфери творчої діяльності протягом ХХ ст. сформувалося три впливові напрями: філософський, інституційний і соціологічний. Філософський підхід представлений передусім ідеями американського філософа і представника аналітичної естетики А. Данто. Даючи відповідь на питання, що відрізняє твори мистецтва від інших об'єктів, А. Данто у 1964 р. висунув новаторську ідею про те, що будь-який об'єкт може завдяки художнім теоріям стати частиною світу мистецтва [6, 580]. Філософ вживає термін «світ мистецтва» переважно у значенні всієї сукупності мистецьких творів, а також художніх теорій і знань, які протиставляються реальному світу, але водночас у кількох випадках «світ мистецтва» вживається у значенні певного кола осіб [6, 580].

Введений А. Данто термін став одним з ключових концептів інституційної теорії мистецтва Д. Дікі, основні положення якої вперше були викладені у 1969 р. Пізніше А. Данто і Д. Дікі відзначали, що їхнє розуміння поняття світу мистецтва суттєво відрізняється: для першого це передусім світ ідей і арт-об'єктів, для іншого – соціальний інститут. У праці 1974 р. «Мистецьке коло» Д. Дікі провів уточнення окремих своїх ідей і представив світ мистецтва як сукупність систем, під якими маються на увазі окремі системи літератури, театру, мистецтва тощо. Д. Дікі розрізняє два типи публіки – звичайних глядачів і публіку світу мистецтва («artworld public»). Остання включає в себе лише тих, хто має стосунок до художників, мистецтва і всього, що з ним пов'язано. Саме вона визначає, чи є створений художником артефакт мистецтвом.

Крім основних відомих підходів варто розглянути кілька альтернативних поглядів на світ мистецтва, запропонованих сучасними дослідниками. Американський аналітик арт-ринку і фахівець з оцінки Т. Макналті поділяє світ мистецтва на дві категорії. До першої, яку Т. Макналті називає стейкхолдерами (англ. «stakeholders» – «акціонери»), належать суб'єкти, які отримують прибуток від творів мистецтва: художники, дилери, аукціони, колекціонери, а також інші, зацікавлені у фінансових результатах від мистецької діяльності. До другої групи, названої гейткіперами (англ. «gatekeepers» – «вартові», «брамники»), дослідник відносить тих, чиє першочергове завдання полягає в критичній оцінці та інтерпретації мистецтва (науковці, критики, куратори, письменники).

Іншу, детальнішу модель структури світу мистецтва запропонував бельгійський галерист, художник та історик Ж. Делагранж. Як і Т. Макналті, дослідник теж не включає до цього середовища державні органи, поділяючи світ мистецтва на три групи: 1) індивідуальні діячі (художники, колекціонери, меценати, критики, куратори, фахівці в суміжних сферах – від документації до транспортування творів мистецтва); 2) інституції і організації (музейні установи, фонди, які керують спадщиною художників, мистецькі події, благодійні організації, премії, видавці і періодичні видання, заклади художньої освіти, мистецькі резиденції); 3) артринок (арт-галереї, аукціони, арт-ярмарки, онлайн-платформи для продажу) [7].

Серед всіх зазначених груп сьогодні помітно домінують саме структури артринку та колекціонери і меценати, що спостерігається на світовому рівні та в багатьох окремих країнах. За ступенем свого впливу ці діячі переважають над експертним середовищем арт-критиків, кураторів, науковців. Зокрема інститут арт-критики помітно втратив свій вплив, на відміну від галеристів і колекціонерів, які можуть взаємодіяти з усіма іншими учасниками світу мистецтва, впливаючи на їхню діяльність і користуючись значним авторитетом в суспільстві.

Огляд і порівняння філософського, інституційного, соціологічного напрямків досліджень, а також кількох підходів сучасних зарубіжних авторів демонструє наявність розбіжностей у баченні сутності світу мистецтва та його структурних елементів. Найбільш цілісну картину світу мистецтва як соціального інституту демонструє у своїй роботі відомий соціо-

лог Г. Бекер, який також приділяє значну увагу державному регулюванню у цій сфері. Проте серед сучасних дослідників опосередкована участь держави в мистецькій діяльності не завжди відзначається.

Література

1. Буцикіна Є. Запрошення в мистецтво: кому бути художниками? Korydor. 2020. URL: <https://korydor.in.ua/ua/politics-inclusion/outsider-art-normalno.html> (дата звернення: 20.10.2025).
2. Міронова Т. Інституційні аспекти розвитку сучасного українського мистецтва. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. Вип. 17. Ч. 1. С. 112–117. URL: <http://hudkult.mari.kyiv.ua/article/view/235228/235174> (дата звернення: 20.10.2025).
3. Олійник О. С. Інституційні засади мистецтва й інституційний підхід дослідження культури. *Культурологічна думка*. 2016. № 10. С. 37–44. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD10_Oliinyk.pdf (дата звернення: 20.10.2025).
4. Скринник-Миська Д. М. Аналітична естетика як світоглядне підґрунтя сучасного мистецтва. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2016. Вип. 28. С. 80–93. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/28/10.pdf (дата звернення: 20.10.2025).
5. Becker H. S. *Art Worlds: 25th Anniversary Edition Updated and Expanded*. Berkeley: University of California Press, 2008. 437 p.
6. Danto A. The Artworld. *The Journal of Philosophy*. 1964. Vol. 61, No. 19. P. 571–584. URL: <https://www.jstor.org/stable/2022937> (дата звернення: 20.10.2025).
7. Delagrang J. Explained: What is the Art World? A Complete Overview of the Different Actors & Entities. 2023. *Contemporary Art Issue*: веб-сайт. URL: <https://www.contemporaryartissue.com/explained-what-is-the-art-world>.

Білан Марія Петрівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРОЄКТУВАННЯ ІНТЕР'ЄРУ ОРИГІНАЛЬНОГО КАВОВОГО БУТИКА НА ОСНОВІ СТИЛЬОВОГО СИНТЕЗУ

У сучасному урбаністичному середовищі кавові бутики перетворилися з місця короткочасного перебування на повноцінний соціокультурний простір, де поєднуються спілкування, естетичне задоволення та комфорт. Дизайн таких закладів стає потужним інструментом формування емоційного зв'язку між брендом і споживачем.

Актуальність теми полягає у потребі створення унікальних інтер'єрів, що відображають індивідуальність бренду й водночас відповідають сучасним тенденціям екологічності, ергономічності та естетичної цілісності. Застосування стильового синтезу дозволяє гармонійно поєднати елементи різних художніх напрямів, створюючи цілісний, але виразний простір. Тож створимо концепцію та проєкт інтер'єру кавового бутика, в основі якого лежить стильовий синтез як метод формування гармонійного, емоційно привабливого та функціонально зручного простору. Для цього проаналізуємо сучасні тенденції в дизайні кавових butikів, розкриємо сутність і можливості стильового синтезу у формуванні просторової структури, визначимо композиційно-просторові, колористичні та матеріальні рішення інтер'єру, розробимо дизайн-концепцію оригінального кавового бутика з урахуванням ергономіки та брендової айдентики.

Дизайн кавового простору сьогодні виходить за межі традиційного уявлення про комерційний інтер'єр. Він поєднує естетику, емоцію, комфорт і функціональність, формуючи середовище, у якому людина прагне не лише споживати продукт, а й відчувати гармонію та натхнення. Концепція стильового синтезу передбачає взаємодію різних напрямів – лофту, мінімалізму, скандинавського та еко-стилю, які доповнюють один одного, створюючи візуально цілісний та гармонійний простір.

Сучасні тенденції у дизайні кавових butikів спрямовані на формування особливої атмосфери – так званого «атмосферного досвіду». Простір має передавати характер закладу,

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

його філософію та цінності. У дизайні все частіше застосовуються натуральні матеріали, фактурні поверхні, приглушене тепле освітлення, що сприяє створенню затишку та спокою. Переважають відкриті планування, легкі перегородки, використання вторинної сировини, природних кольорів і текстур дерева, бетону, металу. Такий підхід відображає загальну тенденцію до екологічності, раціонального використання ресурсів і прагнення до природності у середовищі споживання.

Теоретичною основою стильового синтезу є поєднання різностильових елементів у межах єдиної композиції, де гармонія контрастів і баланс форм створюють виразний просторовий образ. У контексті кавового бутика цей підхід дозволяє уникнути шаблонності, притаманної мережевим інтер'єрам, і сформувати власний унікальний стиль. Лофт символізує урбаністичну свободу, відкритість і грубість фактур; мінімалізм додає функціональності, чистоти та спокою; еко-стиль вносить елементи природності, тепла й балансу. Їхній синтез дає змогу створити глибокий, психологічно комфортний простір, який позитивно впливає на настрій і поведінку відвідувачів.

Просторово-композиційне рішення кавового бутика побудоване на принципах відкритості, логічного зонування та зручної навігації. Відсутність чітких перегородок забезпечує вільну циркуляцію повітря та руху, водночас природні елементи – рослинні композиції, дерев'яні рейкові конструкції чи легкі текстильні екрани – виконують роль м'яких розділювачів між функціональними зонами. Меблі мають прості геометричні форми, виготовлені з натуральних матеріалів, що підкреслює ергономічність і сучасність інтер'єру. Центральним композиційним акцентом виступає барна зона – своєрідне «серце» кав'ярні, яке задає тон простору і водночас виконує функціональну роль взаємодії між персоналом та відвідувачем.

Колористичне рішення ґрунтується на гармонії природних відтінків – теплого дерева, світлого бетону, пісочних і кавових тонів, доповнених приглушеними сірими акцентами. Така палітра створює відчуття спокою, природності та тепла. Для підсилення виразності інтер'єру використовуються декоративні елементи з металу, текстиль у натуральних кольорах, зелень рослин як акцент композиції. Матеріали добираються з урахуванням екологічності та довговічності: дерево, льон, бавовна, кераміка, рідше – матовий метал або скло. Вони не лише забезпечують візуальну привабливість, а й формують відчуття щирості та автентичності простору.

На кінець варто згадати, що особливу роль в створенні загальної атмосфери відіграє освітлення. Поєднання теплого розсіяного світла у зонах відпочинку з більш насиченим функціональним освітленням у робочій частині створює динамічну і, водночас, затишну структуру. Світильники різних рівнів – підвісні лампи, настінні бра, приховане підсвічування полиць – допомагають організувати простір, підкреслюючи окремі акценти інтер'єру та формуючи відчуття глибини. Цей підхід забезпечує м'який перехід між зонами і сприяє психологічному комфорту відвідувачів.

Застосування стильового синтезу у проєктуванні кавового бутика дозволяє створити оригінальний, конкурентоспроможний інтер'єр, що відповідає сучасним естетичним і функціональним запитам. Поєднання різних стилістичних напрямів забезпечує емоційне багатство простору, сприяє формуванню позитивного іміджу бренду та підвищенню якості споживчого досвіду.

*Бондарчук Ольга Миколаївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙНОГО ТА ЦИФРОВОГО СКУЛЬПТИНГУ В РОЗРОБЦІ ПЕРСОНАЖІВ ДЛЯ AAA-ВІДЕОІГОР

Сучасна індустрія відеоігор класу AAA вимагає безпрецедентної візуальної якості, наближеної до фотореалізму та високої емоційної переконливості персонажів. Це ставить роз-

робників перед методологічною дилемою: поєднання інтуїтивного, глибинного розуміння форми традиційного мистецтва із вимогами швидкості та гнучкості цифрового робочого процесу. Традиційні підходи до 3D-моделювання, засновані на інженерній логіці та геометричній точності CAD-систем, виявилися неспроможними створити органічні, емоційно насичені форми, оскільки вимагали ручного керування топологією до початку творчої роботи. Отже, формування гібридного конвеєра стало єдиним життєздатним підходом для оптимізації виробництва AAA-контенту. Метою дослідження є художньо-технічний аналіз філософських та методологічних основ цифрового скульптингу, зокрема ZBrush, як концептуального спадкоємця традиційної скульптури.

Традиційна майстерність створює незамінний базис для роботи з тривимірною формою: глибоке розуміння анатомії, правильне нарощування маси та композиції. Робота з фізичною глиною формує інтуїцію об'єму й ваги, що є визначальним при створенні переконливих AAA-персонажів. Революційний зсув настав у 1999 році з випуском ZBrush компанією Pixologic, який цілеспрямовано переніс методологічні принципи традиційного ліплення у віртуальне середовище. Основна філософія ZBrush – це концепція «цифрової глини», що забезпечує моделювання, орієнтоване на пластичність та об'єм (скульптурне мислення), а не на інженерну точність. Це стало можливим завдяки технології «піксолів», гібриду пікселя та вокселя, що зберігає інформацію про глибину. Ця когнітивна лібералізація звільнила художника від необхідності бути гібридом інженера і скульптора. Як зазначає розробник, коли ви повертаєтеся до традиційного скульптингу, це «насправді було дуже легко. Тому що, знаєте, у вас є об'єкт і ваші великі пальці, і ви починаєте маніпулювати й пересувати інструменти. І ви перебуваєте в прямому контакті з цим об'єктом. І немає всіх тих технічних речей, про які... треба турбуватися» [4, с.155]. Цифровий скульптинг створив ідеалізовану, неруйнівну форму глини, де інструменти-пензлі імітують тактильне відчуття, а алгоритми DynaMesh та Sculpttris Pro автоматично керують топологією.

У розробці AAA-активів інтегруються два основні підходи, що формують гібридний конвеєр. Мислення моделювальника (Low-to-High) орієнтоване на виробництво та структуру даних, вимагаючи починати роботу з низькополігональної сітки. На противагу цьому, мислення скульптора (Pliable High Poly) відповідає процесу «зверху-вниз» (Top-Down Sculpting), коли художнє бачення є первинним. Гібридний конвеєр є організаційним рішенням, що розділяє завдання часово: спершу скульптор створює високополігональний майстер у ZBrush, ігноруючи технічні обмеження, а потім моделювальник виконує ретопологію (наприклад, за допомогою ZRemesher) для створення чистої, оптимізованої сітки, необхідної для анімації та ігрових рушіїв. Така методологія гарантує, що художня інтуїція залишається провідною силою у створенні переконливих персонажів.

Розвиток гібридного скульптингу слід розглядати у ширшому культурологічному контексті [7, с.95]. Впровадження цифрових технологій сприяє появі нових інтегральних форм творчості, доводячи, що мистецтво не може існувати поза технологічними змінами. Створення високодеталізованих AAA-персонажів є прямим прикладом такого техно-мистецького гібрида. З культурологічної точки зору, цифрова культура є відповідним етапом розвитку, на основі якого створюються різноманітні види Digital Art, включаючи Алгоритмічне Мистецтво [7, с.96]. Застосування алгоритмічного аналізу та математичного моделювання в мистецтві, як зазначає Т. І. Совгира, дозволяє синтезувати різні види мистецтва в одному творі. Цей «алгоритмічний» аспект перегукується з філософією ZBrush, де програмні алгоритми беруть на себе технічні завдання. Важливо, що цифрова скульптура, завдяки 3D-друку, має прямий вихід у матеріальний світ, продовжуючи традицію станкової скульптури [8, с.69]. Для України опанування синтезу традиційного та цифрового скульптингу є стратегічно важливим для забезпечення високого рівня підготовки спеціалістів, формування цифрової культури та забезпечення конкурентоспроможності національного творчого продукту [7, с.96].

Висновки. Аналіз підтверджує, що цифровий скульптинг, представлений інструментарієм ZBrush, є концептуальним нащадком традиційної пластичної скульптури. Його філософія, заснована на концепції «цифрової глини», використовує обчислювальні технології для

імітації та стратегічного розширення властивостей фізичного ліплення. Революція, викликана цим програмним забезпеченням, полягала у зменшенні когнітивного навантаження на художника, усуненні технічних бар'єрів, пов'язаних з керуванням полігональною сіткою, та відновленні первинності художньої інтуїції. Завдяки технологіям DynaMesh і Sculptris Pro увага митця зосереджується на формі, тоді як алгоритми керують топологією. Гібридний конвеєр, що використовує підхід Top-Down Sculpting, є оптимальною методологією для досягнення високої художньої якості, необхідної для AAA-стандарту. Він ефективно гармонізує інтуїтивне мислення скульптора (High-Poly) з технічними вимогами моделювальника (Low-Poly/ретонологія), розділяючи їхні завдання часово. При цьому, цифрова скульптура, завдяки можливостям 3D-друку, продовжує традицію станкового мистецтва, маючи прямий вихід у матеріальний світ.

Отже, цифровий скульптинг не лише наслідує, а й розвиває традицію, перетворюючи ліплення на технічно необмежений простір. Його вивчення та застосування є не просто технічним питанням, а частиною ширшого процесу цифровізації мистецтва, що сприяє появі нових інтегральних форм творчості. В контексті України, опанування цього синтезу є важливим для формування цифрової культури та забезпечення конкурентоспроможності національного творчого продукту.

Література

1. CAD Software. Formlabs Blog. URL: <https://formlabs.com/blog/cad-software> (дата звернення: жовтень 2025).
2. Clay Brush Behaviour. Zbrushcentral. URL: <https://www.zbrushcentral.com/t/clay-brush-behaviour/320067> (дата звернення: жовтень 2025).
3. Thoughts on Sculpting. Artstation Blogs. URL: [\(\(https://www.artstation.com/blogs/fabiopaiva/Rzop/thoughts-on-sculpting\)\)](https://www.artstation.com/blogs/fabiopaiva/Rzop/thoughts-on-sculpting) (дата звернення: жовтень 2025).
4. Zbrush - Best way to convert/prepare Dynamesh sculpt for detailing. Polycount. URL: <https://polycount.com/discussion/135180/zbrush-best-way-to-convert-prepare-dynamesh-sculpt-for-detailing> (дата звернення: жовтень 2025).
5. Zbrush. Divbyz Knowledge Center. URL: <https://www.divbyz.com/knowledge-center/3d-model-design-software/zbrush> (дата звернення: жовтень 2025).
6. Давимука С. Цифровізація мистецтва. Наукові записки. 2025. Вип. 1. С. 95–98. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2025-1/11.pdf> (дата звернення: жовтень 2025).
7. Пеппі, Р. А. 3D Modeling and the Seduction of the Real : дис.... Д-ра філософії. Кембридж : Массачусетський технологічний інститут, 2014. 230 с. 155. URL: <https://dspace.mit.edu/bitstream/handle/1721.1/93813/900615015-MIT.pdf?Sequence=2&isallowed=y> (дата звернення: жовтень 2025).
8. Совгира, Т. І. Цифрові технології в сучасному візуальному мистецтві. Вісник КНУКІМ Серія «Мистецтвознавство». 2020. С. 69. URL: https://www.researchgate.net/publication/342968295_Cifrovi_Tehnologii_V_Sucasnomu_Vizualnomu_Mistectvi (дата звернення: жовтень 2025).

Василиненко Ельвіра Олегівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЦИФРОВІЗАЦІЯ МУЗЕЙНИХ ФОНДІВ: СУЧАСНІ ПІДХОДИ ТА ПРАКТИКИ ЛУВРУ

У сучасних умовах цифрова трансформація стала одним із ключових напрямів розвитку музейної справи. Питання цифровізації музейних фондів є надзвичайно актуальним, адже воно визначає не лише способи збереження культурної спадщини, а й нові формати її презентації в цифровому середовищі. Особливу увагу в цьому контексті привертає досвід Лувру – одного з найвідоміших музеїв світу, який став зразком ефективного поєднання традиційної музейної культури з технологічними інноваціями [5].

Цифровізація у Луврі бере початок із кінця XX- початку XXI століття, але особливого розвитку набула після середини 2010-х років (зокрема у 2019 році музей представив оновле-

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККІМ (Київ, 06.11.2025)

ну цифрову стратегію у співпраці з Accenture), що передбачала створення єдиної бази даних музейних предметів, впровадження 3D-реконструкції та доповненої реальності. Результатом цієї роботи стала платформа Collections.louvre.fr, яка надала відкритий доступ до понад 500 тисяч об'єктів – від археологічних артефактів до шедеврів живопису й декоративного мистецтва [3]. База має відкриту структуру, підтримує ARK-ідентифікатори й надає детальну інформацію про походження, матеріали, техніку виконання, а також зображення у високій роздільній здатності. Унікальність цієї платформи полягає не лише у масштабі, а й у тому, що кожен експонат супроводжується детальним описом, фотографією високої роздільної здатності та науковими коментарями.

Важливою особливістю Лувру є те, що цифровізація тут сприймається не лише як технічний процес, а як гуманітарна місія. Мета полягає у «демократизації доступу» до культурної спадщини, що відповідає глобальним тенденціям відкритої науки та культурного обміну. Під час пандемії COVID-19 Лувр продемонстрував, наскільки вагомою є цифрова присутність: кількість відвідувань вебсайту перевищила 21 мільйон, а віртуальні тури стали інструментом підтримки суспільної уваги до мистецтва [2, 2].

Сучасні технології, зокрема штучний інтелект, доповнюють процес цифровізації музеїв, роблячи досвід відвідувачів більш інтерактивним і персоналізованим. Використання AI-рішень дозволяє не лише зберігати та каталогізувати музейні предмети, а й створювати інтерактивні експозиції з доповненою та віртуальною реальністю, що підвищує доступність культурної спадщини для різних аудиторій [5, 4].

Одним із найвідоміших прикладів цифрової інновації є віртуальна реконструкція картини Леонардо да Вінчі – «Мона Ліза: Beyond the Glass» (2019), створена у форматі VR-досвіду. Цей проєкт дозволяє користувачам детально вивчити техніку живопису, підшарки фарб і атмосферу часу [4].

Ще один показовий приклад – співпраця з компанією Nintendo, у межах якої 2012 році було створено мультимедійного гіда на основі портативної консолі Nintendo 3DS. Проєкт замінив попередні аудіогіди й став першим у світі випадком використання ігрової платформи у музейному середовищі. Пристрій пропонував тривимірну навігацію залами, високоякісні зображення експонатів, понад 700 аудіокоментарів кількома мовами, а також відеоматеріали про історію музею та окремі шедеври [6].

Додатково, Лувр активно застосовує технології Bluetooth-моніторингу для вивчення поведінки відвідувачів і вдосконалення просторової організації експозицій. Дослідження, проведене фахівцями MIT Senseable City Lab у співпраці з музеєм, дало змогу анонімно відстежувати сигнали Bluetooth-пристроїв, які відвідувачі мали при собі. Це дозволило створити теплові карти руху людей, визначити середню тривалість перебування у різних залах, найпопулярніші маршрути та зони перевантаження. Отримані дані допомогли адміністрації музею оптимізувати експозиційні потоки, поліпшити навігацію, а також спроектувати ефективніші системи розміщення інформаційних табличок і гідів [7, 8].

Наукова складова цифровізації також відіграє ключову роль. У співпраці з CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) музей реалізує міждисциплінарні наукові проєкти, що поєднують сучасні методи аналізу та цифрового моделювання [1]. Це сприяє реставрації, атрибуції та популяризації творів. Відкритість даних – ще одна унікальна риса політики музею: зображення публікуються у форматі Open Access, що дає можливість ученим, художникам і студентам використовувати їх у власних дослідженнях та творчих проєктах, але не всі зображення мають повну ліцензію «open reuse».

Досвід Лувру є показовим для сучасних музеїв. Цей приклад демонструє, що цифрові технології можуть бути не лише інструментом архівування, а й важливою частиною культурної комунікації, сприяючи новому рівню взаємодії між мистецтвом і суспільством. Цифрова спадщина стає невід'ємною складовою національної ідентичності, що потребує комплексного підходу – технічного, наукового та етичного [2, 3].

Цифрові технології дозволяють здійснювати багаторівневу реставраційну документацію, створювати інтерактивні навчальні ресурси, а також забезпечують доступ до фондів у

глобальному масштабі [7, 2]. Для українських музеїв доцільним є впровадження практик, аналогічних до Лувру: створення відкритих цифрових баз даних, інтеграція 3D-сканування у реставраційні процеси, співпраця з ІТ-компаніями та міжнародними проєктами. Цифровізація музейних фондів Лувру є прикладом стратегічного поєднання технологій, наукової достовірності та відкритості. Вона доводить, що цифрова епоха не витісняє традиційні музейні практики, а розширює їх, формуючи новий вимір збереження та інтерпретації культурної спадщини.

Література

1. CNRS & Musée du Louvre. Science and Heritage: Collaborative Research Projects. Paris: CNRS, 2023. URL: <https://www.cnrs.fr/en/press/cnrs-and-louvre-lens-museum-study-perception-art-ikonikat> (дата звернення: 25.10.2025).
2. Musée du Louvre. 2020: The Year in Review. Paris: Musée du Louvre, 2021. 3 p.
3. Musée du Louvre. Collections.louvre.fr. Paris: Musée du Louvre, 2023. URL: <https://collections.louvre.fr> (дата звернення: 24.10.2025).
4. Musée du Louvre. The Mona Lisa in Virtual Reality in Your Own Home. Paris: Louvre, 2021. URL: <https://www.louvre.fr/en/explore/life-at-the-museum/the-mona-lisa-in-virtual-reality-in-your-own-home> (дата звернення: 26.10.2025).
5. Suicmez, I., Altinay, F., Altinay, Z., Dagli, G., Danju, I., Islek, D., Shadiev, R., Zeng, H. Artificial intelligence application for museum to experiential transformation of cultural heritage and learning. Smart Learning Environments, 2025. Vol. 12, № 45, P. 3–5.
6. Tung, J. The Louvre: Winning at Digital Engagement. Harvard Digital Initiative, 2020. URL: <https://d3.harvard.edu/platform-digit/submission/the-louvre-winning-at-digital-engagement/> (дата звернення: 25.10.2025).
7. Yoshimura, Y., Krebs, A., Ratti, C. An Analysis of Visitors' Length of Stay through Non-Invasive Bluetooth Monitoring in the Louvre Museum. Cambridge: MIT Senseable City Lab, 2016, 10 p.

Глазунова Анастасія Олександрівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЕСТЕТИКА ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРИ В UX/UI-ДИЗАЙНІ МУЗИЧНИХ СЕРВІСІВ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНОГО КОРИСТУВАЦЬКОГО ДОСВІДУ

Цифрова культура XXI століття перетворила дизайн інтерфейсів на важливу складову художнього досвіду користувача, де естетика UX/UI стала простором. Технологічні процеси й візуальні образи поєднуються у нову систему комунікації, здатну викликати емоційний відгук і формувати індивідуальне сприйняття медіаконтенту. У цьому контексті музичні стримінгові сервіси, такі як Spotify, Apple Music та YouTube Music виступають прикладами того, як естетичні принципи стають основою користувацької взаємодії.

Метою роботи є дослідження впливу естетики цифрової культури на формування емоційного користувацького досвіду в UX/UI-дизайні музичних сервісів. Таке дослідження дозволяє виявити, яким чином візуальні, колористичні та інтерактивні рішення сучасних платформ трансформують сприйняття медіаконтенту, формують емоційний зв'язок користувача із середовищем і визначають нові художньо-комунікативні підходи в цифровому дизайні.

Маршалл Маклуен підкреслював, що «медіум є повідомленням», і це твердження у цифрову епоху набуває нового значення [1]. Інтерфейс музичної платформи стає не просто засобом навігації, а медіатором між користувачем і культурним змістом. Як зазначає Сьорен Бро Польд у статті «Interface Realisms: The Interface as Aesthetic Form», інтерфейс може розглядатися як самостійна естетична форма, у якій художня структура народжується з самої логіки взаємодії [2]. Отже, UX/UI-дизайн перетворюється на форму візуальної мови, де ритм, колір і рух виконують функцію емоційних маркерів.

Наукові дослідження підтверджують тісний зв'язок між естетикою та сприйняттям зру-

чності. Куросу та Кашимура у 1995 році довели, що навіть при однаковому функціоналі користувачі надають перевагу візуально привабливим інтерфейсам [3]. Пізніше Ноам Трактінскі продовжив їхні експерименти у 1997 та 2000 роках. Було підкреслено, що візуальна краса формує упереджене позитивне ставлення до системи ще до її використання. Дональд Норман у праці «Emotional Design» зазначає, що позитивна емоційна реакція на форму підвищує когнітивну ефективність користувача [4]. Мартін Хасензаль, аналізуючи проєктування користувачького досвіду, доводить, що досвід має бути не лише корисним, а й естетично значущим, бо саме емоційна залученість визначає глибину інтеракції.



Рис. 1. Приклад Spotify

У музичних сервісах ці принципи набувають конкретного візуального втілення. Spotify використовує темну гаму кольорів і яскраві акценти зеленого (#1DB954), що створюють ефект глибини й динаміки (рис. 1.). Це естетика «занурення», де музика стає частиною простору користувача [5].

Інтерфейс Apple Music базується на світлій палітрі, плавних переходах і чистій типографіці San Francisco. Його дизайн тяжіє до мінімалізму, викликаючи відчуття спокою й довіри [6]. YouTube Music, навпаки, орієнтується на мультимодальний підхід (рис. 2). Поєднання відео та аудіо, динамічність використання, насичені кольори – усе це створює візуальну енергію, близьку до культури соціальних медіа [7].



Рис. 2. Приклад YouTube Music

Особливої уваги заслуговують мікровзаємодії – дрібні анімації, звукові або візуальні реакції інтерфейсу, які створюють відчуття «живого середовища». Дан Саффер описує їх як «мову емоційної взаємодії», що формує довіру між користувачем і системою. Через такі мікродеталі відбувається гуманізація технологічного досвіду: користувач сприймає цифровий простір не як абстрактну систему, а як партнерське середовище, здатне реагувати на його дії.

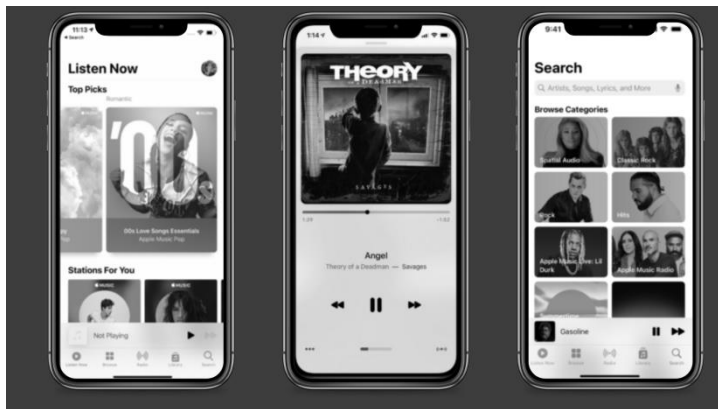


Рис. 3. Приклад Apple Music

Естетика сучасних інтерфейсів також базується на понятті «естетики емпатії», термін походить від німецького *Einfühlung*, уведеного Теодором Ліппсом і розвиненого Вільгельмом Воррінгером у праці «*Abstraktion und Einfühlung*» (1907). Вона проявляється у створенні комфортного простору, який враховує емоційний стан користувача. Згідно з підходом Хасензала, добре спроектований досвід має викликати «емоційний резонанс», де зберігається баланс між викликом і задоволенням. У Spotify цей ефект досягається через динамічну реакцію системи на активність слухача (щоденні мікс-листи, адаптивні фони), у Apple Music – через візуальну чистоту та розміреність, що підтримує концентрацію на музиці (рис. 3).

З естетичної точки зору, UX/UI-дизайн музичних сервісів стає виявом нового типу художнього мислення – синтетичного, інтерактивного, людиноцентричного. Це не просто набір екранів, а система виражальних засобів. Форма, колір, рух і звук поєднані у гармонійний мультимедійний досвід. Отже, естетика цифрової культури визначає принципи створення не лише зручних, а й емоційно насичених продуктів, що впливають на культурне сприйняття музики.

Узагальнюючи, можемо стверджувати, що естетика в UX/UI-дизайні музичних сервісів є чинником, який трансформує технологічну взаємодію у художній досвід. Вона формує нову візуальну мову цифрової культури, де краса і зручність зливаються в єдину систему. Майбутній розвиток UX/UI-дизайну, імовірно, буде спрямований на ще глибшу інтеграцію персоналізованих і сенсорних компонентів. Це дозволить перетворити музичні сервіси на повноцінні емоційно-комунікативні середовища, де користувач стає активним співтворцем естетичного досвіду.

Література

1. McLuhan M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964. URL: <https://surl.li/imeidb> (дата звернення: 10.2025).
2. Pold S. B. *Interface Realisms: The Interface as Aesthetic Form*. Aarhus University, 2005. URL: <https://surl.li/jfziuu> (дата звернення: 10.2025).
3. Kurosu M., Kashimura K. Apparent Usability vs. Inherent Usability: Experimental Analysis on the Determinants of the Apparent Usability. In: CHI '95 Proceedings. Denver, 1995. URL: <https://surl.lt/udoiya> (дата звернення: 10.2025).
4. Norman D. *Emotional Design: Why We Love (or Hate) Everyday Things*. New York: Basic Books, 2004. URL: <https://surl.lu/gphfcb> (дата звернення: 10.2025).
5. Spotify Design Team. *Reimagining Design Systems at Spotify*. Spotify Design Blog, 2023. URL: <https://surl.li/wztasp> (дата звернення: 10.2025).
6. Apple Inc. *Human Interface Guidelines*. Cupertino: Apple Developer, 2024. URL: <https://surl.li/yiggif> (дата звернення: 10.2025).
7. Google Design. *Material Design 3 Documentation*. Mountain View: Google, 2024. URL: <https://m3.material.io> (дата звернення: 10.2025).

ДИЗАЙН-ПРОЄКТ РЕСТОРАНУ НА ОСНОВІ ФІЛОСОФІЇ ВАБІ-САБІ ТА ДЖАПАНДІ: СИМБІОЗ ЯПОНСЬКОЇ ТА СКАНДИНАВСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ

Сучасний зовнішній вигляд ресторанів потребує нових підходів, які поєднують красу, функцію та зручність. Ідея стилю інтер'єру вабі-сабі та джапанді стають відповіддю на ці проблеми, адже вони відображають гармонію простоти природності. Мета дослідження полягає у розробці концепції ресторанного місця, де потрібно поєднати японський дух і скандинавську національність в одній дизайнерській моделі.

Порівняння справжніх закордонних та українських інтер'єрів показало, що інтер'єри зарубіжних ресторанів як Japandi Cafe в Лондоні та Noma Kioto в Японії, демонструють вражаючий рівень поєднання стилю вабі-сабі і джапанді. У прикладах можна бачити розуміння природності матеріалів, а також світлотіньових ефектів і психологічної гармонії. Водночас українські приклади, як Wabi.Sabi у Львові та Bloom Café в Ужгороді, показують адаптацію естетичних принципів до місцевого контексту. Зарубіжні інтер'єри відрізняються архітектурною продуманістю, а українські акцентують увагу на комфортному вигляді та екологічними деталями.

Комбінація філософії вабі-сабі та стилю джапанді створює підхід до проекту ресторанного місця, яке спирається на природність, асиметрію та відмову від зайвого декору. Такий дизайн радує очі, він забезпечує психоемоційний комфорт для гостей. Використання натуральних матеріалів м'якого світла ручної роботи та органічних текстур формує відчутну гармонію, та спокою. Простір у стилі стає зоною відновлення і внутрішнього балансу. Японі показує філософію життя, яка проявляється в дизайні через гармонійне поєднання функціональних емоцій, та естетики [3–5].

Створена ідея базується на основі здоров'я, стійкого розвитку та психологічного затишку. Використовування природних матеріалів, як дерево, глина, камінь і льон відповідає екологічним нормам та допомагає зробити здоровий клімат. Простота добре поєднується з практичністю, забезпечуючи ефективне використання місця та комфортні умови для людей навколишнього середовища. Підхід задовольняє запитам безпеки та санітарно-гігієнічним правилам, які визначені в ДБН В.2.2-23:2009 і класичними джерелами для архітектурного проектування [1, 2].

Пропонований дизайн ресторану втілює ідеї вабі-сабі та джапанді, використовуючи нерівні форми, спокійні кольори та поєднання світлого дерева з природним каменем. Простір організовано відкрито із зонуванням яке досягається через меблі та освітлення, що створюють відчуття приватності й цілості. М'яке світло, природні матеріали та рослини формують атмосферу спокою для комфорту. Зручні й добре обрані меблі розташування дозволяють просто адаптувати простір для використання різними користувачами. Рішення розширюють культурну інтеграцію в дизайні, а також практично, так як їх можна використовувати в реальних комерційних інтер'єрах.

Результатом дослідження стало створення концептуального ресторанного інтер'єру, який поєднує японську естетику з практичністю скандинавського дизайну. Рішення розширюють міжкультурну інтеграцію в дизайні, а також практичну, так як їх можна застосувати в реальних комерційних інтер'єрах.

Література

1. Дбн в.2.2-23:2009. Київ : Мінрегіонбуд України, 2019. 60 с. URL: https://e-construction.gov.ua/files/new_doc/3018517986794276084/2023-01-18/4e0a4913-3514-4d59-8fc5-1ed9ad36b2e7.pdf (дата звернення: 31.10.2025).
2. Нойферт Е. Будівельне проектування. Київ : Книжкова Літера, 2017. 614 с.
3. Шевцова Г. В. Історія японської архітектури і мистецтва. Київ : Грані-Т, 2011. 237 с.

4. GLAdmin. Вабі-сабі в інтер'єрі: Філософія краси в недосконалоості – Дизайн інтер'єру та архітектура | Студія Петра Голика. *Дизайн інтер'єру та архітектура | Студія Петра Голика*. URL: <https://design-gl.com/vabi-sabi-filosofiya-kрасy-v-nedосkonalosti/> (дата звернення: 30.10.2025).

5. GLAdmin. Про стиль джапанді в інтер'єрі - дизайн інтер'єру та архітектура. *Студія Петра Голика*. URL: <https://design-gl.com/pro-styl-dzhapandi-v-inter-yeri/> (дата звернення: 30.10.2025).

*Єрмуканова Анастасія Андріївна,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв*

СЦЕНОГРАФІЧНИЙ ПОСТНОНКОНФОРМІЗМ ЯК МЕТАФОРИЧНА МОВА ДЛЯ ВИРАЖЕННЯ ІДЕЙ БЕЗПРЕДМЕТНОСТІ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ХУДОЖНИКІВ

Нонконформізм у 1960–1980-ті рр. справив сильне враження на творчість провідних театральних художників українських театрів, багато в чому визначивши подальший напрям і тенденції розвитку сценічного дизайну. Під впливом суспільно-політичних трансформацій, які охопили країну на початку 1990-х рр. формується нова художня форма «будь-яких протестних рухів у культурі мистецтві» [4, 94], що зберігає цінності та світоглядні орієнтації українського нонконформізму – постнонконформізму.

На думку української мистецтвознавиці Л. Смирної, мистецький постнонконформізм доцільно розглядати «концептуально, з погляду національних основ формотворчості» [3]. Дослідниця наголошує на тому, що оскільки частково цей напрям ґрунтується на традиціях класичного нонконформізму, надзвичайно важливим є «осмислення національної ідентифікації мистецтва та самоідентифікації митця», оскільки його представниками актуалізовано проблематику української національної ідентичності [3]. Звернення до національної проблематики художниками постнонконформістами зумовлено загрозою знищення національного буття українського народу.

Отже, можна констатувати, що у сценічному дизайні кінця XX – початку XXI ст. постнонконформізму проявляється не як заперечення нонконформізму, а як наступну, нову за рівнем художнього прояву ланку, що зберігає його досягнення, репрезентує новаторський напрям його розвитку крізь призму світоглядних засадах постмодерністської культури.

Зокрема, нового осмислення набуває інтерпретація ідеї безпредметності, що в творчості українських театральних художників 60-80-х рр. XX ст. Д. Лідера, Є. Лисика, М. Кипріяна та ін. репрезентована як своєрідний синтез елементів художніх течій початку XX ст., підґрунтям якого є внутрішнє концептуальне наповнення, а головною метою – досягнення єдності всіх елементів сценічного дизайну для створення глибинного асоціативного та метафоричного зв'язку візуального ряду вистави.

Розв'язання сценографічного простору в кожній пропозиції передбачає різний вид екфразису: тривимірну візуалізацію в моделях просторів. Зв'язок між мистецтвом та літературою, словами та сценографією дозволяє матеріалізувати безперервний метафоричний обмін: мистецтво надає письменникам описові образи та метафори для їхніх робіт, а з іншого боку, література ставить перед митцями, у дуже різноманітних контекстах, проблеми, що виникають зі складних взаємовідносин між художнім твором і текстом. У творчості українських театральних художників кінця XX – початку XXI ст. репрезентовано нескінченний світ конструктивних і метафоричних можливостей.

Так, наприклад, за В. Карашевським (Молодий театр Київський театр-студія «Будьмо» експериментальна лабораторія Державного центру театрального мистецтва імені Лесі Курбаса та ін.) сценічний дизайн має бути не тлом чи ілюстрацією сценічної дії - головна мета театрального художника, на його думку, полягає у створенні функції та пластики сценічної дії, інакомовного обігрування функціональних декорацій в процесі формування унікальної художньої поетики сценічного простору [1].

Один із характерних прийомів українських театральних художників нонконформістів – створення метафоричного модуля, у творчості представників постнонконформізму який дослідники пропонують розглядати як конструктивно завершену складову частини сценічного дизайну, що є ядром концентрації сенсово-змістового навантаження постановки, і сприяє реалізації цільових функцій сценічної дії [2, 136], вишукану візуальну метафору, що уособлює як реальне, так і сакральне, відповідно до розвитку дії. Яскравим прикладом є сценічний дизайн С. Маслобойщикова (Київський театр естради, Молодий театр, Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка та ін.), І. Несміянов (Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, Київський театр на Подолі), А. Александрович-Дочевський (Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка) та ін.

Серед основних характерних ознак постнонконформізму сценічного дизайну є: наслідування філософської системи представників «дієвої сценографії», авторський колористичний спосіб просторових рішень, втілення ідей безпредметності в прагненні до концентрації матерії, створенні власного світу, позиціонуванні тла як самостійного предмета; багатообразність напрямів за умови збереження стильової єдності; багате інформаційне наповнення візуального ряду; залучення глядача в процес інтерпретації кожної деталі сценічного простору.

Наростаюча культурна трансформація у сценічному мистецтві загалом, використання нових технологій, інноваційних комунікаційних платформ тощо надають сценічному дизайну розширені можливості для експериментів, відкриваючи нові шляхи досліджень та рішень, які можуть бути створені у взаємозв'язку між реальністю та вигадкою. Отже, можна сказати, що у творчості представників постнонконформізму сценічний дизайн переживає розширення свого концептуального, формального та матеріального поля, у постійному пошуку нових просторових композицій, а також у своєму прагненні інтегрувати лексику, пластичні елементи та технологічні опори, що являє собою складний та захопливий досвід, і породжує унікальну трансформацію елементів, які є рушійною силою митця.

Література

1. Величамниця О. Володимир Карашевський: сценічній умовностей. *КиноТеатр*. 2011. № 5. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1211 (дата звернення: 18.10.2025).
2. Попова О. В. Дизайн сценічного простору в сучасному українському театрі : дис. ... доктора філософії: 022 – дизайн / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2023. 251 с.
3. Смирна Л. Постнонконформізм в українському мистецькому просторі 1990–2000-х років. *Art Ukraine*. 2016. URL: <https://artukraine.com.ua/a/postnonkonformizm-v-ukrainskomu-misteckomu-prostori-19902000-kh-rokiv/> (дата звернення: 11.10.2025).
4. Смирна Л. В. Політика неофіційного: до проблеми інтерпретації українського мистецького нонконформізму. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 35. С. 90–96.

Клепець Таїсія Вікторівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АНАЛІЗ ДИЗАЙНУ АВТОРСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО АЛЬБОМУ «МІЙ КИЇВ» НА ОСНОВІ ІСТОРИЧНОГО МАТЕРІАЛУ

Київ як одне з найстаріших і найбагатших на культурну спадщину міст України має унікальну архітектуру та історію. Проте сучасне уявлення про місто, особливо серед молоді та іноземних гостей, часто обмежується поверхневими знаннями або туристичними стереотипами. Архітектурні перлини, легенди, природні ландшафти та багатовікові традиції Києва потребують більш глибокого осмислення та візуальної презентації, яка б дозволила зберегти і популяризувати культурну ідентичність міста.

Проблема полягає у відсутності сучасного інструменту, який об'єднує архітектурну, культурну та міфологічну спадщину Києва у цілісний графічний продукт, здатний донести унікальність міста до різних аудиторій [3]. Більшість існуючих альбомів та брошур про Київ є або

туристичними, або історичними виданнями, які не враховують сучасних вимог до дизайну, інтерактивності та творчого підходу. Також існує проблема недостатньої інтеграції творчих робіт дизайнерів та митців у популяризацію культурної спадщини міста. Відсутність візуальних матеріалів, які б гармонійно поєднували архітектурні форми, легенди та природу Києва, залишає прогалини у репрезентації міста для сучасної аудиторії [5].

Завданням проекту є створення презентаційного альбому, який через авторські ілюстрації, графічний дизайн та дослідницьку роботу стане унікальним засобом презентації Києва як міста, де переплітаються архітектурна велич, історичні події та міфологічні сюжети. Альбом має бути не лише візуально привабливим, а й змістовним, виконуючи функцію як освітнього, так і культурного продукту.

На відміну від існуючих аналогів, проект пропонує інноваційні дизайнерські рішення, що поєднують креативність, інтеграцію легенд і міфів Києва, а також акцентують увагу на взаємодії архітектури з природним середовищем [2]. Альбом матиме унікальну структуру та композицію, з тематичними розділами, присвяченими архітектурним пам'яткам, міфологічним сюжетам та природним ландшафтам Києва, що робить його цілісним та багатограним візуальним продуктом. Особливістю проекту є творчий підхід до візуалізації: використання авторських ілюстрацій, дорисовок та концептуальних графічних елементів, які поєднують реальність і міфологічний контекст. Це дозволить створити новий художній погляд на місто, зокрема через образи химер, легендарні символи та фантастичні реконструкції історичних об'єктів.

У роботі застосовуватимуться сучасні графічні техніки, такі як цифрова обробка, фотомонтаж і стилізація історичних фотографій, що забезпечить динамічність і візуальну привабливість матеріалів [4]. Також проект орієнтований на адаптивний дизайн, що дозволить використовувати його як у друкованому, так і в цифровому форматах. Інноваційним аспектом є змістовне наповнення альбому, яке поєднує архітектурну велич, природні краєвиди та легендарні сюжети, створюючи багатошаровий образ Києва. За допомогою символіки, метафор та інтерактивних елементів забезпечується емоційний зв'язок із аудиторією. Універсальність альбому дозволить використовувати його як туристичний продукт, навчальний посібник для студентів, а також як культурно-презентаційний матеріал для популяризації Києва на міжнародному рівні. Цей проект відкриває новий підхід до репрезентації міста, дозволяючи глибше розкрити його унікальність через сучасні візуальні засоби, що робить його актуальним і унікальним у сфері графічного дизайну.

Практична цінність проекту полягає у створенні сучасного презентаційного альбому «Мій Київ», який може використовуватися як багатофункціональний інструмент для популяризації культурної, архітектурної та історичної спадщини столиці України. Альбом стане візуальним продуктом, який сприятиме збереженню унікального образу Києва та його популяризації серед різних аудиторій [1].

По-перше, альбом може бути використаний як навчальний посібник для студентів у сфері дизайну, архітектури та мистецтва. Він дозволить вивчати архітектурні стилі, творчі підходи до графічного дизайну, а також інтеграцію культурної спадщини в сучасні дизайнерські рішення.

По-друге, альбом має рекламно-інформаційну функцію, будучи ефективним інструментом для презентації Києва як культурного центру України. Він може використовуватися в туристичній галузі для ознайомлення іноземців із багатогранністю міста, а також слугувати матеріалом для культурнопросвітницьких заходів [4]. По-третє, альбом є засобом комунікації між минулим, сучасним і майбутнім Києва. Використання авторських ілюстрацій, інтеграція міфів і легенд, а також гармонійне поєднання архітектурних форм і природного середовища створюють унікальний продукт, який може стати важливим елементом культурного діалогу. Крім того, альбом може слугувати засобом презентації можливостей навчального закладу, демонструючи рівень підготовки студентів і викладачів, зокрема у сфері графічного дизайну. Він може бути використаний як на виставках та конкурсах, так і у процесі залучення нових студентів до навчального закладу [7].

Література

1. Як створити фотокнигу у графічному редакторі (за даними Київської Школи фотографії). URL: <https://photoschool.ua/ua/club/articles/1270-photobook-design> (дата звернення: 13.12.2024).
2. Артбуки та з чим їх можна сплутати – (за даними школи «SKVOT»). URL: <http://surl.li/utijji> (дата звернення: 13.12. 2024).
3. Михайлова Р., Сафронова А. ; «Про сучасний стан дослідження фотокниги у зарубіжному мистецтвознавстві» Міжнародна наук.-практ. Конф. «Актуальні проблеми сучасного дизайну» Київ, КНУТД, 22 квітня 2021 р .С. 59–62 URL: <http://surl.li/upgqrp> (дата звернення: 13.12.2024).
4. Сафронова А. В., Михайлова Р. Д. «Сучасна фотокнига як об’єкт дизайну: Систематизація за способом подання контенту» Art and Design No2, 2020 науковий фаховий журнал. С. 92–103. URL: <https://jrnل.knutd.edu.ua/index.php/artdes/article/view/610/626> (дата звернення: 13.12.2024).
5. Єрмілов В. «Дизайн XXI Століття. Українська Модель Дизайну» Міжнародна наук.-практ. Конф. Харківська державна академія дизайну і мистецтв Східний регіональний науково-мистецький центр НАМ України – 2024. URL: https://ksada.org/pdf1/Konference_2024-28-03.pdf (дата звернення: 13.12.2024).
6. Підготовка макету для друкарні: як створити макет для друку (за даними друкарні «Україна») 2024. URL: <https://ukraina-print.com/uk/blog/maketdlyatipografii> (дата звернення: 13.12.2024).
7. Коваленіна В. А. Історія та сучасність Києва (за даними ВГО «Країна» під редакцією). URL: <http://surl.li/ubmgit> (дата звернення: 13.12.2024).

Козій Дарина Сергіївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОНЦЕПТУАЛЬНЕ ВІДТВОРЕННЯ ВОЄННОЇ ТЕМАТИКИ В ДИЗАЙНІ АВТОРСЬКИХ АРТБУКІВ

Артбуки представляють собою унікальний формат друкованої продукції в сфері графічного дизайну, поєднуючи візуальне мистецтво, концептуальні ідеї та авторську подачу матеріалу. Вони слугують не лише засобом збереження й поширення мистецьких творів, а й важливим інструментом для дослідження, аналізу та осмислення різних культурних, соціальних і історичних явищ. Дослідження воєнної тематики в дизайні авторських ілюстративних артбуків України 2014–2025 рр. є важливим кроком у розумінні того, як мистецтво реагує на війну. Після початку російсько-української війни в 2014 році українські художники та ілюстратори почали активно рефлексувати над подіями, створюючи роботи, які не лише документували трагічні моменти, а й формували культурну пам’ять суспільства. Артбуки, присвячені війні, виконують одразу кілька функцій: вони є художнім висловлюванням, історичним документом і емоційним рефлексом авторів, проте актуальність воєнної тематики в мистецтві змінилася з 2022 року, коли повномасштабне вторгнення зробило війну безпосередньою реальністю для мільйонів людей. Водночас зросла увага до українських митців і їхніх робіт, які стали ще більш актуальними в міжнародному контексті.

Артбук – це книга, яка зосереджена на візуальному мистецтві і часто містить ілюстрації, ескізи, концептуальні малюнки, фотографії або інші види художніх робіт. Вони вказують на автономність художнього висловлювання та є альтернативним способом його розповсюдження. Вони дозволяють художнику вільно публікувати те, що йому заманеться, не прив’язуючи себе ні до інституції, ні до виставкового формату, ні до фігури посередника у вигляді куратора чи видавця. В умовах війни, коли питання національної самоідентифікації набувають особливого значення, арт-бук з авторськими ілюстраціями стає важливим засобом уособлення української нації, що репрезентує її героїзм, боротьбу за свободу, історичну спадщину та культурні цінності [1]. Артбук, як сучасний поліфункціональний жанр, синтезуючи текстову та візуальну складові, виступає важливим інструментом культурної комунікації, здатним привертати увагу широкої аудиторії як в Україні, так і за її межами що на сьогоднішній день є важливим. Особливістю є його здатність емоційно впливати на читача через уні-

кальні авторські ілюстрації, які не лише передають зміст твору, а й створюють візуальний код, що відображає культурну самобутність народу. Важливим аспектом є те, що дизайн арт-буків, присвячених війні, суттєво відрізняється від традиційних мистецьких видань. У ньому спостерігається свідомо деформація класичних канонів композиції, використання нетипових форматів сторінок, поєднання різних технік та матеріалів. Колірні рішення часто зведені до монохромності або приглушених відтінків, що підкреслюють важкість та емоційність тематики. Типографіка може бути грубою, нерівною, імітуючи рукописні нотатки або військові документи. Усе це спрямоване на те, щоб підсилити емоційний вплив і створити у глядача відчуття безпосередньої присутності у зображених подіях. Такі артбуки виконують кілька важливих функцій, кожна з яких сприяє глибшому розумінню та осмисленню подій війни. Збереження пам'яті про події війни служать своєрідними візуальними архівами, фіксуючи моменти війни через призму художнього бачення. Вони документують реалії конфлікту, зберігаючи їх для майбутніх поколінь [2].

Артбуки, присвячені воєнній тематиці, відіграють важливу роль у культурній дипломатії, доносячи до міжнародної спільноти правду про події війни та формуючи позитивний імідж країни. Вони здатні привернути увагу до важливих питань та сприяти підтримці на глобальному рівні. Через візуальні та текстові елементи артбуки передають реальні історії, емоції та досвід людей, які пережили війну, саме це дозволяє міжнародній аудиторії отримати автентичне уявлення про події та їхній вплив на суспільство. Артбуки можуть висвітлювати теми, які потребують глобальної уваги, такі як гуманітарні кризи, порушення прав людини або екологічні катастрофи, пов'язані з війною. Один з важливих прикладів є поводження справ з військовополоненими, яке порушує Росія. Бійці полку "Азов" відіграли ключову роль в обороні Маріуполя та заводу "Азовсталь" під час російського вторгнення в Україну. Після завершення бойових дій багато з них опинилися в російському полоні, де зазнають жорстокого поводження та порушень прав людини. Зафіксовано випадки страт українських військовополонених російськими військовими, ці дії є воєнними злочинами та порушують міжнародне гуманітарне право. Російські суди засудили близько сотні полонених бійців "Азову", що є порушенням Женевських конвенцій, які забороняють судити військовополонених за участь у бойових діях. Чому важливо доносити до інших країн правду про війну в Україні та злочини Росії? З початку повномасштабного вторгнення Росія вчиняє масові воєнні злочини на території України. Важливо, щоб світова спільнота не просто знала про ці злочини, а й діяла для зупинення агресії та притягнення винних до відповідальності. Якщо воєнні злочини залишаться безкарними, це стане сигналом для інших авторитарних режимів, що можна без наслідків нападати на інші країни, нищити міста, вбивати цивільних та депортувати дітей. Чим більше люди у світі знають правду про звірства Росії, тим активніше уряди іноземних країн постачають зброю та вводять санкції. Багато країн прийняли мільйони українських біженців, але підтримка не буде тривалою, якщо світ втратить інтерес до війни. Українці потребують не лише тимчасового захисту, а й допомоги для повернення додому після війни. Якщо Росію не покарають за агресію, то світ стане менш безпечним, будь-яка країна може стати жертвою подібної війни в майбутньому. Світовий досвід доводить: якщо агресора не зупинити, він не зупиниться сам [3].

Коли говорять про війну в Україні, багато хто сприймає 24 лютого 2022 року як її початок. Однак насправді війна розпочалася ще у 2014 році з анексії Криму та окупації частини Донецької і Луганської областей. Вісім років до повномасштабного вторгнення українці вже жили у стані війни, але тоді багато голосів залишалися непочутими. Художники, письменники, журналісти, волонтери намагалися донести цю правду світові, але їхні розповіді часто сприймалися як щось локальне, далеке, або навіть незначне. Вони використовували мистецтво як засіб протесту, документування та осмислення конфлікту. Для багатьох українців, особливо тих, хто проживав у віддалених від зони конфлікту регіонах, війна здавалася далекою і неактуальною. Це відчуття віддаленості сприяло тому, що творчість художників, присвячена війні, не завжди отримувала належну увагу та розуміння. Дослідження показують, що сприйняття війни на Донбасі серед українців було неоднорідним. Для одних це була бороть-

ба за незалежність України та захист від агресії, для інших – внутрішній конфлікт або навіть боротьба з «київською хунтою». [4]. Після 2014 року тисячі людей втратили свої домівки, пережили окупацію або втекли, рятуючи своє життя. Проте їхній досвід довго залишався в тіні. Світ не сприймав цю війну як повномасштабну катастрофу, а лише як «локальний конфлікт», через що історії переселенців та очевидців не отримували належної уваги.

Чому ж мистецтво так важливе? Мистецтво під час війни – це не просто естетика, а зброя, документ, протест і надія. Художники та ілюстратори допомагають боротися з російською брехнею, підтримують дух, фіксують історію та нагадують світові про жорстокість Росії. Без мистецтва війна була б ще страшнішою, а правда – менш видимою.

Література

1. Мельничина Ю. Артбуки та як їх розпізнати. *Skvot Mag*, 2022. URL: <http://surl.li/fwbxjd> (дата звернення: 20.10.2025).
2. Якою повномасштабна війна залишиться в українському мистецтві – у новому випуску подкасту (На)пам'ять. *Український інститут національної пам'яті*, 2024. URL: <http://surl.li/psnopz> (дата звернення: 20.10.2025).
3. Михайлов Д. З полоненими "азовцями" та "айдарівцями", яких судять у Ростові-на-Дону, жорстоко поводяться. *ZMINA*. 2024. URL: <https://surl.li/wbzzwv> (дата звернення: 20.10.2025).
4. Культура під час війни. Південь. *Ukrainer*. 2024. URL: <http://surl.li/xuyxdc> (дата звернення: 20.10.2025).
5. Воювати за Донбас мистецтвом. *Ukrainer*. 2021. URL: <https://surl.li/ewhuuo> (дата звернення: 20.10.2025).

Костерін Артем Володимирович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МЕТОДОЛОГІЯ ОЦІНКИ ОБ'ЄКТІВ ПАЛЕОНТОЛОГІЇ ЯК КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ: ПРАВОВЕ РЕГУЛЮВАННЯ В ЄС ТА АДАПТАЦІЯ В УКРАЇНІ

Дослідження показує, що регуляторна модель ЄС, закріплена в Регламенті (ЄС) 2019/880 ґрунтується на ризик-орієнтованому та процедурно цифровізованому підході, поєднуючи загальну заборону ввезення культурних товарів із незаконним походженням, дозвольний режим для категорій підвищеного ризику та декларативну модель для об'єктів із пороговими показниками, до яких віднесено й палеонтологічні зразки, тоді як в Україні відсутня окрема правова категорія для таких об'єктів, зберігається розмите поняття «наукової цінності», домінує паперова бюрократія, застарілий перелік експертних установ та дефіцит прозорих апеляційних механізмів і порогів, що породжує надмірну «культуризацію» масових і маловартісних зразків, конфлікти на митниці та зайві процесуальні витрати; у роботі запропоновано методологію оцінки на основі індикаторів провенансу, унікальності, повноти, стану збереженості, насиченості фондів та наукової репрезентативності з використанням інтегрального індексу культурно-наукової значущості (ІКНЗ), уніфікованого чек-листа походження й системи статусів А-D із відповідними митними процедурами, що дозволяє знизити суб'єктивізм та уніфікувати практику; подальші дослідження пропонується зосередити на методиках визначення вартості з поєднанням ринкових, витратних і дохідних підходів, на врегулюванні права власності на природні знахідки, легалізації «старих» приватних колекцій, інтеграції цифрових інструментів (3D-скани, фотограмметрія, бази таксонів, допоміжні AI-рішення), а також на порівняльно-правовому аналізі практик країн ЄС та міжнародних конвенцій; обґрунтовано необхідність змін до законодавства шляхом запровадження категорії «об'єкти палеонтологічного інтересу» з операційними критеріями, розмежування понять «культурний предмет» і «культурна цінність», переходу до порогового декларативного підходу для низькоризикових об'єктів і збереження дозвольного режиму для археології та унікальних комплексів, уніфікації доказів законності походження, оновлення системи експертних

установ, створення апеляційної панелі з чіткими строками, повної електронізації реєстрів і процедур, гармонізації з митним, надровим і природоохоронним правом, пріоритету адміністративної відповідальності за низькоризикові порушення та розвитку комунікаційних і навчальних інструментів для митниці, музеїв і ринку; пілотування запропонованої моделі в регіонах із подальшим масштабуванням дозволить скоротити строки розгляду, зменшити кількість спорів і підвищити міжнародну прийнятність українських документів, а загалом доводить, що гармонізація з підходами ЄС у сфері обігу об'єктів палеонтологічного інтересу можлива без зниження рівня охорони культурної спадщини, забезпечуючи баланс між захистом справді цінних об'єктів, декриміналізацією масових зразків, зниженням процесуальних витрат і наближенням України до правових стандартів Європейського Союзу.

Література

1. AIM Museums – Importing cultural goods into the EU and Northern Ireland. URL: <https://aim-museums.co.uk/news/importing-cultural-goods-into-the-eu-and-northern-ireland/> (дата звернення: 20.10.2025).
2. Association Agreement EU–Ukraine – consolidated text. URL: https://eur-lex.europa.eu/eli/agree_international/2014/295/oj/eng (дата звернення: 20.10.2025).
3. Belgium FPS Economy – Import of cultural goods into the EU. URL: <https://economie.fgov.be/en/themes/commercial-policy/import-cultural-goods-european> (дата звернення: 20.10.2025).
4. Commission Implementing Regulation (EU) 2021/1079. URL: https://eur-lex.europa.eu/eli/reg_impl/2021/1079/oj/eng (дата звернення: 20.10.2025).
5. Council Regulation (EC) No 116/2009 on the export of cultural goods. URL: <https://eur-lex.europa.eu/eli/reg/2009/116/oj/eng> (дата звернення: 20.10.2025).

Коханець Юрій Миколайович,

здобувач Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна»

ДОПОВНЕНА РЕАЛЬНІСТЬ У КОНЦЕПТІ ЕТНОДИЗАЙНУ СУЧАСНОГО РЕСТОРАННОГО ІНТЕР'ЄРУ

У сучасному дизайні зростає тенденція до синтезу технологічних та культурних підходів, коли цифрові інструменти стають посередниками між традицією та інновацією. Однією з найперспективніших сфер такого поєднання є інтеграція технології доповненої реальності (Augmented Reality, AR) у проектування інтер'єрів, зокрема в етнودизайні комерційних просторів, що дозволяє актуалізувати національні мотиви, переосмислити їх у новій візуальній мові цифрової епохи.

Етнودизайн формує простір, у якому матеріальні форми стають символами колективної пам'яті. У межах української традиції він поєднує декоративно-пластичні елементи з архетипними образами, орнаментами, кольоровими кодами, що передають ментальні риси нації. Такі візуальні засоби в контексті комерційного простору, наприклад ресторанного, сприяють створенню автентичного досвіду, який викликає у відвідувача почуття причетності до культури. Сучасний етнودизайн не обмежується стилізацією під «народне мистецтво», а тяжіє до філософського переосмислення національного образу. Він синтезує матеріальне та символічне, поєднуючи локальну ідентичність з глобальними тенденціями дизайну, що орієнтуються на досвід, емоцію та залучення.

Доповнена реальність у проектуванні інтер'єрів – це технологія, що поєднує реальні об'єкти з віртуальними моделями у спільному просторі, створюючи інтерактивний ефект присутності [3]. За спостереженнями В. Бойка, AR виступає інструментом оптимізації дизайнерського процесу, дозволяючи швидко тестувати композиційні рішення, матеріали та кольорові поєднання ще на етапі концепції [1].

Згідно з дослідженнями інших авторів [4], система «AR Interior Designer» демонструє, як технологія AR може змінити підхід до проектування інтер'єрів, зробивши візуалізацію більш реалістичною, а спілкування між дизайнером та клієнтом – ефективнішим. Вона забез-

печує миттєву візуалізацію, зміну освітлення, кольорів, текстур, що створює ілюзію «проживання» простору ще до його реалізації [4]. Такий принцип можна інтегрувати у етнодизайні для ресторану, використовуючи AR для моделювання не лише предметного середовища, а й емоційного тону простору.

Одним із ключових викликів сучасного етнодизайну є пошук способів гармонійного поєднання етнічного коду з новими медіа. Як зазначає К. Фоміна, ефективність AR залежить від гармонії між реальним та віртуальним середовищем, що передбачає точне відчуття масштабу, кольору та пропорції [5]. У даному контексті AR стає не лише візуальним, а й семантичним засобом – інтерпретатором традиційних форм у динамічному, інтерактивному полі.

Так, у візуальному рішенні ресторанного простору можна реалізувати AR-елементи, що оживляють традиційні українські орнаменти. Наприклад, при наведенні смартфона на декор відвідувач бачить історію символу, регіон його походження або навіть 3D-анімацію процесу вишивки, гончарства тощо, що дозволяє не лише підсилити емоційний вплив, а й створити культурно-освітню складову дизайну.

Застосування технологій AR вимагає поетапної інтеграції – від дослідження локального етнокоду до тестування віртуальних моделей. AR-технології підвищують залученість користувачів, оскільки дають змогу змінювати віртуальні об'єкти, матеріали, освітлення в реальному часі, створюючи індивідуалізований просторовий досвід [4]. У проєктуванні етнодизайну це означає, що AR може використовуватись як динамічна надбудова над матеріальною структурою інтер'єру: наприклад, інтерактивне панно з орнаментами, що реагує на рух, або «віртуальний рушник», який змінює візерунок залежно від освітлення. Такі рішення поєднують традиційні мотиви з сучасними формами чуттєвості та естетики. Водночас AR має потенціал не лише у сфері комерційного дизайну, а й у культурно-історичному відновленні. Наприклад, технології AR допомагають відтворювати пам'ятки архітектури, зберігаючи їхню візуальну та культурну автентичність [2], що свідчить про здатність AR не руйнувати автентичність, а, навпаки, її підтримувати через цифрове продовження.

У ресторанному просторі цей принцип може бути трансформований у концепт «цифрової пам'яті», коли візуальні AR-елементи стають продовженням реальних етнічних форм, втілюючи ідею спадковості та безперервності традиції. Ресторанний інтер'єр – це синтетичне середовище, де дизайн формує як візуальну, так й комунікативну атмосферу, а застосування AR дозволяє зробити сприйняття простору багаторівневим. Тоді відвідувач взаємодіє не лише з предметами, а й з невидимими шарами інформації – світлом, звуком, текстом, графікою, що оживає через екран.

Як відзначає В. Волинець, саме «змішана реальність» (поєднання фізичних та цифрових шарів) відкриває нову фазу у розвитку дизайнерського мислення, де візуальний образ стає подією [3]. У цьому аспекті етнодизайн у поєднанні з AR не просто відтворює традицію, а перетворює її на інтерактивний досвід – живий, мінливий, що резонує із сучасною культурною чутливістю.

Інтеграція технологій доповненої реальності в етнодизайн ресторанного інтер'єру створює умови для формування нового типу культурного простору, де традиція не статична, а динамічно взаємодіє з технологією. AR дозволяє дизайнеру вийти за межі матеріальності, водночас зберігаючи автентичність та символічну глибину етнічних мотивів. Отже поєднання етнодизайну та AR розширює комунікативні можливості інтер'єру, робить взаємодію користувача з простором особистісною, інтелектуальною та емоційною. Такий підхід відповідає сучасним тенденціям дизайну, що орієнтуються на досвід, занурення та багатоканальне сприйняття, створюючи гармонію між минулим та майбутнім, між матеріальним та віртуальним, між культурою та технологією.

Література

1. Бойко В. Технологія доповненої реальності як інструмент для оптимізації дизайнерської роботи при проєктування інтер'єру. *Ukrainian Art Discourse*. 2023. С. 21–27. URL: 10.32782/uad.2023.2.3 (дата звернення: 21.10.2025)..

2. Бондар Г. Г., Житеньова Н. В. Застосування доповненої реальності для стилізації пам'ятників архітектури Харківщини. *Грааль науки*. 2023. № 28 (червень). DOI 10.36074/grail-of-science.09.06.2023.78.

3. Волинець В. О. Віртуальна, доповнена і змішана реальність: сутність понять та специфіка відповідних комп'ютерних систем. *Питання культурології*. 2021. № 37. С. 231–243.

4. Ішук Д. В. Ладуб О. В., Доленко Б. А. Концепція розробки системи доповненої реальності для проектування та візуалізації інтер'єру (AR Interior Designer). *Матеріали ЛІІ науково-технічної конференції підрозділів ВНТУ* (Вінниця, 21–23 червня 2023 р.). Вінниця, 2023. URL: <https://conferences.vntu.edu.ua/index.php/all-fksa/all-fksa-2023/paper/view/18699> (дата звернення: 21.10.2025).

5. Фоміна К. О. Ключові умови та характеристики формування доповненої реальності. *Art and Design*. 2021. № 3(15). С. 82–95. URL: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.3.8> (дата звернення: 21.10.2025).

Кравчук Олег Вадимович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ, ВИКЛИКИ ТА НАПРАЦЮВАННЯ У СВІТОВІЙ СИСТЕМІ ДИЗАЙНУ НАВІГАЦІЇ АЕРОПОРТІВ

У сучасних умовах стрімкої урбанізації та глобалізації питання ефективного навігаційного дизайну аеропортів набуває особливої актуальності, оскільки впливає на комфорт, безпеку та загальну ефективність функціонування транспортної інфраструктури. Дизайн системи навігації міжнародних аеропортів є міждисциплінарною проблемою, що поєднує графічний дизайн, архітектуру, когнітивну психологію та інформаційні технології. Незважаючи на значний прогрес, залишається низка викликів, пов'язаних із кроскультурною комунікацією, когнітивним сприйняттям інформації та адаптацією до різних груп користувачів. Метою дослідження є аналіз сучасних принципів навігаційного дизайну міжнародних аеропортів та визначення ефективних рішень для покращення орієнтування пасажирів, а також розробка теоретичних засад авторської гібридної моделі навігації.

У ході дослідження проведено всебічний аналіз сучасних підходів до навігаційного дизайну міжнародних аеропортів, що дало можливість детально розглянути ключові фактори, які мають суттєвий вплив на ефективність системи орієнтування пасажирів. Встановлено, що важливими складовими є не лише структурні елементи інформаційної системи, але й особливості сприйняття навігаційних знаків різними групами користувачів, включаючи культурні, когнітивні та психологічні аспекти.

Першим і надзвичайно важливим фактором є крос-культурна комунікація та універсальність. Успішна навігаційна система потребує комплексного підходу, який враховує специфічні особливості сприйняття інформації представниками різних культурних традицій та мовних груп [1]. Особлива увага приділяється розробці універсальних піктограм та символів, які володіють нейтральною семантикою та інтуїтивною зрозумілістю для широкого кола користувачів [2]. Крім того, впровадження багатомовних інформаційних систем, що включають текстові та графічні підказки, дозволяє значно покращити орієнтацію пасажирів та мінімізувати можливі ситуації дезорієнтації.

Другим, не менш значущим аспектом є забезпечення психологічного комфорту пасажирів під час їх перебування в аеропортовому середовищі. Ретельно спроектована навігаційна система може значно знизити рівень стресу серед мандрівників, що підтверджується даними про зменшення стресового навантаження на 45% у випадку ефективної організації навігації [3]. Застосування оптимальної кольорової гами та стратегічно продумане розташування елементів впливає на психологічне сприйняття. Дослідження [4] підтверджують необхідність створення середовища, доступного для всіх категорій користувачів, що включає як фізичну доступність, так і зрозумілість навігаційної інформації. Використання когнітивних карт може зменшити час орієнтування на 30-40% [5].

Наукова новизна та оригінальний підхід. Дослідження пропонує авторську гібридну модель навігації, яка полягає у синергетичному поєднанні фізичного (статичні знаки, архітектурні елементи) та цифрового (персоналізовані мобільні додатки, системи доповненої реальності) інформаційних шарів. На відміну від існуючих підходів, ця модель акцентує увагу на адаптивності до когнітивного профілю користувача та рівня його стресового навантаження.

Аналіз виявив, що в Україні основним викликом є необхідність відбудови інфраструктури в умовах військових дій. Це відкриває унікальні можливості для впровадження гібридної моделі та найсучасніших технологічних рішень при відновленні аеропортів.

Загалом, дослідження підтверджує, що комплексний підхід, який включає адаптацію до культурних особливостей користувачів, забезпечення їхнього психологічного комфорту та впровадження гібридної моделі навігації, що є науковою новизною, є ключовим для створення ефективного навігаційного середовища.

У результаті дослідження встановлено, що ефективний навігаційний дизайн міжнародних аеропортів є ключовим чинником забезпечення комфортного та безпечного пересування пасажирів. Аналіз кроскультурних особливостей та когнітивних аспектів свідчить про необхідність використання універсальних графічних та цифрових рішень. Наукова новизна полягає в розробці теоретичних засад гібридної моделі навігаційної системи, яка інтегрує фізичні та адаптивні цифрові шари для забезпечення персоналізованого та інклюзивного користувацького досвіду. Подальші дослідження мають бути спрямовані на практичне впровадження та валідацію адаптивних навігаційних стратегій.

Література

1. Dreyfuss H. Designing for People, Allworth Press, New York, 2003.
2. Arthur P., Passini R. Wayfinding: People, Signs, and Architecture, McGraw-Hill, New York, 1992. P. 45–47.
3. Gibson David. The Wayfinding Handbook. Princeton Architectural Press, New York, 2009. 148 p.
4. Randy Cooper. Wayfinding for Health Care: Best Practices for Today's Facilities, The American Hospital Association, Chicago, 2010. P. 156–159.
5. Lam W.H.K., Tam Mei-ling, Wong S.C., Wirasinghe S.C. Wayfinding in the passenger terminal of Hong Kong International Airport. Journal of Air Transport Management Volume 9, Issue 2, March 2003, Pages 73-81. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0969699702000443> (дата звернення: жовтень 2025).

Масюк Тимофій Олександрович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІННОВАЦІЙНИЙ ДИЗАЙН УКРАЇНСЬКОЇ АБЕТКИ КРИЗЬ ПРИЗМУ ІСТОРИЧНИХ ПАМ'ЯТОК ТА ВІТЧИЗНЯНОЇ АРХІТЕКТУРИ

Дослідження присвячене пошуку інноваційних дизайнерських підходів до формування української абетки як культурного коду нації. Абетка розглядається не лише як система знаків для передачі мови, а як багатшарова структура, що акумулює історичну пам'ять, естетичні орієнтири та архітектурні символи української культури. У ХХІ столітті, коли візуальна комунікація визначає спосіб мислення суспільства, важливим є переосмислення традиційних графічних форм через призму національної спадщини. Саме тому постає завдання створення сучасної абетки, у якій поєднуються історичні, архітектурні та художні коди української ідентичності.

Візуальна мова літери може відображати не лише звук, а й культурний контекст. У цьому контексті дизайн абетки набуває нового змісту – від інструменту читання до носія національної пам'яті. У межах проєкту «Абетка української ідентичності» проведено аналіз архітектурних форм, історичних пам'яток та їхніх стилістичних особливостей, що вплинули

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

на формування українського візуального мислення. Архітектура розглядається як джерело пластичних ідей: від вертикалізму барокових храмів Андріївської церкви та Софії Київської до функціональної лаконічності конструктивістських споруд столиці – будівлі Бібліотеки Вернадського, Головного поштамту та Центрального вокзалу. У цьому синтезі типографіка стає візуальним продовженням архітектурної форми – переведенням каменю, простору і ритму у площину графічного знаку.

Кожна літера алфавіту в проєкті має концептуальну основу, пов'язану з певним архітектурним або культурним символом. Так, «А» асоціюється з вертикаллю Андріївської церкви, у формі якої читається динаміка бароко; «Б» – з монументальною геометрією Бібліотеки Вернадського; «В» – з масштабом київського вокзалу, символом руху та зв'язку; «Г» – з архітектурною строгістю Головного поштамту, що уособлює ритм та силу урбаністичної естетики; «Ґ» – із герданом, у якому відображається декоративність народної орнаментики. Усі ці образи утворюють своєрідний візуальний каталог архітектурної пам'яті, що формує у глядача відчуття спадковості та належності до українського культурного простору.

Методологічна база дослідження поєднує аналітичні, історико-культурні та практико-орієнтовані підходи. Основою стала інтерактивна комбінована методика, яка включає лекційно-теоретичну частину, демонстрацію історичних прикладів, аналіз архітектурних джерел, а також практичний етап створення літер. Використано інструменти цифрового моделювання (*Adobe Illustrator, Photoshop, Final Cut Pro*), що дозволяють відтворювати архітектурні пропорції у типографічній структурі. Особлива увага приділяється композиційним принципам – співвідношенню мас і порожнеч, контрасту, модульності, пропорційній сітці. Саме ці аспекти дозволяють узгодити художню виразність із читабельністю та функціональністю шрифтової системи.

Важливою складовою проєкту є також вивчення колористичних і фактурних рішень, характерних для української архітектури різних епох. Наприклад, відтінки зелені, золота й блакиті, притаманні бароко, використовуються для передачі відчуття сакральності та святковості; сірі й охристі тони конструктивізму – для позначення індустріальної доби; а контраст чорного і білого – як символ графічної узагальненості та сучасного мінімалізму. Поєднання цих візуальних кодів створює стилістично цілісний, але гнучкий дизайн-системний підхід до формування шрифту.

Інноваційність запропонованого проєкту полягає у поєднанні історичної аналітики та цифрового експерименту, що відкриває нові можливості для інтерпретації національної спадщини в площині графічного дизайну. Абетка стає не лише елементом мовної системи, а платформою для діалогу між минулим і сучасністю, архітектурою та візуальною комунікацією. Через такий дизайн формується новий тип культурної взаємодії, коли історичні мотиви отримують нове життя у цифрових медіа, шрифтових плакатах, відеоінсталяціях та інтерактивних освітніх форматах.

Практична реалізація проєкту має на меті створення єдиного візуального наративу, у якому архітектурна форма трансформується у шрифтовий образ. Цей наратив не лише відтворює візуальну ідентичність української культури, але й слугує інструментом її популяризації. У перспективі дослідження може бути застосоване у сфері культурного брендингу, музейної комунікації, поліграфічного дизайну та освітніх програм, спрямованих на розвиток візуальної грамотності та збереження історичної пам'яті.

Отже, «Інноваційний дизайн української абетки» є цілісною дизайнерсько-дослідницькою системою, у якій архітектура, типографіка та національна ідентичність об'єднані спільною метою – створити візуальний міст між традицією та сучасністю. Кожна літера виступає своєрідним медіатором між минулим і теперішнім, перетворюючи матеріальну спадщину у символічний образ. Результатом роботи стало формування концепції, у якій архітектура промовляє мовою літер, а шрифт стає носієм історії, культури й духовного змісту українського народу.

Література

1. Євген Анфалов. «Здути пил і оживити: як Kyiv Type Foundry переосмислює кирилицю та радянські шрифти.» *Telegraf.Design*, 2021. URL: <https://telegraf.design/zduty-pyl-i-ozhyvyty-yak-kyiv-type-foundry-pereosmyslyuye-kyrylytsyu-ta-radyanski-shryfty/> (дата звернення: 20.10.2025).
2. Станіслав Троянов. «Рутенія»: вийде фільм про дизайн української абетки. *Na chasi*, 2020. URL: <https://nachasi.com/news/2020/07/29/ruteniya/> (дата звернення: 20.10.2025).
3. Богдан Гдаль. Все по буквах. Автор нових вивісок у метро Богдан Гдаль про шрифти України та тренди типографії. *Platfor.ma*, 2024. URL: <https://platfor.ma/topic/dyzajner-liter-metro-ploshha-ukrayinskyh-geroyiv-pro-nashi-shryfty-ta-tendentsiyi-v-typografiyi/> (дата звернення: 20.10.2025).
4. Іван Скорина. Естетика української кирилиці. *Skvot*, 2023. URL: <https://skvot.io/uk/blog/ukrainian-cyrillic-aesthetics> (дата звернення: 20.10.2025).
5. Українська дизайнерка створила піктограми до шрифту з альтернативного брендингу Києва. *Читомо*, 2020. URL: <https://chytomo.com/ukrainska-dyzajnerka-stvoryla-piktohramy-do-shryftu-z-alternatyvnoho-brendynhu-kyieva/> (дата звернення: 20.10.2025).

Мурдза Анастасія Юрївна,
*здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
головний спеціаліст Департаменту захисту та збереження
культурної спадщини Міністерства культури України*

ВІРТУАЛЬНИЙ ТУР ЯК ЕЛЕМЕНТ ЕФЕКТИВНОЇ МУЗЕЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В УМОВАХ ВІЙНИ

Сучасний етап розвитку світової музейної справи характеризується фундаментальними змінами, зумовленими як технологічним прогресом, так і глобальними соціально-політичними трансформаціями. Інформаційне суспільство XXI століття формує нові підходи до сприйняття культурної спадщини, нові потреби музейної аудиторії, а також нові методи збереження, репрезентації та інтерпретації культурних цінностей. У цих умовах зростає значення інноваційних технологій, які дозволяють музеям не лише модернізувати традиційні форми роботи, а й створювати принципово нові канали комунікації з відвідувачами. Віртуальні тури, мультимедійні візуалізації, інтерактивні експозиції, доповнена та віртуальна реальність стають інструментами розширення музейного простору, його перенесення в цифровий вимір, що відповідає потребам різних категорій користувачів.

Водночас в Україні питання цифровізації музейного сектору набуває стратегічного значення у зв'язку з повномасштабною російсько-українською війною, яка створила безпрецедентні виклики у сфері культури. Пошкодження музеїв, загроза руйнування фондів, вимушена евакуація людей, обмеження доступу громадян до культурних інституцій, порушення традиційних форм музейної діяльності – усе це потребує пошуку альтернативних, стійких і безпечних каналів комунікації між музеєм та суспільством. У цьому контексті віртуальний тур стає одним із найдієвіших інструментів забезпечення культурної доступності, безперервності музейної комунікації та підтримання освітньої, інформаційної й дипломатичної функцій музейних інституцій.

В умовах війни музеї опинилися у ситуації необхідності оперативної трансформації комунікаційних моделей. Вони вимушені забезпечувати швидку адаптацію до цифрових форматів, розширювати функціонал своїх онлайн – продуктів та зміцнювати зв'язок із відвідувачами, зокрема іноземними. Віртуальний тур – це не просто цифрова репрезентація експозиції, а цілісний комунікаційний продукт, який дозволяє здійснювати інтерактивне взаємодіювання з культурним контентом, залучати нову аудиторію, забезпечувати пізнавальну та емоційну взаємодію навіть у ситуації фізичної недоступності музею. Водночас у науковому дискусії питання ролі віртуальних турів у кризових та воєнних умовах висвітлюється фрагментарно; відсутні комплексні дослідження, які б розглядали віртуальний тур одночасно як технологічний, культурологічний і комунікаційний продукт.

Віртуальний тур у сучасному музеєзнавстві розглядається як один із найважливіших ін-

струментів цифрової трансформації, що формує нові моделі доступності, репрезентації та взаємодії з культурною спадщиною. Його можливості виходять далеко за рамки технічного відтворення простору, охоплюючи широкий спектр комунікаційних, освітніх, пізнавальних, інформаційних та охоронних функцій. Віртуальний тур інтегрує в собі потенціал мультимедійних платформ, цифрової гуманітаристики, музейної педагогіки та сучасних моделей інклюзивності, утворюючи цілісний інноваційний музейний продукт.

Пілотний віртуальний тур як продукт з мінімальним бюджетом є ефективним інструментом апробації цифрових форматів у музейній практиці. Такий проєкт дає змогу протестувати модель віртуальної експозиції, продемонструвати її потенціал для розширення аудиторії та визначити подальші напрями розвитку. Досвід створення пілотного туру виставки «Позивний: Художник» засвідчує, що навіть з обмеженими ресурсами можливо створити функціональний цифровий продукт, який відповідає сучасним вимогам музейної комунікації та сприяє формуванню нових форм взаємодії з культурною спадщиною.

Віртуальний тур «Позивний: Художник» – це не лише цифрова копія виставки, а й простір пам'яті, взаємодії та натхнення, який демонструє силу мистецтва навіть у найважчі часи. Проєкт поєднує технології, історію та людяність, відкриваючи новий формат музейного досвіду.

Повномасштабна війна 2022 року радикально прискорила цифрову трансформацію українських музеїв. Музейні установи були змушені оперативно впроваджувати дистанційні формати роботи, онлайн-виставки, 3D-тури, цифрові каталоги та системи документування воєнних руйнувань. Цифрові технології стали не додатковим елементом, а фундаментальною умовою збереження культурної спадщини та комунікації з суспільством.

Умови воєнних загроз радикально змінили підходи до функціонування музеїв, поставивши діджитал-технології в центр їхньої діяльності. Оцифрування фондів, технології 3D-сканування, створення віртуальних турів, використання хмарних баз даних та мультимедійних архівів формують основу сучасної музейної стратегії виживання, розвитку й комунікації.

Цифрові інструменти дозволяють українським музеям не лише захищати спадщину, але й активно інтегруватися у світовий культурний простір, виконуючи дипломатичну, інформаційну, освітню та соціальну місію. У цьому сенсі діджитал-технології стають не додатковим ресурсом, а невід'ємним механізмом забезпечення культурної стійкості держави.

Віртуальний тур виконує функцію культурного спротиву, адже фіксує втрати, руйнування та стан експозицій, надає міжнародним партнерам достовірні візуальні докази і водночас демонструє стійкість української культури та її здатність виживати в умовах воєнних загроз.

Порівняння технологічних платформ (Matterport, Pano2VR, 3DVista, Google Arts & Culture, Kuula, Roundme, Krpano) засвідчило, що універсального рішення не існує. Кожна платформа має свої переваги та обмеження, а вибір залежить від цілей музею, формату експозиції, наявного бюджету та технічних ресурсів. Для мінімального бюджету оптимальними є Kuula, Marzipano та Google Arts & Culture; для складних проєктів найефективнішими є 3DVista, Pano2VR та Matterport.

Пілотний віртуальний тур виставки «Позивний: Художник» демонструє практичний потенціал цифрових технологій, зокрема доступність, масштабованість, низьку собівартість та можливість створення якісного продукту навіть у мінімальних ресурсних умовах. Проєкт дозволяє показати мистецтво військових художників широкій аудиторії, включно з іноземцями, переселенцями, військовослужбовцями та українською діаспорою.

Віртуальні тури мають суттєвий потенціал для освітньої діяльності, адже інтегрують мультимедійні ресурси, біографічні дані, контекстні матеріали та інтерактивні завдання. Вони стають важливим інструментом вивчення історії, культурології, мистецтвознавства, сучасного мистецтва війни.

Цифровізація дозволяє музеям працювати з іноземною аудиторією у форматі культурної дипломатії. Завдяки віртуальним турам іноземні відвідувачі отримують доступ до українського воєнного мистецтва, історії та контексту війни, що сприяє формуванню міжнародної підтримки й протидії дезінформації.

Музей майбутнього в Україні – це phygital-інституція, що органічно поєднує фізичний

та цифровий простір, забезпечує інклюзивність, відкритість, мобільність та стійкість. Віртуальні тури є центральним елементом цієї моделі.

Отже, у сучасному українському контексті віртуальний тур можна розглядати як стратегічно важливий компонент музейної комунікації, що дозволяє музеям адаптуватися до викликів війни, зберегти зв'язок з аудиторією, сформувати нові формати подачі культурного продукту й забезпечити доступність спадщини для теперішніх і майбутніх поколінь.

Література

1. Баран І. Музейні інновації в Україні: тенденції та перспективи. Тернопіль, 2021.
2. Березкіна О. Музеї в умовах кризи: міжнародний досвід та українська практика. *Культурологія*, 2022.
3. Волинець Ю. Цифровізація музейних фондів: досвід України. Львів, 2021.
4. Гринько В. Віртуальні тури як елемент музейного простору *Мистецтвознавчі записки*. 2021.
5. Димиденко Л. Використання діджитал-технологій у культурній спадщині. Київ, 2021.
6. Жук О. Музейний простір у цифрових середовищах. Київ, 2020.
7. Лісун О. Музей у війні: трансформація функцій та комунікації, 2023.

Негоденко Ганна Сергіївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДИЗАЙН АРТ-АЛЬБОМУ «ФРЕСКИ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ»: МИСТЕЦТВО В ДЕТАЛЯХ

Софія Київська, одна з найважливіших пам'яток культури України, є унікальним об'єктом дослідження для фахівців із різних галузей знань: історії, архітектури, мистецтвознавства, богослов'я. Її фрески, створені у XI столітті, є шедеврами візантійського сакрального мистецтва та водночас відображають особливості місцевої художньої традиції Київської Русі [1]. На сьогодні існують численні дослідження, що охоплюють загальні аспекти Софії Київської, зокрема її архітектуру та іконографію [2]. Проте значна частина цих праць має узагальнений характер і не приділяє достатньої уваги деталям фресок. Дрібні елементи розписів, як-от зображення тканин, прикрас, жестів, вторинних персонажів чи орнаментів, залишаються недостатньо вивченими, хоча вони є важливими для розуміння контексту епохи [3]. Також проблема полягає в недостатньому використанні сучасних технологій у створенні науково популярних видань. В умовах розвитку цифрових форматів арт-альбому можуть стати важливим інструментом як для популяризації.

Тож розробимо та обґрунтуємо концепцію АРТ-альбому, що репрезентує фрески Софії Київської, акцентуючи увагу на їхніх художніх особливостях, техніці виконання та символічному значенні. Це передбачає детальне вивчення художніх, історичних та культурних аспектів фресок, а також їхнє представлення у високоякісному візуальному форматі для широкої аудиторії [4]. Об'єктом дослідження є фресковий живопис Софії Київської як видатний пам'ятник мистецтва та культури Київської Русі [5]; предметом – художні особливості, техніка виконання та символіка фресок Софії Київської, а також методи їхньої репрезентації в сучасному АРТ альбомі.

Наукова новизна цього дослідження полягає у розробці концепції та створенні формату арт-альбому, що є актуальним і своєчасним з кількох причин: зростання інтересу до культурної спадщини України, необхідність її збереження, популяризації та інтеграції в сучасний мистецький контекст. Включення авторських картин у проєкт додає новий рівень інтерпретації та забезпечує глибший діалог між традицією та сучасністю.

Софія Київська один із символів української культури, включений до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО. Її фрески є шедеврами візантійського мистецтва XI століття, які не мають аналогів за своєю збереженістю, композиційною досконалістю та символічним значенням [6]. Фрески – це не лише твори мистецтва, а й носії історичної пам'яті, що відобра-

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККіМ (Київ, 06.11.2025)

жають культурні, соціальні та релігійні процеси епохи. У ХХІ столітті культурна спадщина перебуває під загрозою через екологічні, техногенні фактори, а також політичні виклики. Створення арт-альбому із живописними інтерпретаціями сприяє збереженню уваги до унікальних деталей фресок, стимулюванню суспільного інтересу до охорони історико-культурних пам'яток. Популяризація української культурної спадщини привернути увагу міжнародної аудиторії, викликати зацікавленість у молоді через сучасні візуальні підходи. У часи глобалізації актуальним є створення продуктів, які інтегрують українську культурну спадщину у світовий контекст. АРТ-альбом, поєднаний із авторськими живописними роботами, стає унікальним продуктом, здатним [7].

Інтеграція традицій сучасного мистецтва в сучасних поліграфічних творах, таких як арт-альбоми, виявляється у візуальній і концептуальній взаємодії між класичними техніками і новаторськими підходами. Арт-альбоми стають майданчиком для демонстрації робіт, які поєднують історичні мотиви, відомі стилі або навіть техніки живопису, скульптури та графіки з сучасними елементами – цифровими технологіями, експериментальними матеріалами та інтерактивними форматами. Включення авторських живописних робіт до проєкту дозволяє створити новий погляд на класичні твори. Це особливо важливо для сучасного мистецького дискурсу, що шукає діалогу з минулим, переосмислення фресок Софії Київської через призму сучасної естетики.

АРТ-альбом «Фрески Софії Київської: мистецтво в деталях» є вкрай актуальним у сучасних умовах. Він не лише сприяє збереженню та популяризації культурної спадщини України, але й створює новий мистецький продукт, що відповідає викликам ХХІ століття. Інтеграція традиції й сучасності у цьому проєкті здатна забезпечити його широке суспільне й мистецьке визнання.

Опишемо практичне значення дослідження. Створення АРТ-альбому, який стане цінним ресурсом для мистецтвознавців, істориків та широкого загалу, зацікавленого в культурній спадщині України, сприяння популяризації та збереженню фресок Софії Київської через їхню детальну документалізацію та художню репрезентацію. Для досягнення поставленої мети доцільно залучити сучасні технології фотографування та обробки зображень програмою Adobe Photoshop. Використання високоякісних зображень, авторських робіт та детальних описів у поєднанні з науковим аналізом забезпечить глибоке розкриття теми та підвищить цінність АРТ-альбому як наукового та культурного продукту. Додатково, варто врахувати сучасні дослідження та публікації, присвячені фрескам Софії Київської, щоб забезпечити актуальність та наукову обґрунтованість матеріалів альбому. Зокрема, корисними можуть бути праці, що аналізують техніку виконання фресок, їхній іконографічний зміст та історичний контекст створення.

Актуальний формат для альбому буде А3 (297×420 мм) надає достатньо місця для деталізації художніх робіт, особливо таких складних, як фрески Софії Київської. А3 (297×420 мм) надає достатньо місця для деталізації художніх робіт, особливо таких складних, як фрески Софії Київської. Альбом може бути використаний як подарункове видання, експонований на виставках чи культурних заходах. Великі сторінки зручні для колективного перегляду, відтворення фресок у натуральному розмірі (або з наближеними пропорціями) сприяє кращому розумінню їхньої структури, масштабності та складності композиційних елементів, насиченість кольоровою гамою. Альбом в такому розмірі здатний підвищити інтерес до українського мистецтва на міжнародному рівні, відповідати вимогам преміум-сегменту видавничої продукції.

Створення арт-альбому у форматі А3 є вкрай актуальним для представлення фресок Софії Київської. Він забезпечує максимально детальну візуалізацію мистецьких творів, зберігаючи їхню естетичну цінність і наукову значущість. Цей формат не лише задовольняє потреби дослідників та мистецтвознавців, а й відкриває широкі можливості для популяризації української культурної спадщини.

Шрифти є важливим елементом верстки арт-альбомів, оскільки вони формують загальне сприйняття видання, забезпечують читабельність і гармонію з мистецькими творами. У

арт-альбомах шрифти відіграють як естетичну, так і функціональну роль, поєднуючи зручність читання із візуальним стилем, який підкреслює загальну концепцію. Верстка арт-альбому відіграє велику роль так як це багатоетапний процес, який вимагає чіткої організації, дизайнерської уяви й технічної точності. Основне завдання – створити гармонійний і естетичний макет, який забезпечить максимальне враження від представленого контенту, зокрема мистецьких творів і текстів. Перед тим як створювати макет треба провести детальний аналіз і планування: цільова аудиторія, професійні художники, колекціонери, широке коло поціновувачів мистецтва. Тема альбому: ретроспектива, виставка, творчість одного автора або групи художників. Характер контенту: більше зображень чи текстів (залежно від концепції). Кольорова гама арт-альбому відіграє важливу роль у створенні загального настрою, стилю та естетичної цілісності видання. Вона має гармонійно підкреслювати мистецькі твори, не заважаючи їм, та водночас створювати візуальний контекст для представленого контенту. В сучасному мистецтві важливо щоб були контрастні та яскраві кольори, мінімалістичні чорно-білі схеми з яскравими нейтральною палітрою для фону (білий, сірий, чорний) для акценту на фото. Легкі текстурні ефекти, які доповнюють атмосферу.

Література

1. Жарких М. І. Софійський собор у Києві. Енциклопедія історії України: у 10 т. / редакційна рада: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. К. Наукова думка. Київ : Енциклопедія, 2012. 10 с.
2. Музей крамничка. Мозаїки та фрески. 2024. URL: <https://the.city.kiev.ua/ua/article/sofiyskiy-sobor-kiev-137> (дата звернення: 20.09.2024)
3. Нова бібліотека Софії мудрості. 12 живописних феноменів Софійського собору XI ст. URL: <https://www.newlib.org.ua/12-zhyvopysnykh-fenomeniv-sofijskoho-soboru-khi-st/> (дата звернення: 11.03.21).
4. Оглобліна Н. Я. Софіївський собор: його святині, давнину, пам'ятність та відомості необхідні для його шанувальників та мандрівників. Київ, 1900. 86 с.
5. 12 живописних феноменів Софійського собору XI ст. 11.03.2021. Newlib. URL: <https://www.newlib.org.ua/12-zhyvopysnykh-fenomeniv-sofijskoho-soboru-khi-st/> (дата звернення: 11.03.21).
6. Світлана ЧОРНА. Софія Київська – тисячолітній символ Української держави. URL: <http://www.golos.com.ua/article/327508> (дата звернення: 12.02.20).
7. Н. Яковенко. Україна: культурна спадщина і глобалізація. Київ, 2015. 3с.
8. Іван Крип'якевич [та ін.]. НБУ ім. Ярослава Мудрого: Київська Софія : Київ, 1937. Історія української культури / написали:, 1937. – С. 20 ; під заг. ред. Івана Крип'якевича : Київ : Вид. І. Тиктора (НБУ ім. Ярослава Мудрого)
9. Софійський собор [Електронна копія] : Київ, 1930 (НБУ ім. Ярослава Мудрого). Путівник по Києву : (сучас. та давній Київ), 1930. С. 84–89 : Київ : Укртутре (НБУ ім. Ярослава Мудрого).
10. Свята Софія – духовний паладіум України [Електронна копія] : всесвіт. відома пам'ятка архітектури Софія Київська : Київ, 2011 (НБУ ім. Ярослава Мудрого). // Сім чудес України / М-во культури України, Держ. закл. "Нац. парлам. б-ка України", 2011. С. 48–54 ; наук. ред. В. О. Кононенко : Київ : ДЗ "НПБ України" (НБУ ім. Ярослава Мудрого).
11. Нікітенко, Надія Миколаївна. Софії Київській 1000 років [Електронна копія] / Нац. заповідник "Софія Київська". Електрон. текст. дані (1 файл : 13,2 Мб). Київ : Горобець, 2011 (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2015).
12. Нікітенко Надія Миколаївна. Софійський собор [Електронна копія] : путівник / Нац. заповідник "Софія Київська". – Електрон. текст. дані (1 файл : 101 Мб). Київ : ПВП "Задруга", 2007 (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2015). (Бібліотека "Софії Київської").
13. Нікітенко Н. М. Бароко Софії Київської. Київ. 2015–272 с.
14. Нікітенко Н. Софія Київська. Путівник.
15. Культура України. URL: <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=10147> (дата звернення: 29.10.2025).
16. Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Збірка статей на пошану д. іст. наук, проф. Н. М. Нікітенко / упоряд. Д. Гордієнко, В. Корнієнко. Київ, 2011. 50 с.
17. Софія Київська у новітніх дослідженнях : колективна монографія. ПрАТ «Вінницька обласна друкарня», 2018. 20 с.
18. Час заснування Софії Київської: Пристрасті довкола мілленіума. Київ : Ін.-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України; Національний заповідник «Со-

фія Київська», 2010. 60 с.

19. Корнієнко В. В. Корпус графіті Софії Київської (XI – початок XVIII ст.). Частина 1, 2, 3. Київ : Горобець, 2010–2011.

20. Заснування Софійського собору в Києві: проблеми нових датвань : матеріали Круглого столу. Київ : Інститут історії України НАН України, 2010.

*Охріменко Марина Святославівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
головний спеціаліст Департаменту захисту та збереження
культурної спадщини Міністерства культури України*

РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ЗАХИСТУ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ В УМОВАХ ВІЙНИ

Досвід України в умовах військової агресії російської федерації 2014–2025 років чітко засвідчив необхідність негайного переходу від реактивного реагування на кризи до проактивної, інституційної системи захисту культурної спадщини. Законодавчі зміни мають бути сфокусовані на превентивних заходах, посиленні координації та суттєвому підвищенні відповідальності, щоб гарантувати збереження національного надбання в будь-яких надзвичайних ситуаціях.

Одним із першочергових кроків має стати законодавче закріплення вимоги про обов'язкову розробку, затвердження та регулярне оновлення деталізованих планів евакуації для всіх музейних установ, наслідуючи приклад передових країн, зокрема Франції. Ці плани повинні включати чіткий алгоритм дій персоналу під час загрози, пріоритезацію експонатів за унікальністю та цінністю, логістичні маршрути та визначення безпечних місць для тимчасового зберігання. Не менш важливою є регулярна комплексна підготовка працівників: проведення навчань, тренувань та симуляцій, що забезпечить злагодженість, швидкість та ефективність дій у стресових умовах.

Важливим елементом захисту є людський ресурс. Існує гостра потреба в суттєвому збільшенні штату висококваліфікованих фахівців, зокрема художників-реставраторів різних спеціальностей та наукових співробітників Національного науково-дослідного реставраційного центру України. Ці спеціалісти виконують ключову роль у невідкладній стабілізації та порятунку музейних предметів, пошкоджених внаслідок вибухів, влучань та затоплень. Без їхньої достатньої кількості процес реставрації та відновлення спадщини буде неминуче уповільнений.

Для забезпечення надійності обліку та контролю держава має законодавчо закріпити вимогу обов'язкової діджиталізації та централізованого обліку всього Музейного фонду України. Це передбачає продовження наповнення єдиного Порталу Музейного фонду України. До електронної бази необхідно включати не лише стандартні облікові дані, а й обов'язкові високоякісні фотозображення та, де це технічно можливо, 3D-моделі об'єктів, забезпечуючи всебічну фіксацію їхнього стану.

Розвиток сталої інфраструктури є ключовим пріоритетом., що вимагає внесення норм щодо будівництва нових або адаптації існуючих об'єктів для довгострокового та безпечного зберігання фондів. Такі сховища повинні відповідати сучасним кліматичним, протипожежним та охоронним стандартам, що дозволить мінімізувати ризики для колекцій.

Слід суттєво посилити кримінальну відповідальність за знищення, пошкодження або викрадення культурних цінностей, особливо в умовах воєнного стану, що послужить потужним превентивним чинником. Паралельно необхідно налагоджувати ефективну взаємодію з громадськістю: активізувати діяльність волонтерських рухів та меценатів, запровадивши спеціальні податкові пільги для приватних інвесторів, які фінансують захисні заходи та реставрацію.

У сфері міжнародної взаємодії Україна повинна продовжувати активно інформувати світову спільноту про систематичні воєнні злочини, скоєні російською армією проти культурної спадщини. Це включає вимогу про притягнення до відповідальності винних осіб, ініціювання процесів повернення незаконно вивезених цінностей та посилення санкційного тиску, зокрема шляхом виключення російської федерації з міжнародних культурних організацій, як-от ЮНЕСКО.

Загалом ефективний захист культурних цінностей вимагає комплексної реформи, яка об'єднає оновлену законодавчу базу, передові технології діджиталізації, фінансову стабільність та високу організаційну готовність, перетворюючи трагічний досвід війни на стратегічну перевагу в збереженні національної ідентичності.

Література

1. Збірник нормативно-правових актів сфери охорони культурної спадщини : в редакції станом на лютий 2025 р. Київ : УДІКС, 2025. 805 с.
2. Кодекс цивільного захисту України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/5403-17/ed20250912#Text> (дата звернення: 30.10.2025).
3. Кримінальний кодекс України від 5.04 2001 року № 2341-III. Офіц. вебсайт Верхов. Ради України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2341-14#Text> (дата звернення: 30.10.2025).
4. Положення про Музейний фонд України : постанова Кабінету Міністрів України від 20.07.2000 № 1147 (у редакції постанови Кабінету Міністрів України від 03.11.2010 № 1007). Офіц. вебсайт Верхов. Ради України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1147-2000-п#Text> (дата звернення: 30.10.2025).
5. Про музеї та музейну справу: Закон України від 29.06.1995 249/95-ВР Офіц. вебсайт Верхов. Ради України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-вр#Text> (дата звернення: 30.10.2025).
6. Тандон А. Спадщина у небезпеці. Екстрена евакуація культурних цінностей / пер. з англ. І. Пошивайшла. Київ : Національний музей Революції Гідності, 2022. 56 с. іл.
7. Cultural Heritage Safeguarding Plan (CHSP). CHSP Handbook. Guidelines for drafting your plan Department of Preventive Conservation. France, September 2022. 60 p.

Петренко Олександр Андрійович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДИЗАЙН ЯК ІНСТРУМЕНТ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ПІДТРИМКИ: ПРИНЦИПИ СТВОРЕННЯ СОЦІАЛЬНИХ БІЛБОРДІВ ДЛЯ ВОЇНІВ ЗСУ

Соціальна реклама є важливим інструментом підтримки високого рівня психологічної допомоги в суспільстві. Її основне завдання не має комерційного характеру — вона спрямована на підвищення обізнаності та формування громадської думки. Соціальна реклама підтримує моральний клімат, сприяє розвитку емпатії, консолідує суспільство та виховує відчуття патріотичної єдності.

Психологічний стан військових, зокрема під час ротацій і повернення з бойових завдань, значною мірою залежить від двох чинників: позитивних емоційних звернень суспільства та постійного нагадування про місію й щиру подяку. Інакше кажучи, усе це залежить від людей. Саме тому білборди є відносно коротким, але надзвичайно потужним психологічним імпульсом підтримки. Специфіка розробки макетів соціальних білбордів для підтримки українських військовослужбовців полягає в точній передачі змісту та емоцій. Передусім вони мають задовольняти ключові емоційно-психологічні потреби: визнання та вдячність; єдність і відчуття «ми»; емоційну підтримку; віру та надію. Армія часто виступає природним скептиком щодо більшості меседжів, тому надзвичайно важливо, щоб військові відчували себе невід'ємною частиною суспільства. Психологічно «теплі» та лаконічні візуальні рішення активують відчуття підтримки, знижують напругу та допомагають відновити відчуття власної цінності.

Візуальна концепція макета має базуватися на спокої та передбачуваності. Доцільно використовувати образи природи: небо, сонце, світанок. Колористика – тепла й стримана, така, що заспокоює психіку. Серед візуальних елементів можливі силуети військових, образи єдності (наприклад, руки, що тримаються разом), національний прапор, світло як символ надії. Важливо використовувати абстрактні композиції, які не викликають подразнення. Категорично не рекомендується зображати бій, вогонь, кров чи вибухи, оскільки це може негативно впливати на моральний стан військових. Композиція повинна бути простою: одне основне зображення, великий і чіткий текст, збалансовані права й ліва частини. Емоційний акцент доцільно розмішувати в центрі або у верхній третині макета. Простий візуальний образ допомагає мозку швидко зчитати повідомлення і за кілька секунд відчувати емоцію тепла. Колірна гама також має психологічне значення: синій – стабільність, гідність, спокій; жовтий – тепло, підтримка, віра, життя; білий – чистота, чесність; золотистий – цінність, повага; світло-зелений – оновлення, надія.

Відповідно до викладеного, було запропоновано розробку концепції соціального білборду для підтримки психосоціального благополуччя Української армії. В її основі – поєднання візуальних, емоційних і комунікаційних принципів із фокусом на реальні потреби військовослужбовців у період бойових дій. Мета такого дизайну є подвійною: з одного боку, висловити подяку, підтримку та вдячність суспільства захисникам, з іншого – знизити психологічне напруження та сприяти позитивному емоційному фону. Для досягнення цих цілей необхідний комплексний підхід, що включає продуману композицію, м'яке колористичне рішення, символічні образи та лаконічні, теплі гасла.

Важливо уникати будь-яких травматичних візуальних факторів, які можуть викликати негативні спогади або реактивацію стресу. Натомість дизайн має ґрунтуватися на емпатії, повазі та м'якій мотивації. Саме такий підхід, заснований на художньо-психологічних принципах, є ефективним засобом моральної підтримки військовослужбовців.

Література

1. Агарков О. А. Соціальна реклама як напрям реалізації соціально політичного маркетингу. Київ : Грані. 2017. 245 с.
2. Анісімова О. О. Соціальна реклама – феномен українського інформаційного простору. *Соціальні комунікації*: зб. наук. пр. студ. 2013. № 3, Т. 2. С. 5–12.

Руденко Вероніка Валеріївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СУЧАСНЕ ЦИФРОВЕ МИСТЕЦТВО В МАРКЕТИНГОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Цифрове мистецтво сформувалося на перетині технологічного прогресу та художнього експерименту другої половини XX – початку XXI століття. Сталося стрімке поширення цифрових форматів у креативних індустріях, поява нових художніх технік і медіа, а також розширенням ролі соціальних мереж та онлайн- платформ у просуванні мистецьких продуктів. Це явище почало розглядатися як відкрита система, яка взаємодіє з технологічними інноваціями та постійно трансформує традиційні художні практики.

Для митця цифрові медіа стали новим інструментом розширення творчих можливостей, що дозволяє працювати з інтерактивністю, віртуальністю та мультисенсорністю, чого раніше не можна було уявити.

Звичні інструменти митця змінюються з пензля та олівця на професійне програмне забезпечення (Adobe Suite, Blender, Unreal Engine), штучний інтелект та алгоритмічні системи, а нові технології сприяють появі гібридних жанрів та інтерактивних інсталяцій, що поєднують цифровий і фізичний простір. Провідними техніками цифрового мистецтва стає 3D-моделювання, VR/AR, генеративне мистецтво, відеоарт, цифровий живопис, фотограмметрія,

NFT- технології, креативне кодування.

Через такі різкі зміни формуються нова комунікація між митцем та аудиторією, що починає розвивати культурну участь у цифровому просторі і мистецтво і стає одним із головних інструментів освіти, соціальних інновацій та медіаграмотності.

Традиційні види мистецтва проходять трансформацію через поєднання фізичних та цифрових технік і цифрове середовище відкриває нові способи експонування творів – віртуальні галереї, NFT-платформи, доповнена реальність у музеях.

Українські цифрові митці активно інтегруються у світовий арт- простір, використовуючи VR, 3D-графіку, Generative Art і медіаінсталяції та починають співпрацювати із міжнародними культурними інституціями та цифровими платформами, що сприяє розвитку нового арт-ринку.

Сучасне цифрове мистецтво стає динамічним культурним явищем, яке формується на перетині творчості, технологій та комунікаційних практик. Воно не лише продовжує традиції класичного мистецтва, а й створює принципово нові форми візуального самовираження.

Оскільки технології й надалі змінюють мистецьку сферу, художникам, які прагнуть успішно працювати на ринку цифрового мистецтва, важливо стежити за новими трендами та активно використовувати сучасні платформи й інноваційні інструменти. І для митців, і для поціновувачів відкривається майбутнє з необмеженими можливостями: цифрові арт-продажі формують відкритий простір, де творчість і комерція розвиваються швидко та багатогранно.

Соціальні мережі стають каналами самобрендингу художників та інструментами просування творів і дозволяють митцям взаємодіяти без обмежень, поширюючи міжнародні художні практики між собою та формуючи нові на їх основі. Цифрові платформи водночас створюють нові можливості для просування творчості, формування бренду художника та розширення меж традиційного мистецького ринку.

Такі платформи як Instagram, TikTok, Behance, ArtStation формують нові способи презентації та споживання мистецтва, їх алгоритмічні системи впливають на видимість мистецького контенту, через що більшується конкуренція між митцями, що змушує винаходити нові підходи до збереження культурної автентичності та оригінальності, створюючи нову естетику та тенденції для просування свого продукту.

Артринок переходить на NFT-економіку, онлайн-аукціони, продаж цифрових ліцензій, фріланс особистих замовлень та комерційних колаборацій. Мистецькі колекції в цифровому середовищі починають існувати у форматі токенизованих активів або віртуальних галерей.

Отже, цифрове мистецтво у маркетинговому середовищі не лише трансформує способи створення та сприйняття творів, але й відкриває широкі можливості для розвитку сучасних культурних та комерційних стратегій. Його значення зростає разом із розвитком технологій, що визначає перспективність подальших досліджень у цьому напрямі.

Література

1. Білецька Н. Цифрове мистецтво як засіб формування сучасної культури. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Філософія*. 2020. № 27. С. 36–43.
2. Городецький В.І. Комп'ютерні технології в мистецтві та мистецькій освіті : метод. рекомендації. Івано Франківськ, 2025. 72 с.
3. Данилюк, О. Розвиток цифрового мистецтва в Україні: проблеми та перспективи. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Педагогічні науки*. 2020. Вип. 99. С. 49–55.
4. Євтушенко О. Взаємодія глядача з мистецтвом у цифровій епосі. *Культурологія: актуальні проблеми*. 2020. № 2. С. 25–31.

ДИЗАЙН ІНТЕР'ЄРУ ДВОПОВЕРХОВОГО ЕНЕРГОЕФЕКТИВНОГО ЕКОБУДИНКУ З ІНТЕГРОВАНОЮ СИСТЕМОЮ «РОЗУМНИЙ ДІМ»

У сучасному дизайні інтер'єру простежується прагнення до створення життєвого простору, що поєднує естетичну довершеність і функціональну адаптивність. Концепція енергоефективного еко-будинку з елементами «розумного дому» демонструє, як художні принципи дизайну можуть гармонійно співіснувати з високими технологіями, не порушуючи природний баланс середовища.

Основна ідея полягає у створенні інтер'єру, який відображає філософію сталого розвитку: мінімальне втручання у природу, використання натуральних матеріалів і формування середовища, що позитивно впливає на психоемоційний стан людини.

Просторове рішення базується на принципах відкритості та взаємопроникнення внутрішнього і зовнішнього. Планування двоповерхового будинку формує динамічну, але гармонійну композицію, де денна зона плавно перетікає в приватну. Панорамне скління стирає межу між інтер'єром і природою, підсилюючи ефект «життя серед ландшафту».

Художня структура інтер'єру визначається матеріальною правдивістю. Фактури дерева, глини, каменю, льону та скла створюють природну палітру дотику й зору. М'які текстури, природне освітлення та делікатна гра відблисків формують відчуття теплоти й безпеки. Деревина зберігає свій природний малюнок, а камінь і кераміка виступають як акценти фактурної рівноваги.

Колористика ґрунтується на природних тонах – світлому бежевому, м'якому сірому, зеленому та окристовому. Колір використовується не лише для декоративності, а як інструмент психологічного впливу: теплі відтінки підтримують відчуття затишку, холодні – розширюють простір. Контрастні деталі у вигляді чорного металу чи темного дерева врівноважують композицію й додають графічної чіткості.

Освітлення – важливий елемент художньої композиції. Воно не просто підкреслює об'єми, а стає засобом моделювання настрою. Комбінація природного та штучного освітлення дозволяє створювати різні сценарії: від яскравого робочого до інтимного вечірнього. Система «розумний дім» адаптує світлові параметри до добового ритму, забезпечуючи енергозбереження й емоційну рівновагу мешканців.

Меблювання спроектоване у стилі природного мінімалізму – прості лінії, ергономічні пропорції, зручність у користуванні. Кожен предмет виконує практичну функцію, водночас підтримуючи естетичну логіку простору. Велике значення має тактильність: натуральні тканини, матові поверхні, м'які форми формують відчуття людяності серед технологій.

Технологічна складова «розумного дому» інтегрується непомітно. Панелі керування освітленням, температурою та мікрокліматом розміщені так, щоб не порушувати чистоти композиції. Технологія виступає як продовження дизайну – вона не демонструє себе, а підсилює ідею зручності, комфорту та естетичної рівноваги.

Особлива увага приділена психологічному впливу простору. Використання біофільних елементів – живих рослин, природного світла, візуального зв'язку з довкіллям – створює атмосферу спокою та усвідомленості. Такий підхід сприяє формуванню позитивного емоційного фону, що є невід'ємною частиною концепції екодизайну.

У підсумку, дизайн інтер'єру енергоефективного еко-будинку з елементами «розумного дому» є втіленням синтезу мистецтва, технології та природи. Це не лише архітектурне рішення, а філософська модель життя, що відображає сучасну культуру екологічного мислення.

Література

1. Мартинюк О. Д. Біонічні принципи в архітектурі та дизайні. Київ : КНУБА, 2021. 132 с.

2. Kellert S. Biophilic Design: The Theory, Science, and Practice of Bringing Buildings to Life. Wiley, 2020.
3. Pacheco R. Smart Home Technologies: Integration and Sustainability. Springer, 2022.
4. Hegger M., Fuchs M. Energy Manual: Sustainable Architecture. Basel: Birkhäuser, 2020.

Шапор Павло Васильович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОНЦЕПТ-АРТ: ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНІХ ПРАКТИК ПІД ЧАС СТВОРЕННЯ ВІДЕОІГОР

У публікації дослідимо характерні риси концепт-арту в процесі створення відеоігор. Актуальність цієї теми зумовлена низьким рівнем висвітлення концепт-арту в контексті створення відеоігор та відсутністю академічних досліджень концепт-арту як цілісного художнього явища. Наукова новизна полягає у формуванні уявлень про особливості концепт-арту під час створення відеоігор.

Концепт-арт найчастіше відомий як частина процесу створення відеоігор, фільмів або анімації і в кожній з цих галузей він має свої відмінності. Без розуміння цих відмінностей, не можна скласти цілісне уявлення про концепт-арт як художнє явище. Важливість дослідження концепт-арту відеоігор також посилюється тим, що відеоігрова індустрія є однією з найбільших культурних та креативних індустрій [1], і саме вона акумулює теперішній розвиток концепт-арту та розширює його межі.

Окремі дослідження торкаються різних аспектів концепт-арту. Зокрема, вивчається вплив концепт-арту на процес створення відеоігор з точки зору ефективності роботи художників та менеджменту. [2, 35–42] [3, 493–494]. Існують приклади вивчення концепт-арту через художні твори окремих концепт-художників, зокрема на прикладі робіт концепт-художника Джамі Джурабаєва[4]. Також вивчення концепт-арту відбувається на прикладах візуального мистецтва окремих відеоігор, наприклад персонажів або оточення. До прикладу, можна зустріти вивчення концепт-арту персонажів гри Darkest Dungeon [5, 388–390]. Втім вагомою прогалиною у вивченні концепт-арту є відсутність діалогу між професіоналами галузі та науковою спільнотою. Це не дає в повній мірі розкрити концепт-арт як явище та набутти повноцінних знань про нього.

Концепт-арт може бути дуже різноманітним. Відомі приклади концепт-арту, що виглядають як начерки, але також концепт-арт може бути детально відмальованим художнім твором. Прикладами цього є концепт-арти, створені для гри «The Last of Us: Part II» із глави «Пробудження», авторами концептів є концепт-художники Річард Лайонс та Роббі Джонсон. [6, 12–13] У відеоіграх існує особлива практика створення фейк-скрінів як частина концепт-арту. Це можуть бути повноцінні екрани відеогри з фіналізацією всіх елементів. Концепт-арти проєкту «Fossil Maze» є прикладом фейк-скрінів у відеоіграх; авторами проєкту «Fossil Maze» є Євген Проценко та Павло Шапор. У подальшому подібні концепти можуть бути використані у відеогрі, у такому разі концепт вже перетворюється на геймарт. Схожою практикою є створення кейфреймів у концепт-арті кіно та анімації. Для кейфреймів характерно, що зображення виглядає як повноцінний і закінчений художній твір. Кейфрейми також створюються для кат-сцен у відеоіграх, зокрема для «The Last of Us: Part II» [6, 52].

Для 3D-відеоігор створюють концепти об'єктів у різних ракурсах. Концепти обладунків для класу «Варвар», які створив концепт-художник Сівоо Кім для гри «Diablo 4», є характерним прикладом того, як може виглядати концепт-арт обладунків або одягу. У подібних випадках концепт-арт менше нагадує станковий живопис і стає ближчим до скульптури. Об'ємний об'єкт і його просторова форма набувають більшого значення, у той час як площинне зображення відходить на другий план. Інший приклад характерної відмінності концепт-арту відеоігор можна прослідкувати в концепт-арті кабін монорейки з гри «Gears 5», виконаному

українським концепт-художником Ярославом Однороговим. На ньому видно що монореїки створювалися з урахуванням функції об'єкта у грі.

Окрім оточення, персонажів та реквізиту, концепт-арт також створюється для ефектів. У концепті «Демон бомбер» концепт-художника та ілюстратора Дінулеску Александру видно, що для візуалізації ефекту використано гіф-анімацію, а не лише статичне зображення. Також концепт-художники можуть створювати графічні матеріали, що застосовуються в світі гри: обкладинки книг, постери, емблеми, а також фрески та інші елементи оформлення світу гри. Подібний приклад також можна зустріти у вже згаданій «The Last Of Us: Part II» [6, 194–199].

Концепт-арт відеоігор має свої особливості, що впливають на загальне уявлення про це художнє явище. Концепт-арт може бути втілений як начерки, так і деталізовані художні твори. Саме у відеоіграх існує практика проєктування цілісних ігрових екранів, які називаються фейк-скрінами. Концепт-арт для 3D-відеоігор відрізняється тим, що 3D-простір зміщує акцент із площинного рішення на просторове під час створення образів. Образи відеоігор також створюють із урахуванням внутрішньоігрової функції об'єктів. Концепт-художники, окрім персонажів та оточення, можуть створювати багато іншого матеріалу, зовнішній вигляд ефектів або графічних елементів для світу відеогри.

Література

1. Buijsman M. Global games market to hit \$189 billion in 2025 as growth shifts to console. *Newzoo*. URL: <https://newzoo.com/resources/blog/global-games-market-to-hit-189-billion-in-2025> (дата звернення: 28.10.2025).
2. Habekotté J. Framing the «Value of Concept Art: An insight into the applicability and development of concept art in the game industry» *Breda: Breda University of Applied Sciences*. 2019. 35-42 p.
3. Ключевська А. В. Концепт-арт як спосіб вдосконалення управління часом для митців. *Thesis*. 2018. С. 493–494. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/11637> (дата звернення: 28.10.2025).
4. Voloshin D. D., Protchenko E. D. «Concept art in the modern computer graphics industry by example of works concept artist Jama Dzhurbayev» *Trends in the development of science and education*. 2020. URL: <https://doi.org/10.18411/lj-06-2020-324> (дата звернення: 28.10.2025).
5. Колендовська М., Чернюк М. Аналіз розробки концепт арт персонажів у стилі Darkest Dungeon. *Радіоелектроніка та молодь у XXI столітті. Т. 3: Конференція «Інформаційні радіотехнології та технічний захист інформації»*. Харків, 2024. С. 388–390. URL: <https://doi.org/10.30837/iyf.irtpi.2024.388> (дата звернення: 28.10.2025).
6. Naughty Dog, captioned by Bredley J., Bakeer D., Gross H., «The art of Last Of Us: Part II». *Dark Horse Comics*, 2020. 12-13, 14, 194–199.

ІСТОРІЯ ТА АРХЕОЛОГІЯ

*Гавеля Оксана Миколаївна,**кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв***МЕХАНІЗМИ ВПЛИВУ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО,
ЕТНОНАЦІОНАЛЬНОГО ТА ЕТНОКОНФЕСІЙНОГО ЧИННИКІВ
НА ФОРМУВАННЯ СУСПІЛЬНОГО БУТТЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ**

Актуальним питанням історії української культури є вплив історикокультурного, етнонаціонального та етноконфесійного чинників на формування суспільного буття сучасної України. Значущість вивчення означеної теми особливо зростає внаслідок актуалізації вивчення Конституції та чинного законодавства України про етноконфесійні та національно-культурні права народів України.

Серед основних завдань дослідження механізмів впливу історикокультурного, етнонаціонального та етноконфесійного чинників на суспільне буття:

- розуміння теоретико-методологічних основ національної культури, етнонаціонального та етноконфесійного життя народів України;
- обґрунтування методологічних основ дослідження розвитку культури й мистецтва народів України;
- визначення сучасних методик та технологій дослідження національної культури, етнонаціонального та етноконфесійного життя народів України, історико-географічного районування України;
- виявлення історичних особливостей формування етнокультурного та етнорелігійного складу (структури) населення України;
- опис особливостей народної культури, побуту та етнопсихології народів України;
- комплексний аналіз чинного законодавства України про етноконфесійні та національно-культурні права народів України;
- вивчення особливостей етнокультурної політики та діяльності самодіяльних національнокультурних об'єднань народів України;

Етнокультурні процеси в Україні у кінці XX – на початку XXI ст. досліджуються в колективній монографії Н. Безсмертної, С. Бойка, О. Газізова. Ю. Фігурного та ін. [4]. Соціокультурне життя національних меншин України та їх участь в політичних процесах XX–XXI століть розглянуто в колективній монографії написаній під керівництвом В. Котигоренка [10]. Політико-правовий аналіз етнополітичної стабільності держави здійснено в одноосібній монографії С. Асланова [5]. В колективній монографії М. Панчук, В. Євтух, В. Войналович, В. Котигоренко, О. Калакура, Н. Кочан, Н. Макаренко, Т. Горбань, О. Ляшенко, Л. Ковач Л. досліджено етнополітичні процеси в Україні та їх регіональні особливості [11].

Особливості етнопсихології народів України та української ментальності висвітлено в праці І. Абрамова [1]. Звичаї українського народу зібрано і описано О. Воропаєм [3]. Етнологія народу (свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети, вірування) розглядається І. Ігнатенком [6].

В роботі О. Гавелі досліджується аксіологія християнства як складова сенсу життя сучасної молоді на основі релігієзнавчофілософського аналізу [2]. Опціонанти концептуалізації етносоціології релігії висвітлюються в праці В. Крячко [7]. Траєкторії інституційних змін в релігійному житті українців описано в монографії М. Паращевіна [8]. І. Мякінченко та С. Стельникович досліджують питання міжконфесійних відносин та державотворення в Україні в 1990-ті - 2010-ті роки [9]. В. Перевезій вивчає етнонаціональний фактор конфліктогенності релігійного середовища в сучасній Україні [12].

На основі аналізу джерелознавчої бази дослідження механізмів впливу історикокульту-

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IX Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів / НАКККиМ (Київ, 06.11.2025)

рного, етнонаціонального та етноконфесійного чинників на формування суспільного буття сучасної України можна зробити такі висновки:

- Звичай і традиції українського народу мають глибоке історикокультурне коріння, що сягає давніх часів. Вони передаються з покоління в покоління через фольклор (пісні, казки, легенди), обряди (весілля, хрестини, святкування) та побутові культурні практики, зберігаючи національну ідентичність та культурну спадщину під впливом етнонаціонального та етноконфесійного чинників. Дослідження етнології українського народу здійснюється через вивчення свят, традицій, звичаїв, обрядів, прикмет та вірувань етнічних спільнот. Історична пам'ять етносів представлена в заповітах старовини, переказах батьків та передається шляхом передачі молодому поколінню українців духовної та культурної спадщини свого роду і народу, християнських цінностей як складової сенсу життя сучасної молоді;

- Етнопсихологічними ознаками нації є менталітет, який формується під впливом спільної історії, культури, мови та національної самосвідомості. До них належать: національна ідентифікація, усвідомлення етнічної приналежності, спільні духовні і матеріальні культурні цінності, символи та історична пам'ять, які формуються під впливом історико-культурного, етнонаціонального та етноконфесійного чинників. Етнос можна розглядати у структурі етнопсихології як соціальний організм певної території і певних груп людей;

- Розвиток та взаємозбагачення культури й мистецтва народів України зумовлені історичним шляхом, географічними умовами та взаємодією з іншими етнокультурами, що сформувало унікальну національну ідентичність, яка проявляється у всіх сферах життя, в мові, літературі, образотворчому і музичному мистецтві, архітектурі і градобудівництві, тощо;

- Виявлено основні корені історії походження етносів (антропологічний, лінгвістичний та культурний), що дозволяє досліджувати їх через фізичні ознаки, спільну мову, традиції і цінності. Антропологічний підхід аналізує генетичні та фізичні риси етносів, лінгвістичний - мову, яка свідчить про спільне походження етносів, а культурний - спільні звичаї, традиції релігії, побут та світогляд представників етнічних спільнот.

- Кроскультурні дослідження етносів спрямовані на порівняльний аналіз поведінки, психологічних особливостей та світогляду різних етнічних груп, що дозволяє виявляти в них спільні закономірності та відмінності; допомагає зрозуміти, як культурні фактори впливають на формування психіки, етнічні стереотипи та ідентичність українців.

Література

1. Абрамова І. Г. До проблеми української ментальності. *Вісник Запорізького національного університету. Серія: філологічні науки*. 2008. № 2. С. 7–11.
2. Гавеля О. Р. Аксиологія християнства як складова сенсу життя сучасної молоді: релігієзнавчо-філософський аналіз. *European philosophical and historical discourse*. (Європейський філософський та історичний дискурс). Прага, 2019. Вип. 4. С. 105–111.
3. Воропай Олекса. Звичай нашого народу. Вид-во: Фоліо, 2013.
4. Етнокультурні процеси в Україні у кінці ХХ – на початку ХХІ ст.: українознавче осмислення. Монографія. / Фігурний Ю.С. (кер. авт. кол.), Безсмертна Н.С., Бойко С.М., Газізова О.О. та ін. Київ : НДІУ, 2020. 190 с.
5. Етнополітична стабільність держави: політико-правовий аналіз : монографія / Стеллас Антіпович Асланов. Ужгород : Поліграфцентр “Ліра”, 2016. 464 с.
6. Ігнатенко І. В. Етнологія для народу: свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети, вірування народу. Харків. 2016, 320 с.
7. Крячко В. І. Етносоціологія релігії: опціонанти концептуалізації. *Нова парадигма*. Вип. 121. С. 215–226.
8. Максим Паращевін Релігія в Україні: траєкторія інституційних змін : монографія. Київ : Ін-т соціології НАН України, 2017. 362 с.
9. Мякінченко І. О., Стельникович С. В. Міжконфесійні відносини та державотворення в Україні (1990-ті – 2010-ті роки). Житомир: Видавничий дім «Бук-Друк», 2024. 296 с.
10. Національні меншини України в політичних процесах ХХ – ХХІ століть: стан і проблеми дослідження / авт. кол.: Котигоренко В. О. (керівник). Київ: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2020. 624 с.

11.Панчук М., Євтух В., Войналович В., Котигоренко В., Калакура О., Кочан Н., Макаренко Н., Горбань Т., Ляшенко О., Ковач Л. Етнополітичні процеси в Україні: регіональні особливості : Монографія. Київ, Інститут політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф.Кураса НАН України, 2011. 396 с.

12.Перевезій В. Етнонаціональний фактор конфліктогенності релігійного середовища в сучасній Україні. *Наукові записки*. Вип. 30, книга 1. URL: <https://ipend.gov.ua/wp> (дата звернення: 18.10.2025).

Святненко Анна Василівна,

кандидатка історичних наук, доцентка, доцентка кафедри артменеджменту та інформаційних технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Федорчук Дмитро Васильович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА ЕВОЛЮЦІЯ ТЕРИТОРІЇ МИСТЕЦЬКОГО АРСЕНАЛУ: ВІД ОБОРОННОЇ СПОРУДИ ДО КУЛЬТУРНОГО КОМПЛЕКСУ

Історико-культурна еволюція території Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький арсенал» є показовим прикладом трансформації простору від монастирської обителі та оборонної споруди до провідної культурної інституції сучасної України. Дослідження цього процесу дозволяє простежити взаємодію сакральної, військової та мистецької традицій, що формували історичну пам'ять Києва. В умовах війни та необхідності збереження культурної спадщини особливої ваги набуває осмислення досвіду «Мистецького арсеналу» як символу стійкості та відродження українського суспільства.

Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький арсенал» розташований у межах історичного Печерська – однієї з трьох давніх частин Києва, тісно пов'язаної з Києво-Печерською лаврою, заснованою 1051 року. За дослідженнями О. Крайньої, вже з 40-х років XVI ст. у лаврському монастирському комплексі існувала жіноча громада [3]. Найдавніша письмова згадка про Вознесенський Печерський жіночий монастир міститься у панегірику «Візерунок цнот» (1619), присвяченому архімандриту Єлисею Плетенецькому.

Монастирська спільнота формувалася переважно з представниць аристократичного походження. Життя в обителі передбачало суворий послух, ізоляцію від світу та здобуття освіти. При монастирі діяла школа. Архидиякон Павло Алеппський, який відвідав монастир 1656 року, описує дерев'яну шестикупольну церкву, келії та фруктові сади, а також відзначає шляхетне походження ігумені, яка, за його словами, була родичкою польського короля [68]. Французький інженер Г. Левассер де Боплан, перебуваючи у Києві 1642 року, писав, що в монастирі мешкало близько ста черниць, які займалися шиттям і вишивкою [1].

Найбільшого розквіту обитель досягла під керівництвом ігумені Марії-Магдалини, матері гетьмана Івана Мазепи, яка очолила монастир 1683 року. Її постать сучасники характеризували як високоосвічену, авторитетну й впливову. Після поразки гетьмана монастир ліквідували, черниць перевели до Фролівського монастиря на Подолі, а його храми остаточно розібрали наприкінці XVIII ст. у процесі спорудження Старого Арсеналу.

У 1750 р. за указом імператриці Єлизавети було зведено перший «магазин» – арсенал для виготовлення та зберігання боєприпасів. У 1783 р. Катерина II затвердила будівництво мурованої будівлі Арсеналу вартістю 300 тис. рублів. Проєкт створив архітектор К. І. Шпекле, реалізували інженер К. де Шардон та київський купець М. Григоренко. Завершили споруду 1801 року. Це була перша у Києві класицистична будівля, зведена з жовтої київської цегли, через що її називали «порцеляновою». Водночас у його композиції простежуються окремі елементи барокової традиції, зокрема округлі кути, специфічна форма ніш у порталах та декоративне оформлення лиштв вікон західного фасаду.

Виробничо-функціональна структура будівлі передбачала таке розташування приміщень: на першому поверсі містилися майстерні, вартівні та кімнати для чергового офіцера; на другому – адміністративні приміщення, зокрема канцелярія, контора, креслярня, а також додаткові майстерні. У цих цехах виготовляли та ремонтували артилерійське озброєння і комплектуючі до нього, зокрема лафети, дроги, верстати під мортири, а також боєприпаси: ядра, гранати, бомби, кулі, холодну зброю й кінське спорядження. Кількість виробничих підрозділів і напрямів їхньої спеціалізації змінювалася відповідно до поточних потреб, а чисельність працівників постійно зростала.

Окрім виробничих функцій, Арсенал виконував і роль складу озброєння. Так, у 1817 році тут зберігалось 46 000 нових рушниць, 2 000 палахів, 3 500 тесаків та інша зброя. У випадку воєнних дій споруда могла виконувати й оборонні функції, оскільки була розрахована на розміщення гарнізону до 2 000 осіб і понад 2 000 пудів пороху в бочках. Згодом Арсенал перетворився на головний виробничо-складський центр Печерської фортеці.

У роки Другої світової війни будівля зазнала руйнувань. Після відновлення частину внутрішніх опор замінили металевими фермами зі скляним перекриттям, що створило відкритий простір для промислових потреб. З 1951 по 1990-ті рр. Арсенал використовувався як Київський ремонтний завод у підпорядкуванні Міністерства оборони. У 1979 р. комплекс отримав статус пам'ятки архітектури та військово-інженерної спадщини. У 2000 р. було ухвалено рішення про передачу його для створення культурно-мистецької інституції.

Археологічні дослідження 2005-2009 рр. виявили три основні пласти: культурні шари XIV-XVI ст.; залишки споруд Вознесенського монастиря XVII ст.; артефакти XVIII-XIX ст., пов'язані з діяльністю Арсеналу. Особливу цінність мають фрагменти X-XII ст., артефакти матеріальної культури монастиря, понад 250 поховань некрополя, шахові фігурки XV-XVI ст., ікони, кераміка, монети [30]. Усі знахідки передані до фондового зібрання «Мистецького арсеналу».

Ідею створення культурного центру ініціював Президент України В. Ющенко. Указом від 22 травня 2006 р. було затверджено концепцію його діяльності [5]. Передбачалося створення розгалуженої інфраструктури: виставкових залів для експонування спадщини та сучасного мистецтва, театрального-концертного простору, галерей, бібліотеки й архівів. У лютому 2010 р. «Мистецький арсенал» отримав статус національного [6].

Попри складні умови війни, що триває з 2014 р. та особливо загострилася після повномасштабного вторгнення 2022 р., комплекс зберігає життєздатність і поступово реалізує свій потенціал як провідна культурна інституція та символ стійкості українського суспільства.

Література

1. Г. Л. де Боплан. Опис України. / пер. з фр. Я.І.Кравця, З.П.Борисюк. Київ, 1990.
2. Івакін Г.Ю., Балакін С.А. Розкопки на території Старого київського Арсеналу 2005-2007 рр. *Лаврський альманах*. Спецвипуск 8. Печерська фортеця та Київський арсенал: нові дослідження. 2008. С. 9–23.
3. Крайня О. О. Нові матеріали до історії Вознесенського Печерського монастиря. *Лаврський альманах*. Спецвипуск 8. Печерська фортеця та Київський арсенал: нові дослідження. 2008 С. 66-111.
4. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Украину в середине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским / пер. с араб. Г. Муркоса. К., 1997.
5. Указ Президента України Питання створення культурно-мистецького та музейного комплексу "Мистецький арсенал" від 22.05.2006 № 415/2006. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/415/2006#Text> (дата звернення: 18.10.2025).
6. Указ Президента України «Про надання культурно-мистецькому та музейному комплексу «Мистецький арсенал» статусу національного» від 03.02.2010 № 94. URL: <https://www.president.gov.ua/documents/942010-10000> (дата звернення: 18.10.2025).

ФОРМУВАННЯ ГРОМАДЯНСЬКОЇ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.: СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ТА ЦІННІСНІ НАРАТИВИ

Формування ідентичностей є центральним компонентом політичного й соціального життя: те, як люди і спільноти уявляють себе й співгромадян, визначає їх політичну лояльність, готовність до колективних дій і межі включення/виключення. В українському контексті XX - початку XXI ст. ці процеси відбувалися під певним впливом імперських заборон, радянської політики національних меншин, рухів відродження та трансформацій після здобуття незалежності. Останні десятиліття (Помаранчева революція, Євромайдан 2013–2014 рр., повномасштабне вторгнення 2022 р.) продемонстрували динамічну зміну ідентичностей: зростання значущості громадянської солідарності та радикальне посилення національної ідентичності в нових умовах безпеки [5, 81].

Формування модерної української нації відбувалося в умовах імперської політики Австро-Угорщини та Російської імперії. Інтелігенція, просвітницькі товариства, літературні та наукові проекти заклали етнічні й культурні наративи, важливі для подальшої національної самоідентифікації. (Інструменти: преса, школа, театр) [1, 199].

Радянська політика, з одного боку, створювала інститути «радянської людини», а з іншого - інструменталізувала етнічну ідентичність (коренізація 1920-х; пізніші репресії, русифікація тощо). Масове навчання, партійна ідеологія і пропаганда конструювали ціннісні наративи, що поєднували радянські й національні елементи [3].

Після 1991 р. виникла необхідність будувати державницькі наративи: символіка, підручники, конституційні реформи та ін. Цей процес був невпевнений і фрагментований, з конкуренцією між різними інтерпретаціями історії й суспільної пам'яті [5, 94].

Масові мобілізації посилюють громадянські наративи: наголос робиться на праві на політичний вибір, верховенстві права і європейських цінностях. Після Євромайдану зміни у суспільному самосприйнятті стали відчутними: підвищення значущості української мови та дистанціювання від російського наративу [2, 590].

Війна спричинила посилення консолідації та радикальну трансформацію ідентичностей: наростання громадянської солідарності, посилення українського національного дискурсу, пришвидшення процесів декомунізації й культурної переорієнтації. Водночас з'явилися напруження довкола політики пам'яті й ризик заполітизованого підходу до культури та історії, що викликає суспільні дебати про межі «націоналізації» пам'яті. Це відображено в аналітичних матеріалах та медіа-репортажах про культурну політику в час війни [4].

Серед основних наративів можемо виокремити такі:

- *етнокультурний наратив* - коли акцент робиться на історичних коренях, мові, фольклорі; функціонує як джерело національної ідентичності (активний в період національного відродження);

- *державницько-цивілізаційний наратив* - наголос на громадянських правах, політичних інститутах і праві на самовизначення; легітимізує політичну націю, незалежно від етнічного походження. Помітний під час демократичних рухів (2004, 2013–2014). інструменталізований імперський/радянський наратив - наголос на «спільній історії» в імперському/радянському ключі (використовувався владними інструментами в XX ст.);

- *воєнно-національний наратив* - зростає під час зовнішньої агресії, фокусується на обороні, героїзації, пам'яті жертв; може консервувати внутрішнє згуртування, але також ризикує пригнічувати плюралізм [4].

Таким чином, формування громадянської та національної ідентичностей в Україні XX - початку XXI ст. є багаторівневим і неоднорідним процесом, що поєднує історичну пам'ять, інституційні та громадянські практики. Суспільно-політичні події (революції, війни) висту-

пають каталізаторами швидких змін у наративній сфері: вони можуть як консолідувати ідентичності, так і загострити конфлікти навколо пам'яті та символів.

Література

1. Семергей Н. Єдність як складова розвитку національної ідентичності українців у другій половині XIX – першій третині XX століття: сучасна історіографія. *Емінак: Науковий щоквартальник*. 2019. № 4(28). С. 197–206. DOI: [https://doi.org/10.33782/eminak2019.4\(28\).358](https://doi.org/10.33782/eminak2019.4(28).358).
2. Kulyk V. National Identity in Ukraine: Impact of Euromaidan and the War. 2016. *Europe-Asia Studies*. 68:4, 588–608. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/09668136.2016.1174980>.
3. Kuzio T. National Identity and History Writing in Ukraine. *Nationalities Papers*, Vol. 34, No. 4, September 2006. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Taras_Kuzio/National_identity_and_history_writing_in_Ukraine.pdf?PHPSESSID=eq77214hh1fd4ali5bthnuesb1 (дата звернення: листопад 2025).
4. Ourdan R. Culture, Ukraine's other existential battle. February 23, 2025. URL: https://www.lemonde.fr/en/international/article/2025/02/23/culture-ukraine-s-other-existential-battle_6738479_4.html (дата звернення: листопад 2025).
5. Yekelchik S. *Ukraine: Birth of a Modern Nation*. Oxford New York : Oxford University Press, 2007. 280 p.

Білоус Михайло Віталійович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФЕНОМЕН КОЗАЦЬКОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРІЇ РАНЬОМОДЕРНОЇ ДОБИ

Козацьке мистецтво – це унікальне культурне явище, що виникло в Україні між XVI та XVIII століттями, поєднуючи давні народні традиції, глибоко вкорінену православну віру та чудовий стиль європейського бароко. Це мистецтво не лише відображає козацьке світогляд, а й втілює його з надзвичайною майстерністю, передаючи їхні основні цінності та ідеали.

Запорозька Січ, як військово-політична організація, що базувалася на берегах Дніпра, стала центром військової, політичної та культурної діяльності. Посеред тривалих військових конфліктів з Османською імперією, Кримським ханством та Річчю Посполитою козаки відточували свої військові навички та активно розвивали свою матеріальну та духовну культуру, що чітко та самобутньо відображається в їхньому мистецтві. Це мистецтво є невід'ємною частиною повсякденного життя та боротьби, виконуючи як практичні, так і символічні функції.

У XVII–XVIII століттях відбувся справжній розквіт козацького іконопису, який майстерно поєднував суворі візантійські традиції з яскравими місцевими українськими особливостями. Характерною рисою було зображення святих, близьких козацькому середовищу, таких як святі воїни Георгій Переможець або Дмитрій Солунський, які часто отримували риси козаків-лицарів. Також активно використовувалися народні мотиви та колорит, що робило ікони більш зрозумілими та близькими народу. Важливим елементом стало введення до ікон портретів ктиторів (жертводавців) з числа козацької старшини, які замовляли ці твори для церков. Дослідження іконопису козацької доби, розпочаті такими видатними науковцями початку XX століття, як Михайло Грушевський, Федір Ернст, Стефан Таранушенко, переконливо свідчать про формування національних форм українського образотворчого мистецтва саме в цей період [1, 238].

У період розквіту Гетьманщини (середина XVII – XVIII ст.) особливого значення набув парадний портрет, відомий як "парсуна". Це був унікальний жанр, що стояв на межі іконопису та світського портрета. Зображення гетьманів та козацької старшини виконувалися в стилі українського бароко, відображаючи не лише фізичні риси, а й глибоко символічно передаючи соціальний статус, політичну роль та індивідуальні чесноти особи. Часто на портретах

з'являлися герби, атрибути влади та військові елементи [2, 183].

Козацькі вишивки, особливо на сорочках, рушниках, церковному облаченні та козацьких прапорах, відзначалися надзвичайно складними орнаментами, що мали глибоке символічне значення. Популярними були геометричні та рослинні мотиви, часто виконані яскравими нитками на білому полотні. Ткацтво ж проявлялося у створенні килимів, ліжників та елементів інтер'єру.

Майстерні козацькі різьбярі створювали розкішні іконостаси для церков, витончені царські врата, амвони, кіоти, а також інші церковні меблі та предмети культу. Ці вироби часто поєднували високу функціональність з пишною естетичною виразністю барокового стилю. Металопластика використовувалася для прикрашання зброї (шаблі, пістолі, порохівниці), козацьких поясів, посуду та церковного начиння [3, 222].

Виготовлення посуду та побутових предметів, таких як макітри, глечики, миски, прикрашалося яскравими традиційними орнаментами, що відображали світогляд та повсякденний побут козацтва. Особливо відомою була опішнянська та косівська кераміка, що розвивалася під впливом козацьких естетичних запитів.

Козацька старшина, гетьмани та заможні козаки активно виступали ктиторами будівництва дерев'яних та кам'яних церков, що були окрасою міст та сіл Гетьманщини. Ці храми, зведені в стилі українського бароко, поєднували традиційні українські форми з пишними європейськими декоративними елементами. Характерними особливостями є наявність багаторусних дзвіниць, що часто стояли окремо, багатих розписів інтер'єрів та пишних різьблених іконостасів. Яскравими прикладами є Троїцька церква Густинського монастиря, собори Київського Печерського та Чернігівського Троїцько-Іллінського монастирів [4, 185].

Кобзарі та бандуристи були невід'ємною частиною козацької культури, виконуючи епічні пісні та думи, що оспівували героїчні подвиги козаків, їхню боротьбу за віру та свободу, а також трагічні події української історії. Ці пісні були своєрідним усним літописом, що передавав з покоління в покоління козацькі ідеали.

Театралізовані вистави вертепу поєднували релігійні та побутові мотиви, відображаючи духовний та соціальний світ козацтва. Вертеп часто включав персонажів-козаків, які висміювали вади та оспівували чесноти, що робило його важливим інструментом народної самосвідомості та розваги.

Козацьке мистецтво було глибоко символічним, кожна деталь часто несла прихований зміст. Воно яскраво відображало основні цінності козацтва: непохитну боротьбу за православну віру, беззастережну свободу як найвищу цінність, та непорушне братерство в козацькій громаді. Символи, такі як козацький хрест (часто з півмісяцем знизу як знак перемоги над ісламом), меч (символ справедливості та військової доблесті), тризуб (що зустрічався як давній символ українських земель), козак з мушкетом (образ захисника) були повсюдно присутні в мистецьких творах, підкреслюючи ідеологічну та світоглядну спрямованість цього мистецтва. Ці символи були зрозумілі широким верствам населення і формували колективну ідентичність.

Навіть після занепаду козацької автономії, елементи козацького мистецтва збереглися і продовжували жити в народних традиціях, ремеслах, обрядовості та усній народній творчості. Це свідчить про глибоке коріння та життєздатність козацької культурної спадщини.

Козацьке мистецтво є важливою і невід'ємною складовою української культурної спадщини. Воно не просто відображає світогляд, цінності та ідеали козацтва, а є їхнім художнім уособленням, майстерно поєднуючи народні традиції з європейськими впливами. Дослідження цього мистецтва сприяє глибшому розумінню не лише художніх процесів, а й історичного шляху, менталітету та прагнень українського народу, підкреслюючи його унікальний внесок у світову культуру. Воно є вічним нагадуванням про боротьбу за свободу та самобутність.

Література

1. Грушевський М. С. Ілюстрована історія України / М. С. Грушевський. 1913 р. Київ : МП "Райдуга", 1992. 524 с.
2. Український портрет XVI-XVIII століть : каталог-альбом; авт.-уклад.: Г. Белікова, Л. Членова ;

авт. вступ. ст.: В. Александрович та ін. Київ : Артанія Нова, 2006. 351 с.

3. Культура і побут населення України / В. І. Наулко (кер.), Л. Ф. Артюх, В. Ф. Горленко та ін. ; голов. ред. С. В. Головка. Вид. 2-ге, допов. та переробл. Київ : Либідь, 1993. 284 с.

4. Світло українського бароко / Анатолій Макаров. Київ : Мистецтво, 1994. 285 с.

*Долина Денис Євгенійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РЕВОЛЮЦІЯ ГІДНОСТІ ЯК БОРОТЬБА ЗА ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ВЕКТОР РОЗВИТКУ УКРАЇНИ

Дослідження присвячене обґрунтуванню твердження, що головною метою Революції гідності була боротьба за європейський вектор розвитку України.

Революції гідності надають визначення, що це політичні та суспільні зміни в Україні з 30 листопада 2013 року до лютого 2014 року, викликані протестом громадян України проти протиправного розгону мирної акції студентів та громадських активістів, яка розпочалася 21 листопада 2013 року як спротив проти відходу політичного керівництва країни від законодавчо закріпленого курсу на європейську інтеграцію та подальшою відмовою від цього курсу. Саме через спробу владного режиму зупинити європейську інтеграцію України українське суспільство піднялося на боротьбу проти влади.

Європейська інтеграція України – це процес економічного і політико-правового зближення України з європейськими міждержавними структурами. Євроінтеграційні процеси української держави розпочались у 1991 році, коли Україна стала незалежною державою.

Природне прагнення України до входження до Європейського союзу підтверджувалося такими конкретними кроками:

1998 р. набула чинності Угода про партнерство та співробітництво між ЄС та Україною;

2005 р. ухвалено План дій Україна – Європейський союз та підписано Меморандум про співпрацю з Європейським союзом;

22 січня 2006 року розпочалася підготовка до підписання далекосяжної Угоди про асоціацію, яка мала забезпечити глибокі зв'язки між Україною та Європейським союзом. Тоді Рада міністрів закордонних справ ЄС затвердила мандат Єврокомісії на переговори з Україною про нову базову угоду, що могла б забезпечити якісно новий формат взаємовідносин між Україною та державами Євросоюзу;

5 березня 2007 року розпочалися переговори про угоду. Ця нова угода мала на меті, в першу чергу, замінити Угоду про партнерство та співробітництво. Із початку переговорів, тобто протягом 2007–2012 рр., відбувся 21 раунд переговорів щодо Угоди про асоціацію та 18 раундів переговорів щодо розділу Угоди про створення поглибленої та всеохоплюючої зони вільної торгівлі. Варто зауважити, що Угоду про асоціацію між Україною та ЄС також часто називали «дороговказом для внутрішніх реформ в Україні»;

30 березня 2012 року відбулося парафування Угоди про асоціацію на рівні глав переговорних делегацій відбулося у Брюсселі, а розділ Угоди щодо створення зони вільної торгівлі був парафований 19 липня 2012 року;

15 травня 2013 року Колегія Європейської Комісії ухвалила Рішення рекомендувати Раді ЄС підписати Угоду і дозволити її тимчасове застосування до ратифікації всіма державами-членами ЄС [1].

Здавалося, нічого не повинно було б завадити підписанню Угоди, що було заплановано здійснити на саміті ЄС у Вільнюсі 28 листопада 2013 року. Адже Партія регіонів, що здобула перемогу на чергових парламентських виборах 28 жовтня 2012 року, у передвиборчій програмі зазначала, що у сфері зовнішньої політики «виступає за здобуття асоційованого членства в Євросоюзі, створення зони вільної торгівлі, зняття візових бар'єрів між Україною та

ЄС» [2].

Проте приблизно за місяць до зазначеної дати підписання угоди євроінтеграційний процес почав різко гальмуватися. 21 листопада 2013 року уряд Азарова оприлюднив рішення щодо призупинення процесу підготовки та укладання Угоди про асоціацію між Україною та Європейським союзом, що було різкою зміною вектора міжнародної політики України. Відмова від підписання Угоди про асоціацію між Україною та ЄС переслідувала мету приєднатись до Митного союзу з Росією та Білоруссю, що стало б загрозою для подальшої євроінтеграції [3].

Суспільною реакцією на таке рішення в Києві зібрався багатотисячний мітинг під гаслом «Україна – це Європа». Протестувальники вимагали відставки Азарова, скасування рішення уряду про відмову від асоціації з ЄС, підписання Угоди про асоціацію на саміті у Вільнюсі тощо.

29 листопада українські студенти організували «живий євроланцюг» між Києвом і Перемишлем. Маршрут ланцюга довжиною в 625 кілометрів розпочався у Києві і проліг через Житомир, Рівне, Львів і до Шегині, на кордоні з Польщею. У ніч з 29 на 30 листопада на Майдані Незалежності спецпідрозділ «Беркуту» жорстоко розігнав мирних мітингувальників-студентів.

У відповідь на цей злочин 1 грудня у Києві відбувся один із найбільших мітингів Революції гідності – близько півмільйона осіб. Міліція, яка заблокувала підступи до Майдану Незалежності, відступила. Мітингувальники зайняли будівлю Київської міської державної адміністрації та Будинок профспілок – там розташувався Штаб національного спротиву [4].

Протестний рух перетворився на тривалу кампанію громадянської непокорі владному режиму. Протести тривали з листопада 2013 року до лютий 2014 року і призвели до героїчних і кривавих подій. Офіційно встановлено 107 жертв, яких названо Небесною сотнею [5].

Перебіг Революції гідності в Києві та інших містах України засвідчив, про здатність українців боротися за свою волю, гідність і громадянські права. Та головним лейтмотивом Революції гідності була боротьба за європейський вектор розвитку України. Український народ боровся за право входження до вільної демократичної сім'ї європейських народів.

Народ домігся втечі президента-диктатора, відставки уряду. Після виборів Україна обрала європейський вектор розвитку - стала асоційованим членом Європейського союзу.

Після Революції гідності, скориставшись гостротою ситуації та слабкістю Збройних сил України та нової української влади Росія вчинила анексію Криму, агресію на Донбасі, а з лютого 2022 року – широкомасштабну війну проти України. Але й за цих умов, в ході війни Україна продовжує свій шлях до інтеграції з Європейським Союзом та збереження своєї європейської ідентичності. 27 червня 2014 року Україна підписала Угоду про асоціацію з ЄС. Україна також забезпечує двосторонню співпрацю з іншими країнами Європейського союзу, зокрема з Польщею, Литвою та Латвією. Україна виконує ряд реформ, спрямованих на зміцнення прав людини, розвиток демократії та боротьбу з корупцією.

Євроінтеграційні процеси в Україні продовжуються, хоча і зустрічають опір з боку проросійських сил. Спроби зупинити євроінтеграційні процеси в Україні існують й дотепер. Українська влада зіштовхнулася з численними викликами і завданнями, серед яких на першому місці стоїть корупція, слабкість економіки та стан війни з Росією. Шляхом активної пропаганди Росія намагається підірвати довіру до європейських інституцій з боку проросійських сил в Україні, знецінити демократичні здобутки та дискредитувати саму суть європейської інтеграції.

Проте український народ вважає європейську інтеграцію своєю метою та перспективою, яка дасть змогу після закінчення війни побудувати сильну, процвітаючу та демократичну країну. Для успішної реалізації євроінтеграційних процесів в Україні необхідно далі вдосконалювати законодавство та боротися з корупцією, підтримувати добросусідські відносини з країнами Європейського союзу та розвивати співпрацю в усіх сферах співжиття.

Україна довела, що має потужний потенціал для досягнення успіху в європейській інтеграції. Жодні перешкоди: внутрішні і зовнішні не зможуть звернути її з обраного європейсь-

кого шляху.

Висновки. Євроінтеграційні процеси в Україні є важливим етапом в розвитку країни та забезпеченні її майбутнього. Революції гідності стала реакцією на відмову режиму Януковича від підписання Угоди про асоціацію України з Європейським союзом та головним мотивом боротьби за європейський вектор розвитку України. Український народ залишається вірним європейській інтеграції та продовжує боротися за свободу й демократію і сьогодні зі зброєю в руках долає перешкоди на шляху до європейської сім'ї народів чим наближає європейське майбутнє своєї країни, як єдиний шлях до розвитку та процвітання України.

Література

1. Євроінтеграційний портал. Угода про асоціацію. URL: <https://eu-ua.kmu.gov.ua/uhoda-pro-asotsiatsiiu> (дата звернення: 29.10.2025).
2. Партія регіонів. Вибори народних депутатів України 2012. Офіційний портал ЦВК. URL: <http://www.cvk.gov.ua/pls/vnd2012/WP502?PT001F01=900&pf7171=50> (дата звернення: 29.10.2025).
3. Уряд прийняв розпорядження про призупинення процесу підготовки до укладання Угоди про асоціацію з ЄС. Офіційний портал КМУ. URL: http://www.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=246868715&cat_id=244274160 (дата звернення: 29.10.2025).
4. Революція гідності. URL: <https://www.maidanmuseum.org/uk/storinka/revolyuciya-gidnosti> (дата звернення: 29.10.2025).
5. Революція гідності. Згадаймо головне: URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-polytics/2122489-revolucia-gidnosti-zgadajmo-golovne.html> (дата звернення: 29.10.2025).

Лемберг Євген Маратович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУФІЧНІ МОНЕТИ ЯК ДЖЕРЕЛО РЕКОНСТРУКЦІЇ ТОРГОВЕЛЬНОГО ШЛЯХУ МІЖ КРИМОМ, СІВЕРСЬКИМ ДІНЦЕМ ТА ЛІВОБЕРЕЖЖЯМ ДНІПРА У VIII СТ.

У другої половині VIII ст. територія України постає важливою ланкою дальньої торгівлі між Аббасидським халіфатом, Хозарським каганатом, Візантією та місцевим, зокрема слов'янським, населенням. Водночас на території сучасної України Хозарський каганат контролював простір від Криму до басейну Сіверського Дінця, забезпечуючи безпеку торгових караванів і функціонування митної системи. Археологічні та нумізматичні матеріали, наприклад дослідження Р. Magosci [12], О. Тортіки [9] та ін., дозволяють реконструювати таку мережу міжнародних торгових комунікацій, що почала функціонувати у VIII ст.

Втім автори основних схем торговельних шляхів залишають поза увагою можливе існування вже в VIII ст. степового маршруту між Сіверським Дінцем та Лівим берегом Дніпра, відкидаючи його, як маловірогідний. Вперше схему цього шляху запропонував П.Г. Любомиров у 1923 р. [7], вказуючи на зв'язок Хозарії з Доном, Сіверським Дінцем, притоками Дніпра, Києвом та шляхами до Північної Європи. Але його позицію відкинули такі фахівці, як Г. Корзухіна [3] та Д.Березовець [1,50] які доводили що в VIII–IX ст.у населення Дніпровського Лівобережжя перебувало на ранній стадії соціально-економічного розвитку та не мало сталого внутрішнього ринку, потрібного, за думкою авторів для появи сталих торговельних шляхів.

Новітні археологічні дослідження, перш за все знахідку куфічних монет, дозволяють передивитись цю позицію і наголосити про існування торгового шляху між Кримом, Сіверським Дінцем та Лівобережжям Дніпра в VIII ст.

Так, нами був введений в науковий обіг скарб срібних куфічних дирхамів VIII–IX ст. із селища Запсілля (Полтавщина) [5], який засвідчує активне проникнення східного срібла в глиб території України за кордони Хозарського каганата. Дуже важливою знахідкою, яка прямо вказує на існування цього шляху, хоч і для пізнішого часу, стала група з 46 куфічних

дирхамів та наслідувань X століття, знайдена в 2024 році на північному побережжі о.Хортиця (Запоріжжя) [6].

Археологічне та нумізматичне підтвердження участі Криму в торгівлі між халіфатом та населенням України було отримано після знахідки та атрибуції наслідувань омейядських динарів із Верхньо-Салтівського катакомбного могильника (Харківська обл.), які наслідують офіційне карбування монет халіфа Хішама ібн Абд аль-Маліка (724–743 pp.) з позначенням монетного двору «Карх» [4]. Є.Лемберг і В. Аксьонов ототожнюють його з Керчу (Крим), що в VIII ст. була під владою Хозарського каганату та відігравала роль торгового й ремісничого центру. Технологічні особливості свідчать про місцеве виробництво, а археологічний контекст - про належність виробів до престижного обміну. Отже, Керч виступала не лише транзитним, а й виробничим осередком, вироби з якого поширювалися на схід і північ, у тому рахунку, в напрямку Лівобережжя Дніпра. [4, 2].

Отже, ми можемо виділити декілька напрямів торгових шляхів: східнокримський (Керч – внутрішній Крим/Херсонес (Візантійська територія) – Азов), азово-донецький (узбережжя Азову - Сіверський Донець - Верхній Салтів), та донецько-дніпровський (через такі пункти, як Запсілля до середнього Дніпра) [12]. Ці маршрути формували єдину мережу, якою переміщувалися такі товари, як кераміка, тканини, прикраси, раби. Грошове функціонування цієї мережи забезпечувалось як візантійськими, так і куфічними монетами, які почали з'являтися в великій кількості відразу після підписання мирного договору між Хозарією та Халіфатом в 737 році [11, 84].

Так виглядає, що Крим у VIII–IX ст. був головним транзитним вузлом, через який проходили торговельні шляхи. Керч (Карх) контролювала прохід між Чорним та Азовським морями й була місцем перетину візантійських, арабських, хозарських та місцевих товарних потоків [4, 3].

Сіверський Донець був основною річковою артерією, навколо якої функціонувало населення Салтівсько-маяцької культури з такими центрами як Верхній Салтів [8]. Тут зосереджувалися торгові і ремісничі майстерні, а місцеві укріплені городища слугували адміністративними пунктами та постами охорони торгівлі. [2]. Археологічні комплекси вказують на потужний обмін між хозарами, аланами, болгарами й, ймовірно, слов'янами.

Знахідки кримської кераміки в Подніпров'ї також свідчить про існування міцних торгових зв'язків між Кримом і Дніпром. Баклаги VIII-початку IX ст. салтівської культури, які опублікувала А. Юрченко по матеріалах музейних колекцій Дніпра, були виготовлені з глини кримського походження, що доводить існування кримсько-дніпровського коридору в кінці VIII – першій половині IX ст. [10]. Варто нагадати й про те, що у багатих похованнях салтівської еліти знайдено численні скляні та сердоликові намистини, золоті й срібні прикраси, зброю східного типу, що також свідчить про функціонування комплексних міжнародних торгових мереж та участь місцевих еліт в далекій торгівлі та отриманні престижних товарів [4, 10].

Каганат забезпечував безпеку караванів, підтримку функціонування шляхів, стягував мито та контролював торгівлю. Етнічне різноманіття торгових центрів (греки, хозари, євреї, алани, болгари, араби, слов'яни) створювала сприятливі умови для торгівлі та культурного обміну. Основними товарами зі Сходу були шовк, сердолік, скло, прикраси, та прянощі; у зворотному напрямку йшли раби, хутро, мечи [2, 176].

Отже, можна стверджувати те, що торговий шлях між Кримом, Сіверським Донцем та Лівобережжям Дніпра дійсно існував й його можливо простежити з VIII ст. Його поява збігається з періодом могутності Хозарського каганату та зростанням економічної активності Халіфату, про що свідчать численні скарби куфічних монет по всіх торгових маршрутах. Подальше ослаблення хозарської влади в другій половині IX ст. призвело до поступової зміни торгових маршрутів і виникнення “шляху із варяг у греки”. Вивчення торгових шляхів VIII–IX ст. допомагає краще зрозуміти економічну історію та потребує продовження після деокупації територій для повного відновлення картини економічного та культурного життя середньовічної України.

Література

1. Березовець Д. Т. Слов'яни і племена салтівської культури. *Археологія*. 1965. Т. 19. С. 47–67.
2. Галенко О. І. Окраїна степових імперій. *Економічна історія України* : монографія / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. Київ : Кліо, 2011. С. 153–160.
3. Корзухина Г.Ф. Русские клады IX–XIII вв., 1954. М., 156 с.
4. Лемберг Є., Аксьонов В. Наслідкування омейядських монет VIII століття з позначенням монетного двору Карх з Верхньо-Салтівського катакомбного могильника. *Український нумізматичний щорічник*. 2024. № 8. С. 190–202. DOI: 10.31470/2616-6275-2024-8-190-202.
5. Лемберг Є. «Куфічні Монети VIII–IX століть з фронтира Салтівсько-Маяцької Культури: знахідка біля села Запсілля». *Виступ на науково-практичній конференції «200 років Одеському археологічному музею»*, 26.09.2025, Одеса. Матеріали в друку.
6. Лемберг Є. Скарб X століття куфічних монет з острова Хортиця Запорізької області України. *Міжнародна наукова конференція "Money & Banking"*. 18–19 вересня 2025 р. Музей грошей НБУ. Виступ на науковій конференції. Матеріали в друку.
7. Любомиров П. Г. Торговые связи Древней Руси с востоком в VIII–XI вв. *Вчені записки*. Т.1(3). 1923. С. 14–33.
8. Стоцька Ю.С. Салтово-маяцька культура в археологічних пам'ятках південного Подінців'я Донецької області. *Грані історії*. 2018. № 1(9). С. 140–143. DOI: 10.61655/2708-1249.1(9).2018.140-143.
9. Тортика А. А. Северо-Западная Хазария в контексте истории Восточной Европы (вторая половина VII – третья четверть X вв.). Харківська державна академія культури. Харків, 2006. 554 с.
10. Юрченко А. Баклаги салтівської культури в збірці Дніпропетровського національного історичного музею імені Дмитра Яворницького. *Археологічна керамологія*. 2022. № 1–2. DOI: 10.52213/archaeologicalceramology.vi1-2.61.
11. Dunlop D. M. «The History of the Jewish Khazars». *Princeton University Press, Princeton*. 1954. 304 p.
12. Magosci P. R. «Ukraine: A Historical Atlas». *University of Toronto Press, Toronto*. 1985. 59 p.

Тишук Сергій Володимирович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІСТОРИКО-МЕМОРІАЛЬНИЙ ЗАПОВІДНИК «БИКІВНЯНСЬКІ МОГИЛИ» ЯК СИМВОЛ ПАМ'ЯТІ ЖЕРТВ ПОЛІТИЧНИХ РЕПРЕСІЙ

Історико-меморіальний заповідник «Биківнянські могили» є одним із найважливіших місць національної пам'яті України, що символізує трагедію масових політичних репресій радянського тоталітарного режиму. Створений для вшанування тисяч безвинно страчених громадян, він відіграє важливу роль у формуванні історичної свідомості та збереженні пам'яті про жертви комуністичних злочинів.

Биківнянський ліс розташовується на східній околиці Києва, він став одним із найтрагічніших символів радянських політичних репресій в Україні. У 1930-х роках його перетворено з природного лісового масиву на місце таємних масових поховань жертв сталінського терору. Тут органи НКВС упродовж 1937–1941 років здійснювали нічні захоронення розстріляних у київських в'язницях людей - без суду і слідства. За архівними документами, на території Биківнянського лісу поховано десятки тисяч осіб - українських діячів культури, науки, військових, духовенства, селян і робітників, звинувачених у «контрреволюційній діяльності». Ці страсти були частиною масштабної кампанії «Великого терору», спрямованої на знищення національної еліти та будь-яких проявів незалежницького мислення. Після Другої світової війни радянська влада замовчувала існування цих поховань. Територія лісу була закритою зоною, доступ до неї суворо обмежувався. Лише наприкінці 1980-х років, у часи перебування, правда про Биківню почала виходити на поверхню завдяки зусиллям істориків, журналістів і громадських активістів. Масові розкопки підтвердили масштаби злочину: у Биківні було знайдено сотні братських могил.

У травні 2001 року урядом було ухвалено рішення про створення державного історико-меморіального заповідника [4], а вже у 2006 році йому надано статус національного [3]. Цей крок став важливим етапом у збереженні історичної пам'яті про жертв політичних репресій та утвердженні культури національного пам'ятання.

Якщо проаналізувати основні напрями діяльності установи, можна виділити кілька ключових аспектів:

Науково-дослідна робота. Фахівці заповідника здійснюють глибокі архівні дослідження, систематизують виявлені матеріали, поповнюють електронну базу даних про жертв репресій. Велика увага приділяється пошуку нових документів, свідчень та уточненню історичних фактів, що дозволяє поглибити розуміння масштабів трагедії XX століття.

Меморіальна та просвітницька діяльність. Щороку у травні на території заповідника проходять Дні пам'яті жертв політичних репресій, у яких беруть участь представники державної влади, дипломатичних місій, громадськості, родини загиблих. Окрім офіційних заходів, проводяться тематичні виставки, освітні програми, зустрічі зі свідками подій, покази документальних фільмів, лекції для молоді, що формують свідоме ставлення до історії та національної пам'яті.

Збереження та розвиток меморіальної території. Ведуться постійні роботи з догляду за похованнями, реконструкції пам'ятних знаків і благоустрою лісового масиву. Важливою подією стало відкриття у 2012 році Польського військового кладовища, створеного у співпраці з Інститутом національної пам'яті Польщі, що підкреслило міжнародний вимір діяльності заповідника.

Міжнародна співпраця. Заповідник активно взаємодіє з європейськими інституціями - Музеєм Варшавського повстання, Меморіалом «Катинь», Європейською мережею пам'яті та солідарності (ENRS) та іншими організаціями, які займаються вивченням історії тоталітарних режимів. Спільні науково-освітні проєкти сприяють обміну досвідом, утвердженню спільних цінностей і розвитку міжнародного діалогу пам'яті.

Інформаційно-комунікаційна діяльність. Заповідник веде офіційний вебсайт (<https://bykivnia.org.ua/>) та сторінки у соціальних мережах, створює цифрові архіви документів, свідчень і фотографій. Такі ініціативи не лише забезпечують відкритість інформації, але й сприяють популяризації історії Биківні серед широкої громадськості, особливо серед молодого покоління, формуючи відповідальне ставлення до історичної спадщини [2].

Необхідно додати, що науково-дослідна діяльність є одним із ключових напрямів роботи історико-меморіального заповідника «Биківнянські могили». Саме завдяки системним науковим дослідженням вдалося відкрити, підтвердити та задокументувати масштаб трагедії, яка відбулася на цій території в роки Великого терору. Дослідження заповідника мають міждисциплінарний характер і охоплюють історичні, архівознавчі, археологічні, музеєзнавчі, антропологічні та меморіальні аспекти. Основою наукової роботи є опрацювання архівних матеріалів, які зберігаються в Галузевому державному архіві Служби безпеки України, Центральному державному архіві громадських об'єднань України, Державному архіві м. Києва та інших фондах. Працівники заповідника досліджують:

- кримінальні справи жертв репресій;
- протоколи «трійок» НКВС;
- списки розстріляних і місця їхнього поховання;
- документи про організацію поховань у Биківнянському лісі.

Результати цих досліджень стали основою для створення поіменних списків похованих у Биківні та бази даних «Жертви політичних репресій», яка постійно оновлюється. Завдяки цьому поступово відновлюються біографії тисяч невинно страчених громадян.

Варто зосередити увагу на міжнародному аспекті діяльності історико-меморіального заповідника «Биківнянські могили». В умовах агресії російської федерації так як він є одним із найважливіших напрямів його роботи, оскільки трагедія Биківні має не лише український, а й загальноєвропейський вимір. На цій території поховані тисячі людей різних національно-

стей – українців, поляків, білорусів, литовців, євреїв, росіян та представників інших народів, які стали жертвами політичних репресій радянського тоталітарного режиму у 1930–1940-х роках [1].

Биківня – це не просто місце масових поховань, а символ спільного болю та історичної пам'яті народів Східної Європи, що зазнали переслідувань, арештів і розстрілів за часів сталінського терору. Не важко провести паралель із сучасною російською владою та радянською, саме тому діяльність заповідника має важливий міжнародний характер, спрямований на збереження пам'яті, утвердження історичної справедливості та розвиток міждержавного діалогу. Його діяльність сприяє вихованню громадянської свідомості та утвердженню правди про минуле, що є необхідною умовою демократичного розвитку сучасної України.

Література

1. Денисенко Г. Культурна спадщина України у формуванні історичної пам'яті народу. *Краєзнавство*. 2014. № 1. С. 139–150.
2. Національний історико-культурний заповідник «Биківнянські могили». URL: <https://bykivnia.org.ua/category/storinkamy-bykivnianskoho-martyroloha/> (дата звернення: 29.10.2025).
3. Про надання Державному історико-меморіальному заповіднику «Биківнянські могили» статусу національного : Указ Президента України від 17.05.2006 № 400-2006. URL <https://www.president.gov.ua/documents/4002006-4226> (дата звернення: 29.10.2025).
4. Про створення Державного історико-меморіального заповідника «Биківнянські могили» : Постанова Кабінету Міністрів України від 22.05.2001 № 546. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/546-2001-%D0%BF#Text> (дата звернення: 29.10.2025).

Шереметьєва Катерина Ігорівна,

*магістр образотворчого, декоративного мистецтва і реставрації,
зберігач фондів Музею родини Шереметьєвих*

ВІДТИСКИ МИНУЛОГО: КОЛЕКЦІЯ ПЕЧАТОК ВЕЛИКОГО КНЯЗІВСТВА ЛИТОВСЬКОГО В МУЗЕЇ ШЕРЕМЕТЬЄВИХ

Сфрагістична колекція доби Великого князівства Литовського, що зберігається у Музеї родини Шереметьєвих, вирізняється не лише чисельністю – понад тисяча пам'яток XIV–XVII століть, – але й різноплановістю та репрезентативністю. Печатки демонструють складну соціальну структуру Великого князівства Литовського – від князів і вищої аристократії до боярства, шляхти, церковних ієрархів та органів місцевого самоврядування. Завдяки цьому сфрагістика виступає важливим джерелом для реконструкції політичних, правових і культурних процесів пізнього Середньовіччя та раннього Нового часу.

Музей родини Шереметьєвих, заснований братами Ігорем та Олексієм понад два десятиліття тому, є культурним осередком, що об'єднує значну кількість артефактів різних епох. Серед них – рукописи, стародруки, зброя, ікони, живопис, картографія тощо. Проте саме сфрагістична колекція є «візитівкою» музею. Вона включає матриці, відтиски, персні, штампи тощо. Колекція систематизується, описується й активно вводиться у науковий обіг: готується масштабний каталог печаток Великого князівства Литовського, що має охопити понад 300 пам'яток – лише частину від загального масиву.

Через нечисленність середньовічних відтисків кожен зразок литовсько-руської сфрагістики є унікальним. Найцінніші – князівські та церковні печатки XIV–XV століть. Серед виїмкових зразків – печатки князя Юрія Наримунтовича та його сина Івана, які відіграли ключову роль у дискусії щодо атрибуції монет Белзу. Співставлення символів на печатках і монетах дозволило уточнити хронологію карбування й закріпити приналежність монет саме Юрію Наримунтовичу [1], що важливо для історії Белзького князівства й династичних зв'язків XIV століття.

Не менш показовими є печатки вищої шляхти та сенаторів, де домінує геральдична символіка. Унікальною вважається іменна печатка луцького старости Юрша Івановича, луцько-

го старости і учасника організації Луцького з'їзду монархів 1429 року. На ній зображено оригінальний родовий знак у вигляді перехрещеної стріли з літерами, що ідентифікують власника. Такі пам'ятки відкривають нові можливості для реконструкції персональної та політичної історії литовсько-руської аристократії.

Окремий блок становлять печатки церковних ієрархів. Вони є надзвичайною рідкістю: відомо лише кілька десятків відтисків православних і католицьких єпископів. Прикладом є перстень-печатка Єпископа І Абата Луцького, автентичність якої підтверджено завдяки зіставленню з відтиском у бібліотеці князів Чарторийських у Кракові. Такі артефакти дозволяють простежити механізми взаємодії релігійної та світської влади у Великому князівстві Литовському.

Більшість матриць у колекції виготовлені з мідних сплавів XIV–XVII століть. Дослідження їхнього складу, технології виробництва та зношуваності надає додатковий матеріал для розуміння матеріальної культури тогочасного суспільства. Водночас важливою особливістю є те, що у XV–XVI століттях змінилася практика спадкування печаток: якщо раніше вони передавалися у спадок, то від XVI століття їх дедалі частіше знищували після смерті власника, тому збережені артефакти є особливо цінними свідками доби.

Наступний важливий пласт колекції – печатки бояр-зем'ян та шляхти, що ілюструють формування родової геральдики Великого князівства Литовського. Серед них особливо цікава іменна печатка пана Жерава XV століття з гербовим знаком у вигляді двох трираменних літер «Т» у стовп. Рід відігравав важливу роль у політичному житті прикордонних земель: на зламі XIV–XV століть він входив до кола радних панів молдавських господарів, а в 1430-х роках його нащадки переселилися на Східне Поділля та Київщину. Печатка пана Жерава засвідчує кристалізацію геральдичних традицій серед місцевої еліти.

Земські печатки з'явилися після адміністративної реформи 1564–1566 років. Вона запровадила органи шляхетського самоврядування і створила умови для формування розгалуженої системи земських судів. У більшості випадків матриці виготовлялися на один або кілька років, а дата зазначалася у легенді. Також для кожної сесії в різних містах повіту виготовляли окрему матрицю. Саме тому відомо кілька сотень відбитків, а матриці довгий час залишалися невідомими через їхнє знищення після закінчення повноважень. Особливо цінною є матриця Росієнської репартиції Жмудського земського суду 1765 року з гербом Венява та аббревіатурою ABPZXZRR (Antoni Białłozor, Pisarz Ziemi Xieństwa Żmudzkiego Repartycyi Rosieńskiey), що підкреслює роль конкретного урядника.

Печатки міських корпорацій також представлені у колекції. Один із найдавніших зразків – свинцево-олов'яна матриця другої половини XIV століття з легендою у два кола: «ГОРО ДОРОГО БУЗК СОРЪМ». Останнє слово, ймовірно, є іменем міського урядника, однак його статус і функції наразі лишаються дискусійними. Подібні написи були поширені у руській сфрагістиці XIV століття, зокрема в Полоцьку, проте згодом написові печатки витіснили гербові. Печатка Дорогобужа ілюструє етап розвитку міської сфрагістики Великого князівства Литовського.

Не менш цінні печатки городян, що відображають повсякденне життя та локальні правові практики. Приклад – печатка Івана Гладкого, жителя Городна 1488 року, виготовлена у другій половині XV століття. Вона містить родовий знак та напис із подвійними розгалуженнями у вигляді «ластівчиного хвоста» – риса готичного стилю, властива руській палеографії XV століття.

Аналіз різних груп печаток засвідчує їхню виняткову джерельну цінність. Вони фіксують імена, титули та соціальний статус власників, розкривають мережу політичних і родових зв'язків, а також відображають складну ієрархію суспільства. Різноманітність сюжетів і символів демонструє розвиток геральдичної культури та форм репрезентації влади у Великому князівстві Литовському.

Особливу увагу слід звернути на роль Музею родини Шереметьєвих, який не лише зберігає спадщину, але й активно вводить її у науковий та культурний обіг. Колекція збиралася не як інвестиційний проєкт, а для відродження історичної пам'яті та поширення знань про

минуле.

Отже, сфрагістична колекція доби Великого князівства Литовського в Музеї родини Шереметьєвих постає не лише як музейне зібрання, а як цілісне історико-культурне джерело, що дає змогу глибше осягнути політичний, соціальний і культурний розвиток Східної Європи XIV–XVII століть. Її значення виходить далеко за межі музею, відкриваючи нові горизонти для досліджень.

Література

1. Шереметьєва К. Родовий герб Наримунтовичів другої половини XIV ст. в світлі нових джерел. *Львівські нумізматичні записки*. №18. 2021. С. 85–88.

Наукове видання

КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО: СУЧАСНИЙ НАУКОВИЙ ВИМІР

*Матеріали ІХ Всеукраїнської наукової конференції
молодих вчених, аспірантів та магістрантів*

*Коригування
Верстка та макетування*

*О. І. Бугайова
А. С. Терещенко*

Підп. до друку 17.11.2025. Формат 60х84 ¹/₁₆.
Папір друк. апарат. Друк офсетний. Обл.-видав. арк. 20,17.
Умов. друк. арк. 25,5. Тираж 100.

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011.