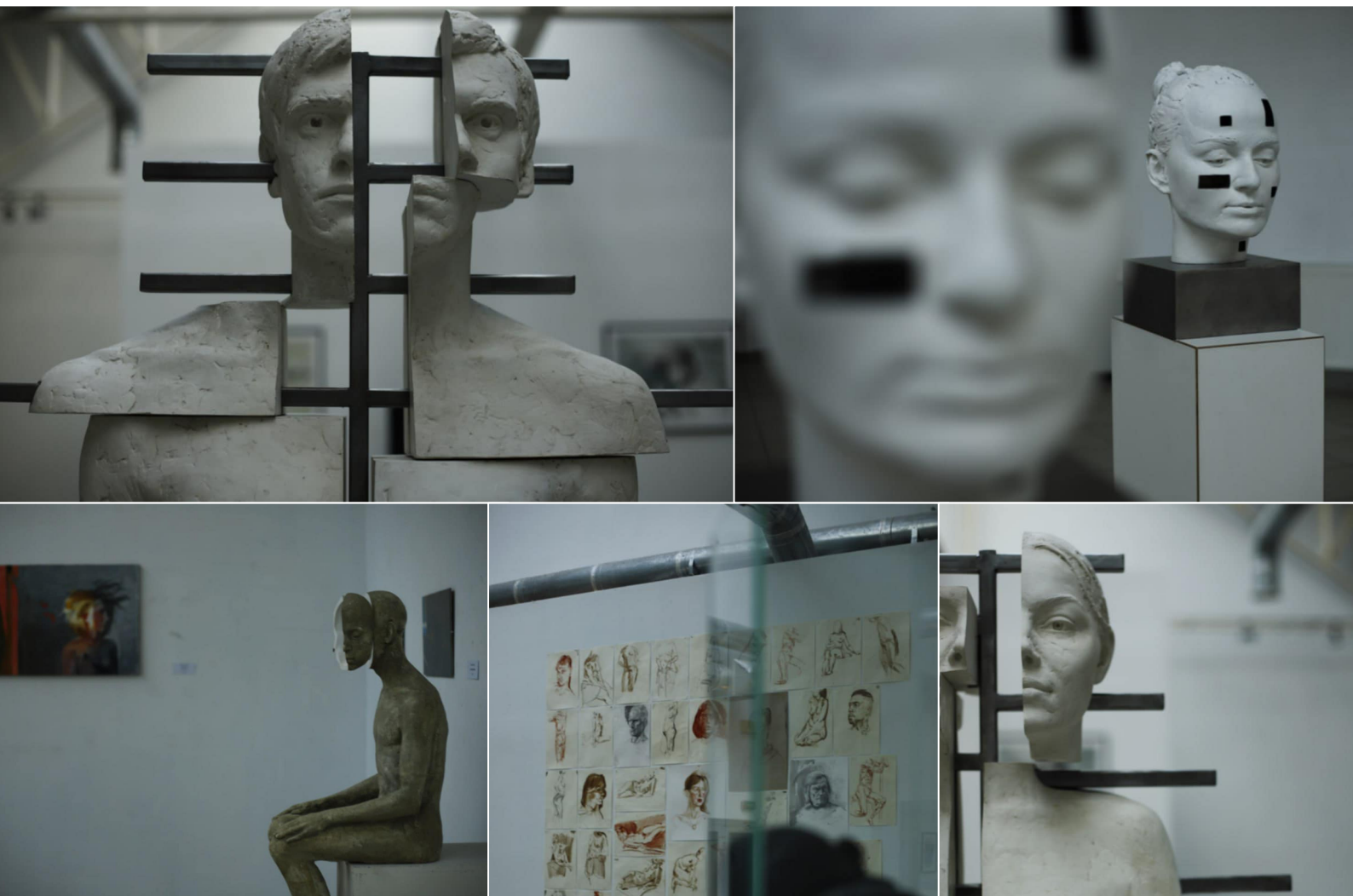


ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ
Міжнародної науково-практичної конференції
КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО В УМОВАХ
РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ:
ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ, ДИСКУРСИВНІ ПРАКТИКИ,
ВЕКТОРИ ОСМИСЛЕННЯ

29–30 травня 2024 року



THE PROCEEDINGS
of the International Scientific and Practical Conference
CULTURE AND ART IN THE CONTEXT
OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR:
ARTISTIC STRATEGIES, DISCURSIVE PRACTICES,
VECTORS OF COMPREHENSION

May 29–30, 2024

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА НАМ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА СПІЛКА ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ
ЗЕЛЕНОГУРСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ, ПОЛЬЩА
ЄВРОПЕЙСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ВІАДРИНА, ФРАНКФУРТ-НА-ОДЕРІ, НІМЕЧЧИНА
НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО ім. ШЕВЧЕНКА В АМЕРИЦІ, США
ВІДЕНСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ПРИКЛАДНИХ МИСТЕЦТВ, АВСТРІЯ
ЛАБОРАТОРІЯ КУЛЬТУР І СУСПІЛЬСТВ СХІДНОЇ ЄВРОПИ, БАЛКАН І БЛИЗЬКОГО СХОДУ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ЦЕНТР НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ/СОРБОНСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ,
ПАРИЖ, ФРАНЦІЯ
ПРОГРАМА АКАДЕМІЧНИХ ОБМІНІВ ІМЕНІ ФУЛБРАЙТА В УКРАЇНІ
ТА АСОЦІАЦІЯ ВИПУСКНИКІВ «УКРАЇНСЬКЕ ФУЛБРАЙТІВСЬКЕ КОЛО»
ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКИЙ ЦЕНТР ГУМАНІТАРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ, ЗЕЛЕНА ГУРА — КИЇВ

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

Міжнародної науково-практичної конференції

КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ: ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ, ДИСКУРСИВНІ ПРАКТИКИ, ВЕКТОРИ ОСМИСЛЕННЯ

29–30 травня 2024 року

THE PROCEEDINGS

of the International Scientific and Practical Conference

CULTURE AND ART IN THE CONTEXT OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR: ARTISTIC STRATEGIES, DISCURSIVE PRACTICES, VECTORS OF COMPREHENSION

May 29–30, 2024

Київ — 2024

Конференцію зареєстровано
у ДНА «Український інститут науково-технічної експертизи та інформації»
Посвідчення № 222 від 22 березня 2024 року
DOI 10.31500/978-617-640-654-9

Видання затверджено до друку Вченою радою
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
Протокол № 6 від 9 липня 2024 року

Рецензенти:

Марина Протас, доктор мистецтвознавства, професор

Олексій Роготченко, член-кореспондент НАМ України,
доктор мистецтвознавства, професор

Ігор Савчук, член-кореспондент НАМ України,
доктор мистецтвознавства, професор

*Культура і мистецтво в умовах російсько-української війни:
художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення:*
збірн. матер. Міжнародної наук.-практ. конф., м. Київ, 29–30.05.2024 /
[упоряд. М. Полякова]; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,
2024. 166 с.

DOI 10.31500/978-617-640-654-9

ISBN 978-617-640-654-9

© Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України, 2024;

© Автори тез, 2024

ОРГКОМІТЕТ КОНФЕРЕНЦІЇ

Віктор СИДОРЕНКО

Президент Національної академії мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор,
народний художник України,
академік Національної академії мистецтв України

Ігор САВЧУК

Директор Інституту проблем сучасного мистецтва
НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор

Костянтин ЧЕРНЯВСЬКИЙ

Голова Національної спілки художників України,
заслужений художник України,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри графічного дизайну
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

Роман САПЕНЬКО

Голова польсько-українського центру гуманітарних досліджень,
завідувач кафедри філософії культури
Інституту візуальних мистецтв
Зеленогурського університету (Польща),
доктор філософських наук, професор

Леся СМІРНА

Начальниця відділу міжнародних наукових зв'язків
Національної академії мистецтв України,
докторка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця

Богдан ТРОХА

Завідувач лабораторії міфопоетики та філософії літератури
Зеленогурського університету (Польща),
доктор гуманітарних наук, професор

Асмаї ЧІБАЛАШВІЛІ

Заступниця директора Інституту проблем сучасного мистецтва
НАМ України, кандидатка мистецтвознавства, старша дослідниця

Андрій СИДОРЕНКО

Учений секретар Інституту проблем сучасного мистецтва
НАМ України, кандидат мистецтвознавства

Наталія МУСІЄНКО

Голова правління асоціації випускників
«Українське Фулбрайтівське коло»,
старша наукова співробітниця,
провідна наукова співробітниця відділу теорії та історії культури
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України,
кандидатка філософських наук,
заслужена діячка мистецтв України

Юлія БЕНТЯ

Старша наукова співробітниця відділу театрознавства
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України,
кандидатка мистецтвознавства

Марина ПОЛЯКОВА

Молодша наукова співробітниця
відділу теорії та історії культури
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України,
докторка філософії

ЗМІСТ

АВЕРШИНА Аліна Олегівна ВАРІАТИВНІСТЬ ОБРАЗУ БЕРЕГІНИ В СУЧАСНІЙ ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ.....	7
АПАТСЬКА Ольга Юріївна ХУДОЖНИК ВІКТОР ПАЛЬМОВ: ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ	10
БОРИШПОЛЬ Ганна Іванівна МІФОДИЗАЙН ТА ЛІМІНАЛЬНІСТЬ ЯК КОНЦЕПТИ КУЛЬТУРНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ХРОНОТОПУ УКРАЇНИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	14
БРАЦКА Марія Валентинівна ПОЛЬСЬКІ ПОЕТИ ПРО РОСІЙСЬКУ АГРЕСІЮ: ПРАКТИКИ ЕСТЕТИЗАЦІЇ РЕАКЦІЇ НА ТРАВМАТИЧНІ ПОДІЇ	20
ВИШЕСЛАВСЬКИЙ Гліб Анатолійович ОСМИСЛЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ І ПРАКТИКИ ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ: РЕАКТУАЛІЗАЦІЯ ДОСВІДУ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ-ЕМІГРАНТІВ ЧАСІВ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ	25
ГАВЕЛЯ Оксана Миколаївна ГАВЕЛЯ Олександра Русланівна КАЗКОТЕРАПІЯ ЯК НОВИЙ ІНТЕГРАЛЬНИЙ ПІДХІД В АРТТЕРАПІЇ.....	26
ГЕРАСИМЧУК Володимир Володимирович КОМЕМОРАТИВНІ ПРАКТИКИ УКРАЇНИ У ЧАС ВІЙНИ НА ПРИКЛАДІ ПРОЄКТУ БОГДАНА МАЗУРА «ПАМ'ЯТІ ЦИВІЛЬНИХ ЖЕРТВ»	30
ГРАБАР Олег Ігорович ІНСТРУМЕНТАРІЙ ВЗАЄМОДІЇ З МУЗЕЙНОЮ ЕКСПОЗИЦІЄЮ: КОМФОРТ ТА АДАПТИВНІСТЬ	32
ГУЛЄВИЧ Сергій Олександрович БАТАЛЬНІСТЬ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА	35
ДРОФАНЬ Любов Анатоліївна НОВЕ РОЗСТРІЛЯНЕ ВІДРОДЖЕННЯ: ПОЕТ ІЛЛЯ ЧЕРНІЛЕВСЬКИЙ	38
ДОБРОНОСОВА Юлія Дмитрівна ТЕМПОРАЛЬНІ ВИМІРИ ЛЮДСЬКОГО ІСНУВАННЯ У ПОЕЗІЇ ЧАСІВ ВІЙНИ: ПАМ'ЯТЬ — НАДІЯ — МАЙБУТНЄ.....	43
ДЮКЛО Ребекка (DUCLOS Rebecca) CULTURAL CRUCIBLES: UKRAINIAN ARTS ACADEMIES ON THE CUSP	47
ЖАО Ї (RAO YI) ОБРАЗНО-СИМВОЛЬНЕ БАЧЕННЯ СВІТУ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ГУЙДИ	50
ЗІНЕНКО Тетяна Миколаївна РЕДЬКО Аліса Вікторівна МІЖНАРОДНІ МИСТЕЦЬКІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ЇХНІ РЕАКЦІЇ НА СЬОГОЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ РЕАЛІЇ	53

ИСИЧЕНКО Ігор Віталійович КІНОЕСЕЙ ТА ФІЛЬМ-ЩОДЕННИК ЯК МОЖЛИВІ ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ НАСИЛЬСТВА ТА ВІЙНИ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНО	59
КАВТИШ Оксана Петрівна СТАЛИЙ РОЗВИТОК ЯК ЕЛЕМЕНТ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ В УМОВАХ СУЧАСНОГО ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНОГО ПРОЦЕСУ В УКРАЇНІ.....	64
КЛЕКОВКІН Олександр Юрійович 7 МАНІПУЛЯЦІЙ ПРО КУЛЬТУРУ У СТАНІ ВІЙНИ	68
КЛОПЕНКО Максим Ігорович ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНИЙ ЛІТОПИС: ОСМИСЛЕННЯ ІСТОРІЇ НА ЕКРАНІ	71
КОВАЛЕНКО Ірина Володимирівна ПРОЦЕС ДЕКОЛОНІЗАЦІЇ В МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ	75
КОЖЕКІНА Людмила Юріївна САМЧУК Тарас Володимирович ЦИКАЛО Антоніна Юріївна РОСІЙСЬКА КУЛЬТУРНА ПРОПАГАНДА НА ПРИКЛАДІ ПРЕЗИДЕНТСЬКОГО ФОНДУ КУЛЬТУРНИХ ІНІЦІАТИВ РФ	79
КОЛЯДА Андрій Олегович СУЧАСНІ ОПЕРНІ ПРАКТИКИ У ФОРМАТІ СОЦІАЛЬНО ОРІЄНТОВАНИХ НЕЗАЛЕЖНИХ ПРОЄКТІВ: ВПЛИВ НА СУСПІЛЬНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА МИСТЕЦЬКІ ПРОЦЕСИ	83
КОМΠΑНОВИЧ Маріанна Станіславівна СУПЕРВІЗУВАННЯ В АРТ-ТЕРАПЕВТИЧНІЙ ПРАКТИЦІ	85
КОРЕНЯК Олена Юріївна МУЗИЧНІ ТВОРИ НА БОГОРОДИЧНУ ТЕМАТИКУ В ЕКСКУРСІЯХ ВИСТАВКОЮ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ «ЖИВІЇ СТРУНИ УКРАЇНИ» МУЗЕЮ ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗИЧНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ.....	88
КОТЛЯР Євген Олександрович ВИСТАВКОВИЙ ПРОЄКТ «ЩАСТЯ В КВАДРАТІ» ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ДОСВІД СПРОТИВУ	94
ЛИСУН Ярина Ярославівна СТІНОПИС КАТОЛИЦЬКИХ ХРАМІВ СХІДНОЇ ГАЛИЧНИНИ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХVІІІ СТОЛІТТЯ НА ТЛІ ТРАДИЦІЙ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО МАЛЯРСТВА. КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ	100
ЛУГОВИЙ Віктор Васильович ХУДОЖНЯ МОВА СОЦІАЛЬНОЇ РЕКЛАМИ У ЧАС ВІЙНИ	105
ПЕТРЕНКО-ЛИСАК Алла Олександрівна ОБРАЗ ДОМУ У ВІЗУАЛІЗАЦІЯХ ВІЙНИ	107
ПІДСУХА Оксана Григорівна НАЦІОНАЛЬНІ ГЕРОЇ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИСТЦІВ-ЕМІГРАНТІВ.....	110

ПОГОРІЛКО Оксана Вікторівна ТВОРЧІ ПРАКТИКИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ІНТЕРІОРИЗАЦІЇ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ.....	113
ПОЛЯКОВА Марина Володимирівна «АВДІВКА ПРОСИТЬ МОЛИТВИ...»: ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ІНСТРУМЕНТ МАНІПУЛЯЦІЙ В КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ	117
ПРОТАС Марина Олександрівна КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ АРТ-ЕПІСТЕМИ В УМОВАХ ГІБРИДНОЇ ВІЙНИ	125
РЕМЕНЯКА Оксана Сергіївна ПОЕТИКА ЕПІСТОЛЯРНОГО ЖАНРУ: ЛИСТИ МАЙКА ЙОГАНСЕНА ТА МИХАЙЛА БОЙЧУКА ДО АЛЛИ ГЕРБУРТ-ЙОГАНСЕН.....	129
РОМАНЕЦЬ Зоя Олексіївна МИСТЕЦЬКЕ САМОВИРАЖЕННЯ ЯК СИМВОЛІЗАЦІЯ ВНУТРІШНЬОГО ДОСВІДУ.....	130
РУДЕНКО Роман (RUDENKO Roman) FRAMING PROCESSES IN UKRAINE'S WARTIME CULTURAL DIPLOMACY BY STATE AND NON-STATE ACTORS — THE CASE OF GERMANY	134
САННІКОВ Євген Володимирович NERF-АЛГОРИТМИ СКАНУВАННЯ ОБ'ЄКТІВ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ ЦІННОСТІ: ДОСВІД УКРАЇНИ В УМОВАХ РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ.....	137
СЕДЛЕЦЬКИЙ Юрій Владиславович ВІД КОЛЕКЦІЇ ДО МУЗЕЮ: ПАРАДОКСИ ІНСТИТУЦІОНАЛІЗАЦІЇ МУЗИЧНОЇ ІСТОРІЇ ХАРКІВЩИНИ.....	141
СИДОРЕНКО Андрій Вікторович ВІЙНА В УКРАЇНСЬКОМУ ЦИФРОВОМУ МИСТЕЦТВІ ПІСЛЯ 2022 РОКУ	145
ТИМОФІЄНКО Богдан Володимирович ГІБРИДИЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ ПОСТЦИФРОВОЇ ЕСТЕТИКИ	147
ТЮТІНА Любов Веніамінівна МЕМОРІАЛІЗАЦІЯ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ НА ПРИКЛАДІ МІСТА ІРПЕНЯ.....	149
ХАЛЕПА Олександра Сергіївна МИСТЕЦТВО СТІЙКОСТІ: РЕФЛЕКСІЇ ВІЙНИ В ХУДОЖНЬОМУ ПОЛІ НОВИХ МЕДІА.....	153
ЧЕПЕЛИК Оксана Вікторівна КУЛЬТУРА І ГЕОПОЛІТИКА: ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ ТА ПРАКТИКИ АКЦЕНТУВАННЯ	155
ЧЖАН ХАНЬ (ZHANG HAN) КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО ВОЄННОГО ПЕРІОДУ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА КАРТИНА ЗАДУМІВ.....	161

ВАРІАТИВНІСТЬ ОБРАЗУ БЕРЕГІНИ В СУЧАСНІЙ ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

Соціополітичні перетворення, спричинені подіями повномасштабного вторгнення, вплинули на візуальні образи масової української культури. Прослідковування гендерних змін у сучасному українському суспільстві показало, що разом із проблемами національної самосвідомості постало питання сприйняття рольової моделі жінки у формуванні національної ідеї, а також у боротьбі, — що зумовлює потребу культурологічної рецепції образу Березини як двоїстого втілення жіноцтва — пасивного символу та активного спротиву.

Дослідження візуальних фемінних образів потребує звернення до гендерної теорії як складової проблематики конструювання зображень в медіа. У розвідках представників постструктуралізму, зокрема М. Фуко [2003], Ж. Дерріди [2000], Ж. Дельоза [2000], доведено, що медіа впливають на формування гендерної ідентичності. Проблеми зображення жіночих образів і гендеру в українській гуманітаристиці представлені роботами О. Кісь [2006], Т. Журженко [2001], О. Брюховецької [2017].

Візуальне є головною формою сприйняття навколишнього світу, що притаманне сучасному суспільству, а саме символічний вимір є складовою візуального образу. В андрогоністичному дискурсі, що довгий час був пріоритетним у вивченні історичних подій, війна розглядалася як чоловічий винахід, де жінка не була активним учасником історично-політичних змін, але виступала як символ національної ідентичності. В українському суспільстві, що перебуває в стані війни, жінки стають активними учасницями суспільно-політичних перетворень. Ці зміни репрезентовано в мистецьких рецепціях українських художників. Одними з характерних є образи жіноцтва, символічний вимір яких відсилає до Березини.

Архетип Березини, сформований під впливом національної ідеї часів становлення незалежності України, набув дуалістичної симво-

ліки, яка втілилась в зображеннях сильної матері та пасивного символу боротьби. Для О. Кісь [2006] концептом Березині в українській культурі є політично ідеалізоване втілення ідеї створення нової держави. Тоді як Т. Журженко [2001] концептуалізувала Березиню як образ, навколо якого побудована українська ідентичність, а також як жіночий символ української нації. Урахування двоїстої семантики архетипу Березині уможливило простежити два вектори фемінної образності в сучасній візуальній культурі — жінка як пасивний символ державності чи країна-жертва або навпаки як борчиня за власні права та українську державність.

Домінантний архетип Березині, сформований під впливом міфу про матріархат, трансформувався в контексті політичних змін у країні, що визначає його дуальність. Варіативність архетипу Березині в сучасній українській культурі полягає у втіленні жертвності, пасивної національної позиції та сильної матері, яка налаштована на боротьбу. Саме ці ознаки слугують увінченням ролі жінки в українському суспільстві як тієї, що турбується про власну родину та дитину, спокій та гармонію буття.

Жіночі зображення часів війни втілились в дуальних образах пасивного символу національної ідентичності та сильної матері, що виборює власну нерозривність зі своєю територією. Репрезентації двох паралельних іпостасей втілення жіночих образів знаходимо в зображеннях українських сучасних митців Kinder Album, В. Ралко та К. Лисовенко. Прикладом є робота Kinder Album під назвою «Russian Soldiers Rape Women in Ukrainian Cities» («Російські військові гвалтують жінок в українських містах») де продемонстровано жінку, що є жертвою цієї боротьби. Обернений образ зображено в роботі під назвою «Ukraine Will Resist» («Україна чинитиме опір») — жінки, які протистоять ворогу, та, на відміну від попереднього зображення, фемінність репрезентовано як символ національної боротьби, де жінка є активним учасником соціально-політичних змін.

У зображеннях В. Ралко із серії «Львівський щоденник» репрезентовано викривлену фемінність як символ жахиття війни. Радикальною є картина К. Лисовенко, створена у 2022 році, перед початком повномасштабного вторгнення, де продемонстровано рішуче, негативне ставлення жінки до ворога. За допомогою цих варіацій фе-

мінності прослідковуємо символічне втілення незламності в українській ідентичності.

Отже, від початку повномасштабної війни відбулися трансформації у художніх практиках зображення Берегині, що втілилися у варіативності національної ідентичності та жертви як уособлення страждання. Художні практики з репрезентацією дуальної семантики жіноцтва постають свідченням повернення до архетипу Берегині, що модернізувався та наповнився новими інтерпретаціями фемінності в контексті соціально-політичних потрясінь.

Список використаних джерел:

1. Брюховецька, О. В. (2017). Образ жертви і емансипація. *Нарис про українську арт-сцену і фемінізм*. Отримано з <https://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zhertvy-i-emansypatsiia-narys-1>
2. Дерріда, Ж. (2000). *Привиди Маркса*. Харків: Око.
3. Кісь, О. (2006). Кого оберігає Берегиня, або матриархат як чоловічий винахід. *Я (інформаційно-освітнє видання)*, 4(16), 11–16. Харків.
4. Фуко, М. (2003). *Археологія знання*. Київ: Основи.
5. Deleuze, G. (2000). *Cinema. The movement-image*. Minnesota: University of Minnesota Press.
6. Zhurzhenko, T. (2001) Free market ideology and new women's identities in post-socialist Ukraine. *European Journal of Women's Studies*. Retrieved from https://www.academia.edu/download/31134428/10_EJWS.pdf

ХУДОЖНИК ВІКТОР ПАЛЬМОВ: ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Сьогодні, як ніколи раніше, гостро стоїть питання національної ідентифікації митців. Який принцип дозволяє нам називати художника українським, а його творчу спадщину частиною української культури? Чи достатньо народитися на території України? Творити тут? Чи має художник, творчість якого ми відносимо до своєї національної спадщини, ідентифікувати себе як українець?

Всі ці питання стають вкрай актуальними при розгляді творчого шляху Віктора Пальмова. І сам художник, і його творча спадщина мають напрочуд складну долю. Віктор Никандрович Пальмов (1888–1929) народився в сім'ї священника, закінчив духовне училище, а згодом і семінарію. Своє походження та духовну освіту в радянські часи художник був змушений приховувати.

Після закінчення навчання в семінарії майбутній творець «кольоропису» розпочав художню освіту, вступивши спочатку до Пензенського художнього училища, а після його закінчення — до Московського училища живопису, скульптури та архітектури. Саме там Віктор Пальмов познайомився з Давидом Бурлюком, який став його другом, вплинув на його життєвий та творчий шлях.

До 1916 року, на час навчання, художник мав звільнення від військової повинності, а після закінчення МУЖСА був, ймовірно, мобілізований на фронті Першої світової війни. Після Жовтневого перевороту митець змушений був тікати на Далекий Схід через не надто активну підтримку ідей революції. Тож 1918 року Віктор Пальмов попрямував із рідного міста Самари на схід разом із повстанцями Чехословацького корпусу. Згодом художник опинився у Никольську-Уссурійському, а звідти разом з Давидом Бурлюком перебрався до Владивостока.

Як стверджує мистецтвознавець Дмитро Горбачов, саме на Далекому Сході художник вперше зустрівся з українською культурою [Горбачов, 2021] — на початку ХХ століття там існувала велика ук-

раїнська діаспора. Дійсно, художник створює там роботу під назвою «Зима», що за стильовими ознаками відрізняється від інших, створених в цей період, та містить ознаки «кольоропису»: кольорові плями покладені близько одна до одної, наївні контурні зображення людей та тварин накреслені поверх кольорового тла, — що пізніше, вже в Києві, кочуватиме від полотна до полотна майстра.

Ми не можемо бути певні в правдивості твердження Дмитра Горбачова щодо впливу української культури на творчість художника, адже сам Віктор Пальмов не лишив свідчень з цього приводу. Назви «Зелений Клин» та «Українське село», що приписуються цьому полотну, ймовірно, не є авторськими. Але ми можемо стверджувати, що в роботах, які художник створив у Владивостоці та Японії, помітно вплив його старшого товариша Давида Бурлюка, з'являються ознаки кубофутуризму, які в ранніх роботах художника не проявляються: мотиви міста, перебудови, динамічність композиції, ритмічні повтори ліній, зсув рисунка.

Восени 1920 року художник відправився до Японії, де разом з Давидом Бурлюком провів серію виставок. У середині 1921 року Віктор Пальмов покинув «країну сонця, що сходить» та відправився до Чити, де займався активною творчою та педагогічною діяльністю.

У жовтні 1922 року митець повернувся до Москви. За свідченнями Давида Бурлюка, в столиці йому довелось сильно бідувати й навіть «розписувати лазні (розпис дешевий за фарбування)» [Бурлюк, 1929]. Згодом Віктор Пальмов вступив до лав ЛЕФу та звернувся до популярної тоді художньо-виробничої діяльності. Трохи менш як два роки, з весни 1924-го до листопада 1925 року, майстер очолював Художньо-промисловий технікум у Мстері.

Наприкінці 1925 року за запрошенням Івана Врони Віктор Пальмов переїхав до Києва та отримав посаду професора в Київському художньому інституті. З властивим йому ентузіазмом художник увійшов в яскраве мистецьке життя тогочасного Києва. Енергійний та неординарний викладач, професор знайомив своїх студентів з різноманітними методами роботи із живописним матеріалом.

Віктор Пальмов помер 7 липня 1929 року через невдалу операцію. Художник прожив у Києві всього близько трьох з половиною років. Тож чи не підемо ми шляхом своїх сусідів-узурпаторів, назвавши художника українським? Звісно, ми не можемо назвати Віктора

Пальмова українцем за національністю — за походженням він росіянин, більшу частину життя провів у Росії, жодного разу українцем себе не називав. Але саме в Києві, під час роботи в КХІ сформувався його авторський стиль «кольоропис», саме тут були створені програмні для кольоропису твори: «Повстання», «Село» та «Перше травня» (всі належать зараз до зібрання НХМУ). Також невідомо жодних висловлювань художника, що принижують національну гідність українців, навпаки після переїзду до Києва Віктор Пальмов навчився української мови, й обґрунтував теоретичні засади власного творчого методу саме українською, в серії статей для журналу «Нова генерація».

Творча спадщина художника мала також непросту долю. Після смерті майстра більшість його творів опинились у Київській картинній галереї та Українській державній художній галереї в Харкові. Після згортання авангарду в Україні, з 1937 року, роботи Віктора Пальмова знаходилися в спецфонді Київського державного музею українського мистецтва. Картини були накручені на вали й зберігалися в підвалах, доступ до них був обмежений. Деякі роботи художника були навмисно пошкоджені, а інші зникли. В результаті нині в музеях України залишилися 22 живописні роботи художника, тоді як в Росії — вдвічі менше (11 полотен).

Ще за життя Віктора Пальмова його роботи декілька разів експонувалися за кордоном, у Берліні, Амстердамі, Нью-Йорку, а 1928 року в українському павільйоні на Венеційській бієнале була представлена робота художника «Теслярі». 1930 року на бієнале були представлені та отримали схвальні відгуки ще 5 полотен Віктора Пальмова. Зараз, під час війни, роботи художника знову знаходяться у європейському турне, де продовжують прославляти Україну; вони надзвичайно зацікавили відвідувачів виставок «In the Eye of the Storm. Modernism in Ukraine», «Here and now. Ukrainian Modernism 1900–1930 & Daria Koltsova», «Kaleidoscope of (Hi)stories — Art from Ukraine», «Futuromarennia Ukraine & Avant-Garde».

Звісно, дослідження творчості Віктора Пальмова несе в собі деякі проблеми. Доступ до робіт ускладнюється широкою географією музеїв, де вони зберігаються (Україна, Росія, Японія та США). Проблему сьогодні також становить моральна неможливість використання досліджень російських науковців, що хоч і є дуже фрагмента-

рними, та все ж розкривають деякі деталі біографії художника, невідомі широкому загалу. Крім того, доводиться констатувати, що навіть серед тих полотен художника, що були створені в київський період, є такі, що зображають аж ніяк не українських селян («Об'їзжають коня», «Сім'я середняка»).

Тож ми не можемо назвати Віктора Пальмова українцем, але його творчість стала частиною української культури. Так склалося, що вона нерозривно пов'язана з Україною, тут художник створив свої найдовершеніші роботи, завдяки активній педагогічній діяльності мав вплив на наступне покоління живописців, тут проявив себе ще і як талановитий публіцист та теоретик. Відсутність ґрунтовних досліджень творчого спадку митця є втраченою як для української культури, так і для світової.

Список використаних джерел:

1. Бурлюк, Д. (1929). Віктор Нікандрович Пальмов. *Нова генерація*, 10, 54–55.

2. Горбачов, Д. (2021, Жовтень 10). Телеграма-молнія (блискавка) Пальмірі. *Kyiv Daily*. Отримано 24 травня 2024 з <https://kyivdaily.com.ua/tag/telegramma/>

БОРИШПОЛЬ Ганна Іванівна

аспірантка,
кафедра креативних культурних індустрій,
Інститут практичної культурології та арт-менеджменту,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
<https://orcid.org/0000-0002-9014-6657>

**МІФОДИЗАЙН ТА ЛІМІНАЛЬНІСТЬ
ЯК КОНЦЕПТИ КУЛЬТУРНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ
СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ХРОНОТОПУ УКРАЇНИ
ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Осмислення процесів глобальних трансформацій у світовому соціокультурному просторі початку ХХІ століття, частиною якого є Україна, приводить до усвідомлення того факту, що ми є учасниками складного процесу переживання досвіду світоглядної переорієнтації та змін ціннісно-сислової парадигми суспільств, «перевстановлення» суспільних ідеалів як основ цілісності та єдності людського буття в спільноті та гармонізації відносин членів суспільства за принципом «позитивної полярності» (за П. Сорокіним).

Рефлексія кризового стану як переходу від однієї впорядкованої цілісності до іншої, пошуку людиною шляху до себе — це не новина хронотопу культури виключно ХХІ століття. Просвітницька діяльність софістів Давньої Греції (середина V століття до н.е.), які запропонували методичне правило не звертати увагу на можливе існування Абсолютної Істини, послужила нищівним аргументом і причиною руйнування суспільної свідомості давньогрецької держави (початок IV століття до н.е.) та архаїчної давньогрецької міфології, яка формувала засадничі цінності та вподобання греків, була прийнятною для них і забезпечувала їм розуміння картини світу. Запитаємо себе: міф Платона про Печеру («Держава», або «Політея»), — це міф як сукупність сенсів чи алегорія, яка потребує теорії? Вибір відповіді на це питання залежить від результату осмислення нами фрагменту з трактату «про розділену лінію»: про рух пізнання від образів (ідей) до самих речей, до висновків, які робляться на засновках про ідеї як форми речей, до знання, що немає передумови, до «єдиного», яке не пізнається раціонально-теоретично. Найвищі істини й

«єдине» може пояснити лише міф. Отже, вибір відповіді на поставлене питання зроблено.

Осмислення текстів міфотворчої спадщини Платона в ХХІ столітті народжує переконання, що міф і є форма буття суспільства (держави), яка веде до творення нових форм буття. Соціокультурний міфодизайн створює нову систему уявлень про світ. Отже, платонівський міф — це не просто уявлення про світ, це конструкт з людиноперетворювальною складовою. Людина пам'ятає, любить, ненавидить, горює або відчуває прив'язаність, переживає докори сумління, якщо тільки «пройшла через формоутворювальну машину» (за М. Мамардашвілі) працюючого в дійсності міфу. Фактично ми розуміємо, що пам'ятати для людини — це перебувати у твірному стані переживання досвіду, породжуваному образами як формами ейдосів, що закріплюється в традиційних ритуалах та культурних артефактах. Міфотворчість Платона — це не доповнення або ілюстрація його філософії, а вершина її. На здатність платонівського міфу пояснювати людині вищі істини, «вказувати» на них людині через включення уяви, зауважив французький дослідник «Школи Аналів» П. Відаль-Наке. (Платонівський міф — прототип сучасного кінематографа!?)

Наше припущення, що людська цивілізація у ХХІ столітті знову відчуває потребу в «розумних» платонівських міфах: світопроективного міфодизайну в «часопросторі», який дбає не про дружелюбність Космосу, а переносить турботу про людину на її Розум та свідомість, нагадує про *безсмертність душі людини*, створює гіперболізовані за засобами виразності абсолютних істин та ідеалів культурні тексти. Під впливом ціннісної енергії міфологем таких творів виникає особистісна референція людини до високих моральних абсолютів. Людина сприймає ідеал не як ілюстративну відповідь на всі проблеми власного життя, а як прояв внутрішнього діалогу і спонукальний мотив до умовиводів та осмислення перспективи «кращого» Я, виходить за межі біологічного життя, починає виробляти смисли й цінності, встановлювати перспективи.

Незадоволеність та моральна референція власного досвіду або поведінки до обраного морального ідеалу актуалізується в кризові періоди для людини та суспільства. В системному порядку хронотопу

культури суспільства завжди існують екзистенційні лакуни, де зароджуються спонтанні стосунки між людьми й задовольняється потреба у близькому, безпосередньому спілкуванні (за В. Тернером). Людські осмислені позиції та культурні ідентичності можуть бути змінні без застосування сили, якщо процес формування допускає існування людини в лімінальному стані, чие емоційне сприйняття підживлюється перебуванням «на межі» і який звільняє людину від цих функціональних рамок, залишаючи людину наодинці із собою природною [Osadcha, 2022]. Межева ситуація і «перехід через поріг» індивідом та суспільством відбувається за наявності відповідних «розумних» міфів, існуючих в соціокультурному просторі як форм абсолютних ідей, що детермінують мімізис (грец. μίμησις — наслідування) і демонструють імітаційний аспект поведінки людини в суспільстві. Міфодизайн як соціокультурна технологія проектування суспільства, подібно неолітичним фігурам з ледве помітними кордонами форм, «формотворить» людину-текст, яка здатна «бачити світ без слів» [Іванченко, 2018]. В наслідок інтерпретації та імплементації міфу в «часопростір» культури суспільства, здійснюється символічний вплив на людину та суспільство, підкреслюється сакральний зміст зв'язку ідеального та матеріального світів, встановлюється інтертекстуальне співвідношення, взаємодія текстів (людини, суспільства та міфу), що забезпечує творення сенсів, заданих «розумним міфом».

Активно згадуваний в науковому дискурсі другої половини ХХ — початку ХХІ століття період глобальних/глокальних змін та трансформацій лише у 20-ті роки ХХІ століття набуває вигляд події, що трансформує досвід особистості, суспільства та цивілізації, змінює індивідуальну та колективні культурні ідентичності, відміння і «перевстановлює» загальноприйняті суспільні ідеали та універсальні гуманістичні цінності.

Презентації різноманітних культурних текстів митців сучасної України, створених на досвіді окремих особистих історій та подій, пережитому родинами та цілими групами людей протягом триваючої війни РФ проти України, *мають* силу викликати саморефлексію та самотрансформацію суспільств України та світової спільноти, які перебувають «на межі», запустити самоаналіз стану «речей» хроно-

топу культури й, можливо, процес зміни цього способу життя у світі «речей», а відповідно і культурних ідентичностей. Вибір опції «можливо» пояснюється тим, що існує застереження, що період лімінальності в хронотопі культури світового співтовариства може лишитися в тенетах постмодерністської іронії через загравання з порожньою «амбівалентністю» в ставленні до суспільних смислів та цінностей (Р. Мертон, З. Бауман та ін.).

Синергетичний підхід в осмисленні трансформаційних процесів та актуалізації сутнісного усвідомлення суспільством природи подій початку ХХІ століття дозволяє говорити, що стани турбулентності соціокультурного простору та «збентеженості» в культурфілософії — це не про відсутність порядку і порожнечу перехідного, лімінального періоду, а про *те*, що містить усі можливі порядки та множину усіх можливих смислів, які інституалізуються та оприявлюються в дійсності хронотопу культури суспільства, *що* «виступає джерелом будь-якого *щось*, що утворюється в дискурсах. Важливо усвідомлювати, що культурний текст формалізує суспільний досвід та пам'ять, які в такий спосіб отримують просторово-часову фіксацію, і створюють основу культурної самоідентифікації суспільства Герчанівська, 2024], пам'ять формалізує хронотоп культури суспільства. Культурний дієвець або митець через призму власної творчої особистості, власні духовні налаштування та унікальність архітектури свого бачення картини світу обирає мову свого повідомлення та методи рефлексії. Глядачів та слухачів вражає не документування фактів. Їх вражає художня історія (міф), в течію якої вмонтовується частина оточуючої дійсності, до якої в іншому випадку вони *так не прислухаються і не звертають увагу*: ці факти публікувались і продовжують публікуватись у ЗМІ. Але в художній історії як наративі з осмисленим візуальним рядом та художнім вибудовуванням кадру глядач та слухач *повертається* і перебуває в дійсності, переживає та інтерпретує її. Українські фільми «20 днів в Маріуполі» (режисер М. Червов) та «Мирні люди» (режисер О. Карпович) створюють стан особистісного переживання глядача голосом оповідача «за кадром», аудіо-записами розмов військових рф, напругою кадрювання матеріалу, але *без намагання* створити видовище. Інша творча рефлексія, коли

автор художньої історії *пропонує* глядачу *йти* від дійсності у вигадану художню реальність через обігрування фактів, створення штучної емоційної напруги, упереджуючи самотійне проживання глядача художньої історії (фільм «Буча», режисер С. Тіунов).

Отже, ми маємо дві перспективи занурення і переживання та формалізування досвіду глядачем на одинці зі своїми емоціями та умовиводами. В обох випадках, працює «a powerful of the horror of war. The stark absences stir the darkest recesses of the human imagination» (web-site *Journey Into Cinema*). Але якщо емоції провокуються насильством, страхом, «межевий стан» лімінальності втрачає потенціал свого трансформуючого перетворення і легко переходить під владу «трикстера», що «краде шоу». Більше того, «зникає метафізика», зникає чарівність двох відмінностей: як абстрагування і створення творчого матеріалу, так і реальності людського буття, а отже «немає більше дзеркала сутності й видимості, реального та його концепту» [Бодріяр, 2004]. Симулятивне породження цих відмінностей та смислів в запрограмованому просторі дійсності *знаків* штучної реальності остаточно пригнічує процес людського осмисленого сприйняття дійсності і забирає в людини здатність вирізняти дійсне та уявне, мати власну референцію до вищих смислів за межею «форми» та порожнечі лімінальності, унеможлиблює допущення можливості існування Абсолютів.

Референс творчих проєктів до платонівських міфотворчих *ейдосів* відбувається через особливі духовні налаштування творців-дієвців, яким вдається втілити платонівські ейдоси *міри та єдиного*, що визначає невизначене, конфігурує і втілює єдність безліч безформних елементів, надаючи їм форму (сутність, порядок, досконалість, вищу цінність). Такі проєкти є широкими культурними текстовими повідомленнями, в тканину яких вплетені різні «ниті» індивідуальних та суспільних досвідів лімінальності, *можуть* народжувати потужні наслідки: сприяти прояву нових ідентичностей, які є носіями нових суспільних ідеалів. Французький філософ Ж. Бодріяр (есеї «The Gulf War will not take place», January 4, 1991, «The Gulf War is not take place», February 6, 1991, «The Gulf War did not take place», March 29, 1991); український офіцер Р. Зінченко (мемуари «Війна,

якої не було. Хроніка Іловайської трагедії»), згадані вище українські режисери М. Чернова та О. Карпович не дозволяють суспільству ігнорувати свій лімінальний момент хронотопу культури, а дійсності зникати в симулякрах ритуалів віртуальної суспільної реальності, вчать рефлексувати та розуміти подію, припускаючи розпад неактуального порядку.

Творча увага митців та дієвців культури до швидкоплинності форматуємого (лімінального) досвіду сприяє суспільству визнати існування «щось», що є за межами хронотопу і що *рятує* в моменти карколомних змін хронотопу. Міфодизайн — це технологія формування смислів та сенсів в соціокультурному просторі, яка спирається на основні колективні «першообрази» й оперує таким культурним феноменом, як колективний міфологічний менталітет, сприяє виробленню трансформативного досвіду колективної ментальності, актуалізують «перевстановлення» аксіосфери феномену суспільного ідеалу та зміни колективної культурної ідентичності.

Список використаних джерел:

1. Бодріяр, Ж. (2004). *Симулякри і симуляція* (Пер. з фр. В. Ховхун). Київ: Основи.
2. Герчанівська, П. Е. (2024). Деколонізація суспільства: український поворот. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*, 1, 32–41.
3. Горбунова, Л. (2015). Досвід лімінальності: соціально-антропологічне обґрунтування трансформативного навчання. *Філософія освіти*, 1(16), 105–132.
4. Іванченко, Є. (2018). Людина як текст: як виглядає світ без слів / Є. Іванченко, Н. Бородіна. *Філософія та гуманізм*, 8, 33–38.
5. Osadcha, L. (2022). Hryhorii Skovoroda as a Liminal Hero of Ukrainian Culture. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*, 9, 20–35. <https://doi.org/10.18523/kmhj270825.2022-9.20-35>

БРАЦКА Марія Валентинівна

докторка філологічних наук,
професорка кафедри полоністики,
Навчально-науковий інститут філології,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
<https://orcid.org/0000-0002-0883-9973>

ПОЛЬСЬКІ ПОЕТИ ПРО РОСІЙСЬКУ АГРЕСІЮ: ПРАКТИКИ ЕСТЕТИЗАЦІЇ РЕАКЦІЇ НА ТРАВМАТИЧНІ ПОДІЇ

Анета Камінська — польська поетка і перекладачка з української мови — першу свою реакцію на події в Україні сформулювала в поетичних рядках під назвою «a więc» («а отже»). У словах, які не могла скласти до купи внаслідок пережитого шоку від (не)усвідомленого початку повномасштабної війни, вона згадала різні події навколо дати початку — 24.02.2022 року і в наступні дні, зокрема навколо острову Зміїного та символічну вже для українців фразу «росській військовий корабель — іді на х***». Польські мас-медіа переклали її дослівно з використанням лайливої лексеми, натомість естетично вразлива авторка пом'якшила її звучання і водночас поглибила її сенс завдяки грі слів і їх значень у польській мові. Це один із найцікавіших прикладів, про який йтиметься ширше далі. На увагу заслуговують ті способи й засоби естетизації реакції на травматичні події, які використовують польські автори, — наші сусіди, які не є безпосередніми учасниками воєнних подій, а отримують інформацію посередньо — через мас-медіа або особисті контакти.

Перші твори польських поетів і поеток, викликані подіями в Україні, з'являлися у просторі інтернету, згодом вийшли друковані видання, зокрема антологія «24/02/2024. Wiersze», яка стала об'єктом нашого вивчення. Необхідно відзначити, що уже опубліковані перші наукові опрацювання цієї поезії, зокрема відомої люблінської дослідниці Мирослави Олдаковської-Куфель [Ołdakowska-Kufłowa, 2023]. Варто при цьому виокремити й проаналізувати ті творчі стратегії, прийоми, які характеризують першу реакцію польських митців на шок, пов'язаний з початком повномасштабної війни в Україні.

Повертаючись до згаданого вірша Анети Камінської, перші емоції, які прочитуються, — це біль, гнів, безпорадність і неможли-

вість висловитися жодною мовою. Тому, не дозволяючи собі виплеснути емоції за допомогою обценної лексики, вона викрикує короткими однокореновими у польській мові лексемами: «rosyjski okręcie wojenny / wal się / zwał / zawał / zawał miej i zwał / na wyspie węży i mężu» (укр. дослівно «російський військовий корабель / забирайся / впади / розвалися / отримай інфаркт і розвал / на острові змії і мужів») [Boba-Duga et al., 2022, с. 61]. Використовуючи багатозначність процитованих слів, поетка набагато сильніше, ніж за допомогою лайливої лексики, висловлює своє бажання знищення зла, яке несе корабель. Загалом обценну лексику, яка кумулює емоції й дозволяє легко їх позбутися, використовує багато поетів.

Гадаємо, найчастіший мотив, який прочитується в поезії польських авторів, — співпереживання з українцями їхньої біди, жах війни, травми втрати найближчих. Побудований він за принципом протиставлення, антитези: у вас війна і смерть — у нас мир і спокій, що викликає дисонанс, тривожність, незгоду з таким станом речей. Наталія Бартнік — авторка вірша «To wyobraźnia. Ja jestem ślepa» («Це — уява. Я сліпа») — очима уяви (насправді не хоче цього бачити), перебуваючи далеко від подій, бачить вулиці, що горять, тони звалищ, боеприпасів, що не вибухнули, відчуває сморід пороху і попелу, а головне — співпереживає із людьми, у яких зникли близькі, дім і навіть дорога додому. Вона живе в іншому світі, тому описує ці події за принципом заперечення своєї присутності там, від чого їй ніяково, бо в її житті земля і небо не несуть смерть, а сама вона не мусить ставати лікарем після хвилинного навчання, як тамувати кров светром [Boba-Duga et al., 2022, с. 19]. За принципом протиставлення мирної та військової реальності побудований вірш Кароля Малішевського «Tam u was» («Там у вас»). У вас — інший тягар ночі, снують години, постійні струси, нема кому розказувати казки дітям. Варто звернути увагу, що війна не називається прямо, а її відгомін метафорично окреслений «бурчанням далекого бога» («romruki odległego boga»). У нас — інші проблеми — невчасно доставлений товар на полиці магазинів у зв'язку з перебоями з поставками газу і нафти, що мало місце у Польщі на початку повномасштабної війни, та введенням санкцій щодо рф. Водночас ситуація відлунує в людини, хоча вона і перебуває далеко від епіцентру подій, на психосома-

тичному рівні: емоції від почутого і побаченого призводять до станів заціпеніння, браку чутливості, апатії [Maliszewski, 2022].

Багато авторів використовує стратегію промовчаного, неназваного. Подекуди лише деякі географічні вказівки локалізують травматичні події, а дуже часто російсько-українська війна не називається, промовчуються учасники конфлікту, з'являються у вигляді займенника третьої особи множини — «они» (як у вірші Збігнева Дмитроци [Boba-Duga et al., 2022, с. 35]), іноді займенника «ту», коли автори намагаються перейнятися бідою своїх сусідів і ототожнитися з ними. Без сумніву, така стратегія використовується з метою показати, що конфлікт, особливо збройний, та його наслідки є загальнолюдською, універсальною проблемою, може відбуватись будь-де і між будь-якими народами.

Неназвана війна, попри небажання її усвідомлювати, продовжується. Вона персоніфікується, стає якоюсь живою істотою, що росте, — «wojna gośnie» як у Марека Анджеєвського [Boba-Duga et al., 2022, с. 11]. Стає всеохопною, а тому відбувається персоніфікація навколишнього світу — у Наталії Бєсяди-Мишак (вірш «bezpieczne niebo») небо стає живим тілом, відкритою ранною, яку треба зашити, але бракує лікарів та медикаментів [Boba-Duga et al., 2022, с. 23].

У багатьох віршах переважає поетика натуралізму, якій притаманне фактографічне відображення дійсності. Ута Пшибось у вірші «01.03.2022» крізь об'єктив камери дивиться на події в Україні й докладно описує те, що бачить, — нагромадження тіл або частин тіла, пусті обличчя, фрагменти людських голів, частини мозку... Вона констатує факти, які вже навіть не викликають емоцій, ховає емоції під прикриттям простих коментарів — «kamera ma dobrą rozdzielczość» («екран цієї камери має гарне розширення») або «tysiąc kilometrów, dokładna transmisja» («тисяча кілометрів, а така чітка передача даних») [Boba-Duga et al., 2022, с. 101]. У вірші Маріуша Чайки «***» з епіграфом «Wiczy» постають перед очима страшні картини розстрілів у Бучі — тіла, кістки, що стирчать наче протитанкові їжаки, зуби, що світяться білизою. Поет запитує, чи взагалі можлива нормальність після побаченого і пережитого, чи про Бучу можна буде говорити без святотатства?! Чи Буча повернеться до звичайного життя? Чи зможуть діти вживати скоромовку, побудовану на

грі слів у польській мові, — «Co buszy w Buszy?» («Що дзижчить у Бучі?»). Поет хоче вірити, що колись на цій землі щось виросте та «bał zabuszy w Buszy» («гедзь задзижчить у Бучі») [Boba-Dyga et al., 2022, с. 32].

Іронію як засіб тонкого глузування з поважних слів російської пропаганди про несення миру в Україну використав Томаш Петшак у вірші «Narracja» («Нарація»). Війна за мир — це мирні бомбардувальники, танки, зброя, мирні солдати з мирним ставленням до мирного місцевого населення і мирна ситуація, коли у передпокої стоять солдати, які не мають поганих намірів, лише «chcą ugasić naszą tłący się od kuchni kraj» («лише мною хочуть загасити країну, що тліє зсередини») [Pietrzak, 2022]. Поважне інакомовлення у цьому вірші викриває справжні наміри агресора.

Парадокс використовує Даріуш Сосницький у вірші «Narkomania oraz naziści», парафразуючи вислів російського диктатора про українців — наркоманів і нацистів. Виявляється, що нація дегенератів і вбивць, оскаржена головою держави-агресора, парадоксально стає носієм справжніх цінностей — вона відкидає чужу ідеологію, не віддає чужинцям своїх дружин і дітей та не зраджує свою законну владу [Sośnicki, 2022].

Апострофа як стилістична фігура домінує у вірші Мажени Домброви-Шатко «Do rekrutów Moskali» («До рекрутів москалів») [Boba-Dyga et al., 2022, с. 33-34]. По-перше, це виразне покликання на поезію Адама Міцкевича, зокрема його відомий твір «Do przyjaciół Moskali» («До друзів Москалів»), в якому польський романтик віддає честь своїм друзям — російським декабристам, що загинули внаслідок невдалого повстання проти імперського режиму. По-друге, у вірші сучасної поетки москалі — вже не друзі, не волелюбні люди — вони рекрути, силоміць відправлені на смерть. По-третє, апострофа як стилістична фігура використовується у риторичному або патетичному мовленні [Ковалів, 2007, т. 1, с. 87], тобто авторка свідомо будує поважний контекст. У кожній строфі вона звертається до хлопців-москалів як до нерозумних дітей, відірваних від екранів своїх комп'ютерів і світу комп'ютерних ігор, екшенів, сповнених спецефектами та тілами-ляльками, облитими штучною кров'ю. Вона

закликає побачити живих людей, справжні рани й кров, реальний біль. Переконає цих вісімнадцятирічних дітей, що в житті на відміну від віртуальної реальності життя одне і його не можна повернути / заробити на нього / обміняти.

Згадані практики естетизації травматичного досвіду, пов'язаного з російсько-українською війною, використані польськими поетами, — це лише невелика частина стратегій і прийомів для висловлення жахливого досвіду війни ХХІ століття. Написані по свіжих слідах вірші, що насамперед виражають співчуття і співпереживання польських митців, презентують спроби використання різних поетик (зокрема натуралізму) та тропів і стилістичних фігур (іронія, парадокс, апострофа та ін.).

Список використаної літератури:

1. Ковалів, Ю. (2007). *Літературознавча енциклопедія. У двох томах*. Київ: ВЦ «Академія».

2. Boba-Dyga, B., Koćma, K., Malina, J. (Eds.). (2022). 24/02/2022. *Wiersze*. Kraków: Wydawnictwo IX.

3. Maliszewski, K. (2022). Tam u was. *Wizje*. <https://magazynwizje.pl/aktualnik/polscy-poeci-i-poetki-o-wojnie/>

4. Ołdakowska-Kuflowa, M. (2023). Wojna Rosji przeciw Ukrainie w wierszach polskich poetyw. *Teka Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych, KULT*. — *KULT*, 6(18), 1–20. <https://doi.org/10.31743/tkpuzk.16569>

5. Pietrzak, T. (2022). Narracja. *Wizje*. <https://magazynwizje.pl/aktualnik/polscy-poeci-i-poetki-o-wojnie/>

6. Sośnicki, D. (2022). Narkomani oraz naziści. *Wizje*. <https://magazynwizje.pl/aktualnik/polscy-poeci-i-poetki-o-wojnie/>

ВИШЕСЛАВСЬКИЙ Гліб Анатолійович

кандидат мистецтвознавства,
завідувач відділу методології мистецької критики,
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України.
<https://orcid.org/0000-0002-9751-0917>

**ОСМИСЛЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ
І ПРАКТИКИ ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ: РЕАКТУАЛІЗАЦІЯ ДОСВІДУ
УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ-ЕМІГРАНТІВ
ЧАСІВ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ**

Надзвичайно широке тематичне й стилістичне поле мистецької творчості починає під час війни переформатовуватися згідно з обставинами часу. При цьому виразно проявляються декілька стратегій творчої поведінки митців із перетворення реальності у твір мистецтва.

Серед них є відображення часу війни з усією його хаотичністю, хтонічністю й емоційністю. Такі твори передають всі можливі жахи війни. Особливо виразним є художнє осмислення часу у мультимедійному проєкті Віктора Сидоренка «Чорна земля» (2022–2023). Це також спонтанна народна міфологізація дійсності, створення нових міфів, як-от легенда про невмирущого пілота — «привиду Києва».

Інакшим характерним проявом творчої поведінки митців стає поширення краси й спокою, попри те, що відбувається навколо. Це звернення до такої важливої функції мистецтва, як збереження і трансляція культурних норм, що може відігравати навіть терапевтичну роль як для автора, так і для глядачів.

Функція збереження норми проявляється також у галузі мистецької терапії, коли малювання слугує психічній реабілітації воїнів. До прикладу — арттерапевтична місія Інни Черненко і Олексія Роготченка.

Таким чином, під час війни актуалізуються інші, ніж у мирний час, функції мистецтва, вони відображаються, перш за все, на поезії, а також на тематиці творів.

ГАВЕЛЯ Оксана Миколаївна

кандидатка педагогічних наук,
доцентка кафедри креативних культурних індустрій,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
<https://orcid.org/0000-0002-7871-6813>

ГАВЕЛЯ Олександра Русланівна

кандидатка філософських наук,
викладачка кафедри культурології,
Національний університет біоресурсів і природокористування України.
<https://orcid.org/0000-0003-2599-0269>

КАЗКОТЕРАПІЯ

ЯК НОВИЙ ІНТЕГРАЛЬНИЙ ПІДХІД В АРТТЕРАПІЇ

Актуальність дослідження теорії казкотерапії в контексті подолання психологічної травми в умовах війни є безперечною. На основі узагальнення існуючих в арттерапії методів створення ідеї й мети казки, метафори, історії, відобразимо загальне уявлення про структуру та розвиток подій у казці, про її образну і метафоричну мову, а також про її реабілітаційні можливості.

Структура створення терапевтичної казки досить детально викладена у працях Д. Бретт, Л. Магдисюк, Р. Федоренко, М. Замелюк, Т. Зінкевич-Євстигнєєвої та інших. Розглянемо деякі теоретичні положення, в яких відображено послідовність створення казки та визначено нові методологічні підходи щодо використання її як культурної арттерапевтичної практики.

Клінічний психолог Д. Бретт є авторкою книги «Жила-була дівчинка схожа на тебе...», де вона розкриває схему створення психотерапевтичної казки:

1. Починати потрібно з визначення проблеми, що турбує дитину. Для цього потрібно налаштуватися на хвилю її почуттів і переживань, докласти максимум зусиль, щоб зрозуміти, як дана ситуація сприймається самою дитиною і як вона її хоче вирішити.

2. Далі необхідно сформулювати основну ідею казки. Зосередитися на тому, які думки ви хочете донести до свідомості дитини та які рішення ви збираєтеся запропонувати їй засобами казкотерапії? Ці рішення не повинні бути занадто складними. Вони можуть стосуватися питань придбання нових практичних і суспільних навичок,

підтримки друзів і членів родини, засвоєння життєво важливої істини, тощо.

3. На третьому етапі роботи можна починати оповідання з представлення героя (героїні), які мають схожі страхи, побоювання, тривоги або конфлікти. Це дозволить дитині ототожнити, ідентифікувати себе з героєм або героїнею і включитися в казкову історію, зробившись її учасником.

4. Далі слід згадати про сильні сторони й позитивні риси, якими герой оповідання схожий на дитину. Коли людина занадто збентежена й вибита з колії якою-небудь проблемою, то забуває про свої сильні сторони, хороші якості й таланти. Тому їй про них варто нагадати.

5. На п'ятому етапі роботи потрібно описати конфлікт, а потім перейти до його позитивного вирішення.

6. Будьте відвертими під час розповіді, вивчайте реакцію дитини на почуте. Зверніть увагу, коли дитина захоплена, а коли їй нудно.

7. Якщо дитина коментує розповідь або ставить запитання за змістом, не залишайте це без уваги. Коментарі й запитання часто допомагають зануритися в думки дитини, в її внутрішній світ. Якщо вам важко це зробити, ви можете запитати її: «А що ти думаєш з цього приводу?» Якщо дитина відповість: «Я не знаю», — можна все це перетворити в гру «Спробуй угадати». У таких ситуаціях припущення дитини допоможуть вам зрозуміти, про що вона думає.

8. Якщо під час сеансу казкотерапії виявляється занепокоєння або тривога дитини, спробуйте встановити її причину (задаючи додаткові запитання, такі, як: «А як ти думаєш, чим була стривожена Енні в той час?», або «Чого злякалася Енні?», або «Що, на думку Енні, могло відбутися?»).

9. Нагадайте дитині про те, що не все відразу вдається й потрібно проявити наполегливість.

10. Прагніть простоти. Пристосовуйте вашу мову, ваш словниковий запас до рівня дитини, а тривалість розповіді — до ступеня стійкості її уваги.

11. виправляйте авторські «помилки» під час розповіді. Це не зменшить рівня задоволення, що одержує дитина від казки, й користі від її застосування.

Автори навчального посібника «Казкотерапія в психологічному консультуванні дітей та дорослих» Л. Магдисюк, Р. Федоренко та М. Замелюк визначають різновиди казок, принципи їх написання та застосування. На їхню думку, найхарактернішою особливістю літературної казки є інверсивний (від латин. *Inversio* — перегортання, перестановка — порушення звичайного порядку слів, що зумовлено логічними, стилістичними або ритмічними вимогами) процес, тобто своєрідне повернення до міфу через літературу. Проте архаїчний світоглядний міфологізм (міфологізм — спосіб поетичної реалізації міфу в творах художньої літератури) не тотожний новому, «літературному» міфологізму, який несе в собі художньо-естетичне навантаження.

Розглянемо схему побудови терапевтичної казки за Л. Магдисюк, Р. Федоренко та М. Замелюк:

1. Відбувається вибір героя, близького дитині за статтю, віком, характером.

2. Опис життя героя у казковій формі, знаходження схожості між героєм та дитиною (вік, стать, спосіб життя, тощо).

3. Уведення героя в проблемну ситуацію, схожу на ту що переживає дитина. Наприклад («Дід і баба відвели курочку Рябу до дитсадка...», «Колобок захотів навчитися читати, але у нього нічого не виходило» тощо).

4. Знаходження разом із героєм казки правильного шляху до подолання проблеми, показ ситуації з різних боків.

5. Висновки, із залученням дитини.

Т. Зінкевич-Євстигнєєва пропонує наступну схему складання казки в арттерапевтичних практиках:

1. Визначте мету, яку ви хочете досягти за допомогою казки. Ця мета повинна узгоджуватися з потребами й бажаннями вашого слухача або читача. Їхня підсвідомість відзначається неабиякою «кмітливістю». Якщо ваша метафора буде суперечити їхній власній меті, то підсвідомість відкине її.

2. Виберіть тематику казки. Чим тісніший зв'язок казки з метою, яку ви хочете досягти, тим краще.

3. Визначте деталі. Для кожної деталі реальної життєвої ситуації оберіть відповідний метафоричний образ. Подумайте про реальні зв'язки цих деталей і про те, як відтворити їх у метафорі.

4. Придумайте хитромудру кінцівку. Несподівані повороти або деталі сюжету, що викликають сумнів чи подив, будуть сильніше привертати увагу слухача. Якщо історія завершується несподіваною розв'язкою, то учасник артерапевтичної практики буде перебувати у стані легкого здивування або трансу, під час яких його підсвідомість буде відкрита для пошуку нових творчих можливостей.

5. Використовуйте можливості абстрактної мови; невизначені іменники чи займенники на позначення людей, предметів і місця дії; зворотні дієслова, наприклад, знайшлися, трималися, перетворилися, захотілося, прокинулися. Не визначайте точні тимчасові рамки, краще починати розповідь так: «Давним-давно, багато років тому...».

6. Використовуйте завуальовані розпорядження. Якщо ви хочете, щоб якісь розпорядження дійшли до слухача, вкладіть його у вуста одного з героїв вашої історії, наприклад: «Батько відповів: «Тепер ти теж став чарівником».

7. Прикрашайте ваше оповідання. Використовуйте свої артистичні можливості, щоб підсилити враження.

8. Не поспішайте пояснювати зміст казки, дозвольте підсвідомості слухача самій розібратися в ситуації.

Отже, казкотерапія є процесом пошуку значення, розшифровки знань про світ і взаємини в ньому, що активізує потенційні ресурси особистості.

**КОМЕМОРАТИВНІ ПРАКТИКИ УКРАЇНИ У ЧАС ВІЙНИ
НА ПРИКЛАДІ ПРОЄКТУ БОГДАНА МАЗУРА
«ПАМ'ЯТІ ЦИВІЛЬНИХ ЖЕРТВ»**

Питання, пов'язані з меморіальним аспектом вшанування пам'яті загиблих цивільних громадян України внаслідок воєнної агресії Росії, є сьогодні надзвичайно актуальними. Особлива увага приділяється художнім аспектам комеморації у міському архітектурному просторі та формам соціальної комунікації, які спрямовані на утворення меморіальних зон як складових частини колективної пам'яті та загалом державної комеморативної політики. На прикладі меморіального архітектурного проєкту «Пам'яті цивільних жертв» українського скульптора Богдана Мазура, розглянемо деякі проблемні зони й суперечливі підходи до реалізації таких проєктів — від форм меморіалізації трагічних подій до способів комунікації з владними органами, лідерами думок та експертами у цьому питанні — в контексті воєнної доби.

Україна втрачає воїнів на полі бою, але гинуть і мирні люди — внаслідок вбивств на окупованих територіях, екоцидів, постійних бомбардувань, ракетних і дронівих атак. Втрати серед цивільного населення нерідко викликають гостру суспільну реакцію, адже мирні мешканці є абсолютно беззахисними. Таким чином, збереження пам'яті про цивільні жертви є одним із пріоритетів державної комеморативної політики, — це сприяє розвитку дискурсу цінності кожного життя, що його вкоротила війна, і допомагає формуванню колективної пам'яті як частини державної меморіальної політики воєнного та післявоєнного часу.

У суспільстві тривають дискусії щодо того, коли доцільно реалізовувати такі проєкти: відразу (як, наприклад, сталося в Ірпені, Бучі, Вишгороді та інших деокупованих містах) або після тривалого осмислення травматичного досвіду з метою підготовки продуманого, вивіреного акту пам'яті.

Ще одним полем для суперечок є публічна риторика навколо того чи іншого меморіального проекту, яка може зайти у глухий кут завдяки неоднозначним реакціям представників суспільства та пересічних громадян. Прикладом тому є вшанування пам'яті Героя України Олександра Мацієвського, коли пам'ятник, встановлений на території Київської фортеці, викликав палку дискусію.

Очевидно, що у розпалі війни питання, які виникають навколо меморіалів, вимагають нових компетентностей від державних органів, архітекторів і скульпторів (авторів проєктів), від лідерів суспільних думок. У цьому контексті реалізація меморіального проєкту Богдана Мазура «Пам'яті цивільних жертв війни» (на прикладі м. Київ) уможлиблює підсумування досвіду у кількох аспектах:

- а) художній проєкт і його роль у формуванні колективної пам'яті;
- б) творчий задум та його оцінка професійними спільнотами;
- в) комунікація з владними органами та її проблемні точки;
- г) взаємодія з лідерами думок.

Скульптурна композиція «Пам'яті цивільних жертв» є першою спробою створити сакральне місце у міському середовищі Києва, отже першим досвідом широкої комунікації. Окрім власне художньої складової композиції, важливими виявилися злагоджені соціальні комунікації під час реалізації проєкту у київському архітектурному просторі. Не меншої ваги у процесі створення меморіалу набуло дотримання балансу між відповідністю творчого задуму до нормативних державних документів та його підтримки професійною спільнотою і лідерами соціальних груп.

ІНСТРУМЕНТАРІЙ ВЗАЄМОДІЇ З МУЗЕЙНОЮ ЕКСПОЗИЦІЄЮ: КОМФОРТ ТА АДАПТИВНІСТЬ

Кожне громадське середовище по своїй природі складається з багатьох елементів, які формують його у цілісну структуру та створюють на її основі специфічний перелік функцій, що дає змогу людині як мінімум оперувати невеликим обсягом доступних інструментів з метою отримання бажаного досвіду, а як максимум пропонувати спектр можливостей для індивідуалізації інтерактивного досвіду з подальшим отриманням очікуваного результату, у процесі не відчуваючи перешкод, які б могли впливати на формування негативного враження по завершенню такого процесу.

У даному контексті одним із визначних складових процесу взаємодії є рівень комфорту та можливість адаптивності людини до нього, не важливо, яким би конкретно це середовище не було.

Музей, як і будь-який інший громадський простір, повинен мати у своєму арсеналі якнайбільше доступних інструментів взаємодії, котрі, в першу чергу, повинні забезпечити належний рівень комфорту перебування в ньому та, що найважливіше, зручність взаємодії з експозицією.

Сьогоднішній стан галузі технологій, зокрема цифрових, дає змогу створити музейне середовище, котре може бути максимально адаптивним до будь-якого відвідувача та гарантувати найвищий рівень комфорту. Сучасна експозиція музею — це не тільки про споглядання старовинних картин, скульптур, предметів побуту, древніх артефактів і тому подібних речей. Це спектр можливостей який дає змогу зрозуміти той чи інший експонат виставки під абсолютно різними ракурсами.

Кожен сьогодні володіє смартфоном, де можна будь-коли знайти потрібну інформацію, послухати музику чи переглянути відео. Всі ці процеси використання пристрою супроводжуються належним

рівнем комфорту взаємодії із цифровими додатками та інтерфейсом, коли користувач, залежно від потреби, з допомогою одного або декількох натискань протягом декількох секунд отримує бажаний для нього результат. Такий же алгоритм можна застосувати й у сучасному музейному середовищі, де кожен відвідувач матиме можливість комфортно взаємодіяти з експозицією.

Говорючи про комфорт у контексті середовища музею, варто спершу звернути увагу на фактор часу. Відвідування музею у груповій екскурсії є доволі популярним, та все ж воно потребує досить багато часу, аби детально ознайомити учасників з усією експозицією. Також у процесі такої екскурсії може виникнути багато незручностей, як, до прикладу, складність для деяких відвідувачів сприймати інформацію в тому темпі, у якому її подає екскурсовод, чи сам факт скупчення людей разом із малими розмірами приміщення самого музею, — все це може викликати дискомфорт. У такій ситуації найкраще підходить портативний путівник. Портативний путівник — це невеликого розміру пристрій, який має на меті допомогти відвідувачу у взаємодії з експозицією. Такі пристосування можуть подавати інформацію як у відео, так і в аудіо форматі [Rutkauskaite, 2019, с. 71]. Зокрема, аудіопутівники можуть стати у пригоді людям із вадами зору, для яких такий спосіб отримання інформації про експозицію найзручніший.

Також коли мова йде про візуальний процес дослідження експозиції, важливим є й отримання текстової інформації про конкретний об'єкт. З цим завданням добре справляються інтерактивні панелі. Такі пристрої мають доволі великий розмір, обладнані повністю сенсорним дисплеєм та можуть подавати інформацію не тільки в текстово-візуальному форматі, а й з аудіосупроводом. Зручність використання таких панелей також обумовлена простотою їхнього інтерфейсу, що, своєю чергою, дозволяє легко адаптуватися до користування у процесі відвідування музею.

Ще одним цікавим та водночас простим у користуванні для відвідувача музею виступатиме додаток для смартфона, через який відбуватиметься взаємодія з експозицією. Принцип роботи передбачатиме, що користувач встановлює програму на свій пристрій, за допомогою якого надалі можна зчитувати QR-коди, що розміщені

біля кожного експонату музею. Такий варіант може виявитися дуже зручним, а також дасть можливість для додаткової персоналізації процесу відвідування та взаємодії з музейною експозицією [Brischetto et al., 2023, с. 142].

Підсумовуючи, варто підкреслити, що піклування про належний рівень комфорту через адаптивність та широке використання сучасних технологій під час відвідування музею та процесу інтерактивності є неабияк важливим та напряду впливає на формування позитивного і корисного досвіду людини, адже музей сьогодні — це простір для саморозвитку та самозбагачення суспільної свідомості.

Список використаних джерел:

1. Brischetto, A., Iacono, E., Vecchimanzi, C., Tosi, F. (2023). Enhancing Inclusive Experience in Museums: Results From a Field Study. *Design for Inclusion*, 75, 132–144.
2. Rutkauskaite, M. (2019). Integration of handheld guides in museums: The case of Lithuania`s art museums. *Art History & Criticism*, 15, 71–82.

ГУЛЄВИЧ Сергій Олександрович

доктор філософії,
викладач кафедри графіки,
Навчально-науковий видавничо-поліграфічний інститут,
Національний технічний університет України
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського».
<https://orcid.org/0000-0003-0990-114X>

БАТАЛЬНІСТЬ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Нинішні часи увійдуть в історію України як трагічний період боротьби за Незалежність. Разом із тим сучасне мистецтво, зокрема образотворче, виконує функцію архівування війни через мистецьку опцію. Велика кількість нового мистецтва, яке рефлексує на російсько-українську війну, потребує постійного дослідження. Зростання впливу війни на образотворче мистецтво, а також активну рефлексію митців, спонукає нас до виділення творів в окрему течію. Саме тому вже сьогодні стає важливим аналіз батального мистецтва з теоретичного та практичного ракурсів.

Звертаючись до сучасних творів мистецтва (створених у період російсько-української війни), ми маємо чітко виділити основні критерії, що дозволяють виявити з-поміж них твори, які належать до батальних. Адже постає питання: які художні твори ми можемо назвати батальними, а які ні? Якщо судити по здобутках минулого століття у сфері образотворчого мистецтва, батальний жанр мав неабияку популярність серед митців того періоду. Залежно від соціополітичного та соціокультурного станів, зацікавленість до цього жанру зростає або, навпаки, втрачається. Шаленого розвитку батальний жанр набуває у післявоєнний період. Він існує в межах соцреалізму, академізму та, окрім функції мистецької, виконує функцію пропаганди. Зрештою, основною характеристикою батального жанру стало відображення військових подій, життя армії. Такі художні твори у минулому столітті вирізнялися з-поміж інших завдяки військовим символам, атрибутам тощо. У межах цього жанру існувала певна сукупність формальних та змістовних особливостей, які вирізнялися своєрідністю зображення.

Нині, в епоху сучасної війни, твори, що її відображають, виходять далеко за межі батального жанру. Сучасна батальність в обра-

зотворчому мистецтві немає чітких або усталених особливостей. Вона радше відображає багатогранність реальної війни нашого часу. Художники використовують свої твори як інструмент комунікації, критики та роздумів, архівуючи важливі події. Разом із тим, через різноманіття художніх засобів, стилів, напрямів (у тому числі й цифрових) стає дедалі складнішим виділяти та систематизувати батальні твори. Тому варто розглядати твори образотворчого мистецтва в межах не усталеного жанру, а окремої течії, покликаної часом. Зрештою, до батальних творів сучасності можемо віднести ті твори які слугують творчою рефлексією художника на аномальні та екстремальні події. Це і слугує одним з головних критеріїв у визначенні приналежності художнього твору до батального. Також не менш важливим критерієм є особистісне враження митця від війни або його власний досвід. Мова йде про митців, які стали безпосередніми свідками війни. Завдяки такому досвіду митці переживають специфічні емоції, які зрештою відтворюють у своїх роботах.

По суті, сьогодні, батальність може бути втіленою у різних видах образотворчого мистецтва (плакат, графічне мистецтво, живопис, графіті, цифрове мистецтво тощо), в різних стилях та напрямках. Разом із тим батальність зберігає традиції жанрової мови. Зокрема казково-наївне відображення битв святих воїнів, що стало предтечею виникнення батального жанру у XVI столітті (приклад: сцени із зображенням Костянтина, Легіону Галія, Димитрія Солунського тощо, які збереглися на стінах Софії Київської), поєднують в собі військову та релігійну конотації. Нині схожі поєднання простежуються у творах М. Соломенникової «Київська Мадонна»; Є. Шалашова «Saint Javelin»; О. Ревіки «Культ», «Боги», «Спас»; К. Косьяненко... Мотиви, суголосні з творами батального жанру XVII століття (Ш. Богушович «Битва під Клушином»; К. Сакович), XIX та першої половини XX століть (С. Васильківський, І. Сошенко, М. Івасюк, А. Петрицький, М. Дерегус), в сюжетах яких відображено різноманітні битви та образ воїна, сьогодні знаходимо у творах В. Шерешевського «На нулі», «Розвідник», Ю. Клапоуха «Трипільська арта», О. Канюки.

Ще однією характерною рисою батальності у XXI столітті є композиційний простір твору, побудований на поєднанні пейзажу

з воєнними атрибутами та символами. Такий підхід до зображення став доволі розповсюдженим ще з 2014 року, а особливо від початку повномасштабного вторгнення 2022 року. Він дає змогу передавати власне враження художника від конкретної події (здебільшого її наслідків), що відбулася в тому чи іншому місці. У такий спосіб художник звертається до емоцій глядача через впізнавану архітектуру, вулиці, місця тощо. Відображення цього способу можемо побачити в живописних творах: Н. Амірової «Ірпінські маки», «Маріуполь. Драмтеатр»; Н. Левітасової «Чернігівська бібліотека», «Краматорськ», «Сучасна реальність»; І. Летинського та інших. А також у графіці О. Ревіки «Мис», «Місто», «Бердянськ»; О. Джураєвої (із серії «Війна. День»); М. Маслової «Фортеця»; А. Логова «Буча»; Ю. Денисенкова та інших. Зрештою можемо констатувати факт, що батальність сьогодні має досліджуватись як окрема течія або напрям у сучасному мистецтві. Вона, так само як батальний жанр минулих століть, черпає зміст із подій, породжених війною. Разом із тим, батальність існує в межах contemporary art, в якому концептуальна ідея переважає над формою, технікою та засобами вираження.

Сучасне батальне мистецтво в Україні має унікальні особливості, які відображають специфічні історичні та соціокультурні контексти. Одні митці звертаються до нього задля відображення хаосу та абсурдності війни, інші — щоб передати напругу та біль пов'язаних з воєнними подіями в Україні. Дехто фіксує реальні події війни та життя звичайних людей у ній. Всі митці різні, однак кожен звертається до батального мистецтва для осмислення та відображення трагічних подій мовою зображення.

ДРОФАНЬ Любов Анатоліївна

кандидатка філологічних наук,
старша наукова співробітниця,
провідна наукова співробітниця
відділу культурних стратегій, ініціатив та технологій,
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України.
<https://orcid.org/0000-0002-1990-1752>

НОВЕ РОЗСТРІЛЯНЕ ВІДРОДЖЕННЯ: ПОЕТ ІЛЛЯ ЧЕРНІЛЕВСЬКИЙ

Новітня російсько-українська війна, яка нині на вустах в усього світу, змінила нашу парадигму бачення часу, відчуття себе в просторі. Світ перестав бути безпечним і прихильним до кожного, хто доторкнеться, нехай і краєчком свого ества, до людиноненависницького вияву вселенського зла. Грізна безжальна сила, не маючи кордонів і перешкод, за задумом якоїсь сатанинської волі, шириться і множить континентами. Зупинити просування пільми дається далеко не кожному, а радше лише обрані, почасти підсвідомо виконуючи свою священну місію, кидаються у вогненний вир і надлюдськими зусиллями викристалізують праведний меч. Могутньою зброєю обдарований був Ілля Чернілевський — найперше воїн, який силою слова моделював захисний мур між Україною з її віковичною історією і прийдешніми варварами, що мають лише мету нищення, руйнування, вбивства.

Про юнака, який, маючи за плечима гуманітарну освіту і зовсім не налаштований на тримання зброї, але який узяв на себе відповідальність і кинувся з перших днів війни захищати Україну, варто писати поеми й наукові розвідки, варто на його прикладі виховувати майбутнє покоління. Свого часу він потужно еволюціонував від російськомовного віршувальника до українського поета зі впізнаним обличчям, виробивши власні стиль і поетику, які вибухнули яскравими поетичними камертонами.

Поети, які загинули... Скільки ж їх і скільки ще будуть. У часи героїчного протистояння вони надлюдськими зусиллями перетворюються у гнівну захисну стіну й одержимо стоять до самозречення. Отож ризику вже підведено, війна розітнула простір на дві половини. Та зрештою війна невідворотно заповзла у свідомість юнака ще

2014-го. Тоді не вдалося воювати, ще відміряно було вісім років, упродовж яких народжувалися вірші, пісні, здійснювалися переклади українською мовою пісень із кінофільмів студій Disney, Universal, Sony.

Тепер розглядаємо вірші Іллі в статистиці, тобто те, що вже відбулося, або те, що не відбулося, або що б мало відбутися. Це особливий інтерпретаційний підхід до літератури, свого роду метод, безкінечне моделювання підсвідомого, відчуття довершеності. Та Ілля все одно є — у материній сльозі, у батьковій поезії, у думках друзів. Не розмінюймося на дрібниці — перед нами вічність, що завмерла у слові. І тому його вірші, що несуть у собі ознаку символічності, набувають концептуального сенсу. Лишається порожнеча поза контекстом, який прочитується нині в кожному рядку. І цей словесний матеріал, відкритий для дешифрування, оприявнюється у нашому передчутті трагічності, незворотності долі, завмерлій напрузі.

Свою місію Ілля Чернілевський виконав — маючи волю до життя, з тугою за героїчним в оповитій романтикою любові й мрійливості. Він прагнув кохання — чистого і вірного. Але щастя вислизало, та, зрештою, шлях до цього щастя примарний і облудний. «Доля рече як навіжена», — писав у 2021 році. А ще він жив із відчуттям якоїсь приреченості: «Не мати ні сили, ні права, ні змоги / повірити в те, що тебе розуміти можуть...».

Витончений смак естетика диктує йому образи, які вражають точністю характеристик і неймовірною чутливістю до нетривкого світу. Два вірші, присвячені загиблому другу Максиму, сповнені глибокого смутку, і «світ надвоє розколовся», а неспівані з ним пісні «відлуння нашепоче / в потойбіччя нашою журбою». Повертаючись подумки до моменту прощання, екзистенційно відчуває, як «стрічка на портреті тисне горло / юрбі, що його в небо проводжала». І вже після відходу самого Іллі надвоє розколотив світ розсипався на ще дрібніші світи, які мірадами запалахкотіли не лише у серцях рідних та друзів, а й у свідомості поціновувачів його творчості, яким ще буде чудова нагода здійснювати відкриття та інтерпретації, шукати сенси в кожному рядку і в кожному слові.

Зроджене одвічне питання чому так? не знаходить відповіді, хоча, здається, відповідь очевидна — він не міг інакше. Він мав виконати обов'язок перед самим собою — покинути вірші, пісні, музику, переклади й піти на кляту війну, щоб виграти (вже вкотре?) битву за Україну. І він її виграв — силою свого духа, але найперше віршами, що укладені рідними у вишукано ілюстровану збірку «Я птах між тенет», віршами, де відчуття стають камертонами, які налаштовують на сприйняття однієї миті. І ця мить може бути до трагічного останньою, але чудовою у своїй вітальній простоті. Ілля ніби заповідає майбутньому юнакові, який прийде після нього, — «Живи свою молодість», з її «шаленими планами, шрамами на потилицях, / спокійними нотами в жерлі гарячого голосу». Тож молодість інших буде «відмінна лиш зміною фокусу». Проте не зовсім так — молодість майбутніх буде дещо іншою, і не лише в зміні бачення: «Умінням прощати, умінням / з колін підійматись, / умінням тримати удар, / у конфліктах не бекати, умінням наповнити людний сучасний Хрещатик / своїми безлюдними, щемно-смішними флешбеками».

Оголені до безмежжя думки поета чутливо сприймаються саме зараз, коли битва за мирний Хрещатик ще не скінчена. Але віримо в усі пророцтва Іллі, бо він відчував і наперед переживав кожен крок майбутнього... уже без нього. Це буде час, коли стануть не важливими розлучення і нерозуміння. Болісні переживання юнака ледь вчуваються за кожним рядком, що дає простір для роздумів і здогадів. Усе невідворотно минуще і трагічно непоправне. У тому спланованому рукою Всевишнього часі — «коли усі, кого ти так хотів, / зітнуться написом піщаним з берегів, / коли розріже плівку темних тиш / крило твого виття, як пізній стриж» — усе буде інакше. Будуть створені нові дати, «щоб лілію світанку прикладати, / як марлю до розпечених повік».

Вражає образність поетичної мови, багатство порівнянь і метафор, що вибухають нескінченністю асоціацій і зроджують в уяві безліч емоцій, що творять окремішній світ. Кожна фраза — як заохочення пірнути в глибини вулканічних хвиль життєвих пристрастей і долі, у

краї, «яких не торкались підшви твоїх рядків». Зрештою, заохочує до цього зовсім не фраза, а «мовчанка її», коли «ріже тиша у ній, як ніж»; поет лиш уточнює: «я додам трохи струму у вечір, у ніч, / і ввімкну запобіжник мерщій / для душі». І в серпні 2019-го, коли народжувався цей вірш, з-під свідомості уже виринали слова неприсутності «в цьому житті»: «Хочу, — скрикну, — / щоб спуски круті / обдирали нам спину не в цьому житті, / де відомо все заздалегідь, / Тож їдь». А далі ще очевидніше: «Забери цю пульсацію, нам до снаги / не доли-ти у жар, не топтати сніги, бо і опік, і слід, і усе / занесе / золотими пісками. Докупи збере / в асонансний акорд / і затисне в барі / між космічних придуманих струн». Тут ще й яскравий зразок співвідне-сення музики й слова, де звуку, а радше техніці гри, надається біль-шого значення. Ніби забриніла мелодія з-під струни, яку ледь торкну-лася рука. Кожен рядок — іноді вкрай болючий і безжальний, але від-вертий, щирий, звучить як музика, що відлунюється у самому серці.

Навіть у найпершому вірші, який дев'ятнадцятилітній Ілля присвятив батькові, вже заповідається поет філософського ґатунку і на найвищому реєстрі звучать бентежні думки. Звідки ж така пе-чаль у юнака, драматичні візії конечності існування? До нього «приходить одкровення дивне». І в цьому одкровенні закроєна все та ж мить, що зветься життям: «все життя — від видиху на вдих — / вкладається у лічені хвилини, / де шкутильгання переходить в біг». Через сім років з'являється пісня, присвячена матері. І у щемних рядках — і каяття за «розмову, повну слів несправедливих», і най-важливіші слова сина, що «я завжди з тобою, / я з тобою, / і за все мені прости». Звернення до найрідніших — батьків, це як доторк до оголеного нерва, високий звук якого domeжно розщеплює химерну гру реальності.

Батько-поет Станіслав Чернілевський після усвідомлення трагі-чної втрати сина зримо уявив і відчув еством останню його мить і своє горе викричав-виплакав злютованими рядками: «видалось, що ярова трава вся / вишарпом рвонулася в окоп. / І... лиш куце слово вечорове / та спізнілий здогад — / на розріз!»

Всього три вірші встиг написати Ілля Чернілевський на фронті, і останній — за день до загибелі. Сприймання їх особливе: трагічна невідворотність змушує вчитуватися у кожну фразу. Безліч асоціацій породжують образи-символи, які в уяві пропливають мов кадри кінохроніки — тобто те, що востаннє бачив і відчував юнак. І це востаннє безжально руйнує ліричну картину, та зрештою ліриці не місце серед кривавих ран, у надривному стогоні понівеченої і посіченої української землі. Те пряме потрапляння ще не настало. Це згодом закреше крилами чорна смерть. А поки Ілля та ми разом з ним ще маємо миті присутності в цьому світі та «спокій у серці, / що тільки сильніше росте в небезпеці», ще маємо «життя, яке кожен із нас ще не виборов, / життя, що спростовує звичні нам виміри». І звучить сокровенне, те з чим ішов на війну: «Ми знов переможемо — / я обіцяю». Обіцянка тих, хто творив нашу історію впродовж віків, поклавши на алтар себе. Палка віра в умовах війни кристалізує серце, яке, заховане в броню, стає незламним. І знову пророцтво, що чує з палкої й тремтливої промови самого сонця: «скоро часи набуття, воскресінь». І тоді, в переможному майбутньому, «кров над окопом / щоб забулася, як кошмар». Можливо, й забудуть ці жахіття, але не ми. Ми пам'ятатимемо, але насамперед це ім'я — Ілля Чернілевський.

Ілля Чернілевський — романтик і воїн, поет з трагічно-філософським баченням і непереможний оптиміст — залишив у спадок рядки, кожне слово яких сповнене глибокого світовідчуття. Це свого роду коди, які ще потребують розшифрування. І досягнення героїзму незламних, які завжди були і будуть серед нас.

Список використаної літератури:

Чернілевський, І. (2023). Я птах між тенет: поезії (С. Тримбач, Вступ. слово; А. Філей, Худ.). Ужгород: Вид-во Валерія Падяка. 128 с.

ДОБРОНОСОВА Юлія Дмитрівна

кандидатка філософських наук, доцентка,
Національний транспортний університет.
<https://orcid.org/0000-0001-5891-8226>

**ТЕМПОРАЛЬНІ ВИМІРИ
ЛЮДСЬКОГО ІСНУВАННЯ У ПОЕЗІЇ ЧАСІВ ВІЙНИ:
ПАМ'ЯТЬ — НАДІЯ — МАЙБУТНЄ**

Екзистенціальна аналітика людського життя в умовах війни передбачає не лише пошук українською філософією нових форм висловлювання, але й активізацію її діалогу з мистецтвом. З огляду на виняткове місце в сучасному філософському дискурсі концептів-метафор та прихильність філософії ХХ століття до поезії як миттєвого «схоплення» смислу екзистенційних вимірів ми вважаємо актуальним філософське осмислення української поезії, створеної в часи російсько-української війни як військовими, так і цивільними українцями. Бойові дії в Україні тривають понад десять років, а написана протягом цього періоду поезія розмаїта, тому ми пропонуємо звернути увагу на тексти, створені цивільними жінками з досвідом первинної та вторинної психотравматизації внаслідок перебування всередині війни як події-трагедії. Мета розгляду — виявлення особливостей презентації темпоральних вимірів людського існування в горизонті повсякдення війни у віршах Ії Ківи та Маріанни Кіяновської.

Вибір текстів цих авторок із книжок, опублікованих після початку повномасштабного вторгнення російської армії в Україну, зумовлений оригінальними особливостями презентації переживання модусів часу. Спільним для обох є те, що проблематика часовості й дочасності людського, майбутнього й екзистенціалу надії увиразнює їх розуміння естетичної й екзистенційної специфіки поезії. Збірка «Сміх згаслої ватри» [Ківа, 2023] — друга україномовна збірка поетки й перекладачки Ії Ківи, котра 2014-го залишила Донецьк і переїхала до Києва, а 2022-го знову стала вимушеною переселенкою і нині мешкає у Львові. Книжка львівської поетки й перекладачки Маріанни Кіяновської «Блискавка зустрічає воду і вітер» [Кіяновська, 2023] є змістовним продовженням та образною і формальною радикалізацією художніх пошуків, представлених у її попередніх збір-

ках [Кіяновська, 2020; Кіяновська, 2017], причому всі три видання можуть бути розглянуті як поетична трилогія.

В умовах війни індивідуальне існування ніби «ув'язнене» в теперішній миті, а повсякдення сповнене порядків, котрі швидко змінюються, унеможлиблюючи прагматичні аспекти очікувань, планування, реалізації життєвих виборів і намірів. У презентації в поезії екзистенціалітету життя людини образи, котрі окреслюють смисл минулого і майбутнього, нерідко домінують навіть тоді, коли йдеться про опис теперішнього. У багатьох людей обставини існування в горизонті війни, що передбачає деформацію практик повсякдення, сприяють гіперболізації певних модусів часу, поширенню прагнення перестрибнути вимір «сьогодні» й опинитися в рятівному «вчора» або «завтра». Вірші Ії Ківи, написані протягом весни 2022 — літа 2023 років, становлять половину збірки «Сміх згаслої ватри» й об'єднані в розділи «Бур'ян небезпеки» та «Цегла часу». У них нечасто можна зустріти феноменологічну безпосередність майбутнього, проте воно виступає межею антропологічного часу і центром образно-сислової гравітації.

Теперішнє нерідко втрачає повноту буття, натомість минуле залишається зоною переходу, де буття і небуття мають шанси зустрітися або розминутися. Діалог із пам'яттю дозволяє вивільнитися з мовчання, зберегти найцінніше й отримати змогу говорити по-новому, виростивши зсередини можливість іншого мовчання іншою мовою. Пам'ять виступає чинником посттравматичного зростання та уможлиблює діалог із численними Іншими, віддаленими від суб'єкта висловлювання десятиліттями (вірші у розділах «Гетто історії» та «Меридіан говоріння»). Найновіші тексти Ії Ківи не сповнені оптимістичних інтонацій, однак у них *образи майбутнього і надії* можна зустріти ледь не на кожній сторінці. Вони можуть бути парадоксальними й афористичними, невибагливими й простими, що позбавляє їх герметичності. Майбутнє дає про себе знати як *майбутні життя, обкладинки майбутніх книжок, шкільні парти майбутнього, поле майбутнього і лисиця майбутнього*. Опозиція двох відкритих метафор *обличчя майбутнього і мороку майбутнього* виявляється актуальною для багатьох віршів, хоча вони з'являються тільки в кількох.

Екзистенційні смисли образів надії більш прозорі і менш амбівалентні. Авторка йде майже за тими філософами ХХ століття, котрі вбачали в надії екзистенціал, довкола якого центрується темпоральність людського існування, тому в її текстах присутні *дзвони надії, кроки надії, свічка надії, жовта смуга надії на українському прапорі*. Проте зустрічаємо й доволі складний в екзистенційному плані образ *катівного знаряддя надії*, що має зв'язки з образними дефініціями війни, представленими у збірці.

У віршах Маріанни Кіяновської, написаних від початку повномасштабного вторгнення, присутня як презентація темпоральності в образах модусів антропологічного часу, так і спроби помислити неподільність феноменів, завдяки яким може бути присутня у світі часовість людського. Такий підхід межує з метафізичними пошуками й загалом характерний для розуміння авторкою *поezії як способу пізнання першооснов буття*, даного людині як її власне існування, вплетене в існування світу («Для часу потрібна принаймні одна людина»). Показові тексти «Годинник реагує на світло ніби зіниця» та «Бо війна каже дівчинка», в яких час проявляє амбівалентність, уособлюючи як буття, так і ніщо, вказуючи на можливість існування певного «завтра», швидкості змін, тривання та одночасної можливості відсутності часовості як такої. Образів часу або його модусів у збірці «Блискавка зустрічає воду і вітер» небагато, хоча його втіленням можуть ставати різні живі істоти («Час ніби пес»).

Інколи здається, що Маріанна Кіяновська прагне помислити час війни тільки як час існування, фіксуючи його прикмети, котрі швидко з опису теперішнього перетворюються на свідчення, що в мить появи належать минулому. Водночас вірші самі є для неї прикладами мовлення, яке втілює й уможливорює єдність теперішнього і майбутнього. Квінтесенцією химерного і непевного існування часовості, на якому авторка регулярно наголошує, можна вважати розміщені на початку книжки тексти «Переїзд у новий час катастрофи» і «Як було коли не було війни». Підтвердженням того, що горизонт досвіду є передусім горизонтом теперішнього і водночас горизонтом майбутнього, виступає метафізична формула зв'язку між модусами антропологічного часу, представлена у вірші-присвяті Борису Херсонському.

Одним із найважливіших вмінь часів війни для поетки виявляється *вміння пам'ятати* («Навчи мене не мовчи», «Я була тут була завжди»), а феноменом, котрий уможлиблює проєктування майбутнього, як і в її Ківи, екзистенціал надії («Властивість людини помилятися і дивитися на ріку», «Надій себе доки можеш»). Образ мовчання та жест його долання на позір не завше пов'язані з осягненням темпоральності людського існування, проте в поезії обох авторок відіграють виняткову роль, адже фіксують прагнення долати наслідки первинної (в офлайн-світі) і вторинної психотравматизації (у медіатизованих життєсвітах), прикметою якої є домінування просторової, а не часової естетики. Естетично-екзистенційна специфіка осягнення темпоральності в поезії виявляється для них запорукою того, що поетичне висловлювання в умовах війни взагалі можливе, а деформована і фрагментована часовість-дочасність людського не означає остаточного знищення життя.

Список використаних джерел

1. Ківа, І. (2023). *Сміх згаслої ватри*. Київ: Дух і Літера.
2. Кіяновська, М. (2017). *Бабин Яр. Голосами*. Київ: Дух і Літера.
3. Кіяновська, М. (2020). *Живі перетворення*. Київ: Дух і Літера.
4. Кіяновська, М. (2023). *Блискавка зустрічає воду і вітер*. Київ: Дух і Літера.

ДЮКЛО Ребекка (DUCLOS Rebecca)

PhD, Professor of Art History,
Department of Art History Faculty of Fine Arts,
Concordia University (Montréal).
<https://orcid.org/0009-0002-7667-7889>

CULTURAL CRUCIBLES: UKRAINIAN ARTS ACADEMIES ON THE CUSP

This illustrated talk offers personal and professional reflections not on the broader arts and culture sector in Ukraine, but on the specific sites where many of Ukraine's artists and cultural practitioners are currently being trained — within the country's many venerated arts academies. My reflections follow a series of personal site visits, in-depth discussions, interviews, and international meetings in 2023 and 2024 with Ukrainian colleagues from over a dozen arts, performance, and design academies in Kharkiv, Kherson, Odesa, Kyiv, Lviv, and Uzhhorod.

With a focus on the current state of arts academies, my talk calls attention to what I see as the “cultural crucibles” in Ukraine — these schools where artistic identities, practices, and perspectives have been forged within a uniquely complicated period of time. Artists and cultural workers emerging from Ukrainian academies in the decade from 2014–2024 have been triply affected, first by the illegal annexation of Ukrainian lands, followed by the global pandemic, and now living through Russia's full-scale invasion.

In aesthetic, political, economic, and societal discussions of the role of arts and culture in civic life, it is not uncommon for higher arts education institutions to be left out of the conversation in many countries. Because these schools are often seen as part of the academic landscape (even when they sit within Ministry of Culture portfolios) arts academies, especially, end up in a kind of no-man's-land between different sectors that they touch, but do not wholly occupy: culture, heritage, innovation, education, economy, digital transformation, etc.

In terms of resource allocation, this interstitial existence can, of course, be highly problematic (and in the case of Ukraine, it has become definitively problematic). At the same time, it is worth

imagining possible futures in which arts academies might use their special status to stake out significant positions across a diversity of sectors that will become even more active within a post-war Ukrainian renaissance. These academies are perfectly placed to “shape shift” if they so desire, and to make themselves indispensable across a variety of spheres as experts to be consulted and as incubators to be supported within a resilient Ukraine.

As crucibles holding and forming emerging cultural actors within an evolving national landscape, arts academies have a phenomenal role and responsibility to the thousands of graduates who have and will emerge from their programs. To be “on the cusp” in this case is not a position of weakness, but of strength and courage.

It was Gaston Bachelard who wrote about the idea of “repose”, redefining it not as a position of rest, but of latent power ready to be released. Arts academies in Ukraine are on the precipice, on the cusp, of deciding how best to nurture and release this energy into a world of their own (re)making.

With a gentle, but critical, reading of the term “integration”, this talk will be delivered in two parts. First, I will frame intercultural dialogue within a specific joint Ukrainian and European program with which I work. My talk begins with an introduction to the UAx Platform, the largest existing partnership network linking over thirty art, performance, and design academies across Ukraine and Europe.

Funded by the Abakanowicz Arts and Culture Charitable Foundation and managed by the UAx Bureau situated within the Amsterdam headquarters of the European League of Institutes of the Arts (ELIA), the UAx Platform models certain mechanisms and prospects of interest to future discussions around the role of artistic training within larger movements of resilience, reconstruction, and resistance in war and post-war conditions (in Ukraine, but perhaps in other war-affected countries as well).

The second half of the talk will focus more specifically on the notions of “crucible” and “cusp” to share some of the very real questions, challenges, and openings that I sensed while travelling across Ukraine. In arts academies globally there are thorny issues everywhere.

Institutions continually debate the nurturing of creativity alongside the professionalisation of artists, the primacy of skills-based training or the adoption of cross-disciplinary experimentation, the master vs. mentor model, the artist as auteur and the artist as cultural agitator. Ukraine is not alone in being on the cusp of some essential, but difficult conversations around contemporary curriculum change, but they are also poised to invent previously unimaginable hybrid models that bring traditional methods and materials in conversation with future-oriented realities and questions that are unique to their situation. The art school as crucible — uncomfortably suffering right now in the heat of the war — is nevertheless a site where new cultural formations will emerge within a changed Ukrainian society in future.

ОБРАЗНО-СИМВОЛЬНЕ БАЧЕННЯ СВІТУ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ГУЙДИ

Творчість українського художника Михайла Гуйди відрізняється від творчого світобачення інших митців тим, що зорієнтована на поєднання українсько-китайського стилю живопису, використовує ідеальну геометрію, спрямована на відображення народних традицій. При цьому необхідно зауважити, що у творчості Михайла Гуйди наявні наступні основні образи-символи (див. рисунок нижче).



*Ил. 1. Образи-символи у творчості М. Гуйди
[О. Тарасенко і А. Тарасенко, 2021, с. 156]*

Так, *колодязь* є основним елементом картин художника, зокрема, це можна побачити на прикладі картин «Весна», «Баба Килина», «Біля криниці». Колодязь тут має чисту та прозору воду, що символізує духовну чистоту. При цьому вода у колодязі виблискує золотим відтінком, що є відображенням води як цінності [Ковальчук, 2016, с. 22].

Мати є символом божественної любові, адже вона оберігає свою дитину від всесвітнього зла. Так, на картині «Українська Мадонна», мати тримає дитину на фоні білих стін будинку, при цьому

видно її хвилювання за подальшу долю дитини. *Мати* — це втілення Богородиці, вона завжди готова боротися за свою дитину, крім того, вона, попри зовнішній спокій, відчуває трепет за майбутнє дитини.

Переважно на картинах художника мати зображена контрастно до навколишнього середовища. Так, у картині «Баба Килина» стара жіночка у білій вишитій сорочці, що відображає її духовну чистоту, стоїть на фоні сірих хмар. Тобто образ матері є таким, що виділяється на фоні того, що навколо.

Подвір'я — символ простору. Перебуваючи на власному дворі, персонажі картин Михайла Гуйди облаштовують побут саме так, як їм здається найкраще. Так вони виявляють свободу та відображають свою хазяйновитість. Прикладом є картина «Чумацький шлях», де подвір'я є демонстрацією пошуку людиною себе.

У цій же картині можна знайти символ *тину*. Тин є образом відділення від простору, він розподіляє подвір'я, які є різними просторами, тож різними світами персонажів [Тарасенко О. і Тарасенко А., 2021, с. 156].

Дерево життя символізує нескінченність роду та пошук людиною себе. До прикладу, у картині «Баба Килина» відображено стовбури старих дерев, які віджили свій вік. Відповідно, вони символізують старість та закінчення життя, коли людина може лише переосмислювати те, що вчинила. Проте такі старі стовбури підпирають молоді дерева, що символізує те, що старі люди допомагають молоді дізнатися про життя більше та своєю підтримкою налаштовують молодь на доросле життя.

Одночасно з тим, поєднання старих і молодих дерев є відображенням нескінченності роду, коли бабусі та дідусі вже завершують свій життєвий шлях, а їхні онуки лише розпочинають, при цьому рід не закінчується, а навпаки продовжується, у нього входять нові родичі. Відповідно, родина стає своєрідним оберегом для людини.

Земля символізує приналежність людини до роду та її невіддільність від родини, енергію та продовження життя. При цьому людина невіддільна від землі, оскільки, обробляючи її, отримує їжу та місце для будівництва свого двору. Зокрема, земля як символ благо-

даті зображений на картині «Чумацький шлях» [Тарасенко О. і Тарасенко А., 2021, с. 159].

Птахи та домашні тварини символізують могутність та циклічність життя. Так, у картині «Баба Килина» птахи символізують єдність різних частин світу: Схід та Захід; крім того, вони відображають єдність родини. При цьому на картині можна побачити півнів, які є характерними як для української культури, так і для китайської. Зокрема, строкатість півнів підкреслює їхній складний характер, що співвідноситься з характером людини, яка теж готова вступити у бій кожної хвилини, а чекати від неї можна будь-що.

Курка з курчатами на картині є відображенням циклічності життя. Це можна пояснити тим, що курка висиджує яйця, з яких потім з'являються курчата, які пізніше стають дорослими курками та півнями. Тож спостерігаючи за цим, бабуся на картині переосмислює своє життя та роздумує щодо його швидкого закінчення.

Відповідно, у творчості художника Михайла Гуйди основними образами-символами є Колодязь, Подвір'я. Тин, Дерево життя, Птахи та домашні тварини, Мати, Земля. Це відображено у різних картинах митця.

Список використаних джерел:

1. Ковальчук, О. (2016). Дипломні роботи студентів навчально-творчої майстерні живопису НАОМА під керівництвом М. Гуйди другої половини ХХ — початку ХХІ століття. *Мистецтвознавство України*, 1, 21–25.
2. Тарасенко, О., Тарасенко, А. (2021). Світобудова Михайла Гуйди. *Art and Design*, 2, 152–163.

ЗІНЕНКО Тетяна Миколаївна

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
завідувачка кафедри образотворчого мистецтва,
Національний університет
«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка».
<https://orcid.org/0000-0002-0140-0802>

РЕДЬКО Аліса Вікторівна

мистецтвознавчиня,
Клінтон, Нью-Йорк, США.
<https://orcid.org/0000-0001-9840-9370>

МІЖНАРОДНІ МИСТЕЦЬКІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ЇХНІ РЕАКЦІЇ НА СЬОГОЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ РЕАЛІЇ

Міжнародні мистецькі організації, про які піде мова: Міжнародна асоціація критиків і мистецтвознавців у Парижі (АІСА) та Міжнародна академія кераміки у Женеві (ІСА-ІАС). Обидві організації були створені для поживлення мистецького життя та координації культурних діалогів у повоєнному світі після закінчення Другої світової війни. Українські мистецтвознавці й митці є членами кожної з них із 1970-х років. *Метою* даної доповіді є аналіз реакції цих організацій на події російсько-української війни та ті новації, які відбулися із цими спільнотами у сучасному світі, що потерпає від руйнації принципів міжнародного права.

Обидві організації працюють у структурі ЮНЕСКО і мають статус неурядових. Після початку повномасштабного вторгнення російських військ в Україну вони виявили стурбованість долею своїх членів, висловили підтримку нашому народу в боротьбі проти агресора і запропонували допомогу. Водночас вже 5 березня 2022 року від італійської спілки мистецтвознавців надійшов лист із приводу неможливості дискримінації російської культури: «...hoping to please, we enclose the letter in defense of the episodes of discrimination against the culture of the Russian people. The letter we are enclosing is the unanimous thought expressed by the Italian section of “Nuova AICA Italia”», — написали вони у своєму листі. Реакція українських колег на цю позицію виявилася очікувано однозначною і злісною. Члени секції (З. Чегусова, М. Бокотей, Д. Клочко, Т. Зіненко, О. Роготчен-

ко, О. Авраменко) виступили зі своїми варіантами листа-відповіді на обурливу провокацію; узгоджений варіант відповіді був відправлений у президію паризького офісу.

Але найдієвішою відповіддю стала стаття Д. Клочко, яку вона опублікувала як відповідь-блискавку, і де чітко обґрунтувала ступінь свого обурення діями італійських колег. Вона пише: «Цензурування українських цінностей, подібне до лінгвоциду й русифікації ХІХ–ХХ ст., що продовжується у нав'язливій риториці “братерства” і прихованих заборон на переосмислення візуальної спадщини, має бути і засуджене, і припинене. Якими б мікроскопічними його прояви поки що не були» [Клочко, 2022]. У той же час, керівництво АІСА не скасувало необхідність щорічної сплати членських внесків членами української національної секції за 2022 рік (як це зробило керівництво ІАС, до речі, на усі поточні роки війни), а зміни у банківському обігу ускладнили процес переказування коштів з України, що потягло за собою суттєву дискримінацію у голосуванні.

На 55-му конгресі АІСА, що відбувся в жовтні 2023 року у Кракові, було започатковано роботу Академії АІСА для молодих дослідників з усього світу. Для участі у всіх аспектах краківського конгресу АІСА було обрано десять осіб із різних куточків світу. Серед учасників Академії була і співавтор статті — Аліса Редько. Молоді мистецтвознавці були поділені на три групи: «Мова та ідентичність», «Мотивація писати про мистецтво» та «Фінансова невпевненість у галузі мистецтва». Деякі групи опитували членів спільно, а інші працювали індивідуально. Програма Конгресу була, безперечно, наповнена заходами, включаючи виступи, лекції та відвідування краківських художніх установ вдень та вночі. Участь в Академії викликала питання для автора про те, як говорити про мистецтво та належність до сучасного світу. Почуття належності. Це значення багато разів обговорювалося в різних інтерпретаціях. Я хочу належати? Що тримає людей разом, якими б різними були їхні точки зору? Під час 55-го Конгресу АІСА почуття належності було обговорено в контексті реституції культурної спадщини у виступах та особистих точках погляду на надзвичайно жахливі події, з якими стикається світ конкретно у цей час.

Українськість як відчуття належності до нації та рідної землі є важливим. Нікіта Кадан у своїй лекції «Палаючий музей» під час виступу сказав те, що резонувало з кожним українцем і з мільйонами українців, незалежно від того, де вони живуть. «Чи можу я уявити, — зазначив художник, — що належу до групи людей, організацій, клубів, спільноти чи чогось подібного, де лише деякі люди підтримують Україну? Очікується, що людина матиме різні точки зору в так звані “стандартні часи” (чи можемо ми тепер говорити про регулярність пандемії?). Тим не менш, важливо визнати, що під час жахливої війни, що відбувається зараз за 235 км від Кракова, — люди з усього світу зустрілися, щоб обговорити мистецтво та проблеми в мистецькій сфері».

Художні спільноти дають історикам мистецтв, критикам та дослідникам необхідні мережі, натхнення та співпрацю. З іншого боку, ця належність є надзвичайно складною, коли ви не можете нести відповідальність за точки зору фахівців мистецтва, які не діляться іншими, окрім мистецтва, цінностями. Особливо зараз, коли у світі стільки війн, конфліктів та катастроф. У цьому контексті важливо розглянути кілька прикладами творчості українських художників, які вирішили не належати на основі політичного контексту. Так, у вересні 2022 року галерея Saatchi в Лондоні збиралася провести художню виставку «Український шлях», організований російським банкіром та колекціонером мистецтва Ігорем Цукановим та куратором — російським галеристом Маратом Гельманом (який переїхав до Чорногорії у 2014 році). Ця виставка мала благодійну мету, але потрясла українське суспільство. У цьому випадку художники вирішили не належати до проєкту. Презентовані твори мистецтва були виключно з приватних колекцій. Але, зважаючи на політичний резонанс, виставку було скасовано.

У квітні 2023 року український художник-ілюстратор відмовився відвідувати церемонію вручення премії Еріх Марії Ремарка в Оснабрюку, (Німеччина), оскільки літературна нагорода була вручена російському автору.

Всесвітній фестиваль, організований Pen America, супроводжувався скандалом навколо українських письменників. Графік фестивалю мав спільну функцію для українських та російських спікерів.

Найпроблематичнішим у цьому випадку було те, що фокус уваги було перенесено з особистостей та їхніх історій на політичні аспекти.

«Я не зустріла жодних членів АІСА з росії в Кракові, але я не зустрічала жодних членів АІСА з України, — говорила на конгресі Аліса Редько. — Іноді вибір належності чи не належності може різко вплинути на кар'єру та професійну реалізацію. Але цей вибір зрозумілий. І виправданий. Як українській людині з колективною травмою, мені потрібно знайти баланс між належністю та незалежністю. Мій батько — інженер, мобілізований до української армії у 2015 році. Він багато разів був на передовій. Він отримав часткову інвалідність через військову службу, але продовжує нести військову службу. Моя мама — доцент університету в Центральній Україні, університетський кампус якого використовується як житло для сотень людей, які втратили будинки під обстрілом російських бомб або втекли з окупованих росією українських територій. Багато студентів в інших українських університетах відвідують лекції дистанційно або змушені під час занять іти в укриття під час численних повітряних тривог, яких може бути до десятка на добу. І це їхня реальність. Батьки мого чоловіка з Харківської області. Вони жили під російською окупацією місяць і втекли при першій нагоді, використовуючи зламану греблю під назвою “Дорога життя”. Вони проживали в Польщі як біженці близько року до того часу, коли їхнє село було звільнене українською армією. Тепер вони повернулися додому, живуть там, намагаючись відновити усе втрачене та жити. А менше ніж за 30 кілометрів — постійні, нестихаючі обстріли українських міст і сіл російськими бомбами. Поля ще не повністю розміновані від російських мін, залишених у подарунок тими, хто колись називався братами. Мій друг, із ким деякі з вас познайомилися у Кракові, покинув своє рідне місто Донецьк у 2014 році. І з того часу не може повернутися додому.

Мистецтво допомагає мені, і мистецтво лікує мої рани. Але це неправда. Мистецтво допоможе мені в майбутньому. Мистецтво допоможе мільйонам українців відновити своє життя та душі. Треба говорити й писати більше про українське мистецтво. Конгрес АІСА у Кракові дав натхнення та розуміння для цього» [Виступ учасниці АІСА-Академії Аліси Редько...].

Тож українська національна секція АІСА (президент Ольга Лагутенко) у співпраці з іншими національними секціями постійно обмінюються думками щодо нових викликів, які ставить перед мистецтвом сучасна безпекова ситуація.

Стосовно іншої міжнародної мистецької організації — Міжнародної академії кераміки, головний офіс якої знаходиться в Женеві, у всесвітньовідомому музеї Аріана, — то її керівництво з перших днів повномасштабного вторгнення рашистських військ зайняло впевнену і послідовно реалізовану позицію підтримки українським членам. Їх звільнили від сплати щорічних членських внесків. Члени Академії допомогли фінансово задля відвідин українськими художниками та кураторами 50-го Конгресу у Женеві, сприяли консолідації зусиль з окреслення чіткої позиції цієї міжнародної спільноти у питаннях підтримки України. У той же час, коли Київська державна академія декоративного мистецтва імені Михайла Бойчука постраждала від ворожих бомбардувань, і про це зробив пост у корпоративному чаті член Академії, художник, завідувач кафедри Володимир Хижинський, від окремих художників прозвучали побажання використовувати чат виключно для проблем мистецької спільноти й не користуватися Академією як майданчиком для політичних баталій. Щоправда, українські та балтійські члени гостро на це відреагували, наголосивши, що осколки ракети у виставковій залі мистецького навчального закладу — це якраз і є проблема мистецької спільноти. Усе закінчилося тим, що у розмову втрутився арабський художник і написав про підтримку Палестини, на що йому відповів ізраїльський художник із зовсім іншими наративами.

Все це наводить на думку про те, наскільки важливо доносити інформацію про нашу культуру, нашу інакшість до світу, плекати нашу ідентичність, вивчати та ідентифікувати наші образи й символи. Наведені окремі факти красномовно свідчать, що культурна дипломатія, як засіб, що активно і плідно працював у часи після закінчення Другої світової війни в ім'я «миру в усьому світі», на сьогодні потребує суттєвої трансформації. Оскільки, розв'язана російською владою повномасштабна війна у центрі Європи, повністю змінила світ. Водночас саме мистецтво виступає сьогодні, як і завжди у непрості періоди неприродних людських катаклізмів, рушійною

силою до порозуміння, до єднання. Вражає емпатія і щире бажання митців та організаторів допомогти українцям вистояти й перемогти у протистоянні з лютим ворогом цивілізації.



Іл. 1. Український півник як символ незламності на головній сцені 50-го Конгресу Міжнародної академії кераміки. Женева, Швейцарія, вересень 2022. Автор фото — Ю. Мусатов

Таким чином, довгоочікуване взаєморозуміння і взаємоповага до національних культур, до мультикультурності, яке тривалий час розбудовувалося мистецькими міжнародними організаціями, набуває у сучасних реаліях зовсім іншого звучання, заснованого на небажанні чути й розуміти своїх колег. Це створює певні проблеми, які потребують комплексного міждисциплінарного вирішення.

Список використаних джерел:

1. Ключко, Д. (2022, Січень 10). Санкції проти російських митців і заклики до «братських обіймів». *LB.ua*. Отримано з https://lb.ua/culture/2022/03/10/508840_sanktsii_proti_rosiyskih_mittsiv_i.html

2. *Виступ учасниці АІСА-Академії Аліси Редько на 54-му Конгресі АІСА у Кракові*. Приватний архів автора.

КІНОЕСЕЙ ТА ФІЛЬМ-ЩОДЕННИК ЯК МОЖЛИВІ ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ НАСИЛЬСТВА ТА ВІЙНИ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНО

Яким чином мова може, здатна передати досвід катастрофи? Чи це взагалі можливо?

Двадцяте сторіччя, після шоку німецьких концтаборів та бомбардувань Німеччини союзниками, неодноразово намагалось дати відповідь на це запитання, і чи не найпершими тут спадають на думку слова Теодора Адорно щодо культури після Аушвіцу — слова занадто відомі, щоб тут їх цитувати.

За влучним висловом Вінфріда Георга Зебальда, якому належать твори про вплив на мову та пам'ять як досвіду концтаборів та геноциду («Аустерліц», 2001), так і тотального знищення цілих міст Німеччини в полум'ї вибухів та пожеж («Повітряна війна і література», 1999), «позірно нормальне функціонування звичайної мови в оповідях більшості очевидців викликає сумніви щодо автентичності викладеного в них досвіду» [Зебальд, 2023, с. 38].

Враховуючи той факт, що принаймні з часів Андре Базена усталеною лексемою кінознавців та кінокритиків став вислів «мова кіно» та йому подібні («кіномова» тощо), видається цілком доцільним розповсюдити поставлене в першому реченні запитання на всю сукупність різновидів художнього та документального кіно, які працюють з різними режимами естетичної репрезентації жаху, горору чи катастрофи, хай то природної, чи, особливо, антропоної. У цьому тексті ми зосередимося на одній з можливих (і вкрай рідких) стратегій, що їх має у своєму арсеналі документальний кінематограф, а саме на формі кіноесею (essay film) та спорідненій їй формі кінощоденника (diary film).

З приводу есею літературного Теодор Адорно колись стверджував, що саме ця форма є інструментом пізнання, який виводить

останнє за межі лише науки, не будучи при цьому білим екраном для проєкції суто сюрреалістичних образів несвідомого [Adorno, 2017]. Адорно ставив есей в унікальну позицію тому, що через цю форму суб'єктивні переживання підносяться та очищуються до витонченого, хоча і нетипового для позитивістської точки зору, знання, а об'єктивні факти так званої «реальності» метафоризуються та поетизуються, тим самим, наближаючись до теренів мистецтва.

На нашу думку, саме *essay film* та споріднена форма *diary film* можуть виступати тими формами фільму, в яких рефлексія війни відбувається методом самої форми як такої. Інакше кажучи — у кіноесеї не так важливо «що», як «як», яким чином автор демонструє певні речі. І якщо це «як» дійсно наближається до есею, рефлексія — часто неординарна — може бути присутня у фільмі саме в силу цього моменту, так би мовити, будучи зворотною стороною, одним з моментів руху самої художньої форми як такої.

Головними рисами експериментального документального фільму «*Reimagining 2022*» українського режисера Дмитра Бондарчука ми б назвали повну відсутність закадрової нарації (будь-яких режисерських коментарів), наявність екранних написів (таку техніку часто обирав, наприклад, Гарун Фарокі у своїх пізніх роботах) та повну й абсолютну відсутність у матеріалі власне документальних кадрів, які стосувалися б вторгнення Росії в Україну. З погляду на форму, роботу можна назвати експериментальним фільмом-щоденником/кіноесеєм, майже всі написи в якому — цитати з реального щоденника автора.

У цих дописах, рефлексіях та коментарях відчувається виразна складова синефілії: майже кожний з них містить згадку про той чи інший фільм, режисера, актора. Внутрішні стани автора передані виключно шифром, азбукою Морзе кіноцитат із фільмів на кшталт «*Vertigo*» Альфреда Гічкока, «*Війна Світів*» Стівена Спілберга, «*Квартира*» Біллі Уайлдера та інших — химерної, неочікуваної суміші зі спогадів, мрій, минулого та майбутнього, уяви та сновидінь. І все це — має, безумовно, пряме відношення до війни, що триває понині.

В особистій кореспонденції з автором, відповідаючи на питання про те, чому кіноформа не була ускладнена через введення неліній-

ності, коли б фільми, згадані у дописах зі щоденника, з'являлися б на екрані в іншому порядку, не прив'язані до згадок у написах, режисер зазначив, що «щоденник і мемуари — не тотожні, та навіть протилежні жанри — якщо враховувати перспективу на історію. Пруст\Руїс, “Бійня номер п'ять” (як і Ніколас Роуг, якого шаную) — все це інтелектуальні ігри, які дозволила перспектива, — оповідь з точки, де історія закінчилася, або закінчується. 2022 рік ніби закінчився, але війна триває досі. Тому форма фільму — все ще ближча до документації, ніж до авторського осмислення й інтелектуальної гри (якою була б нелінійна оповідь)».

Можливо, можна вести мову про певного роду апофатику — війна присутня в кадрі, через повну відсутність у фільмі цитування будь-яких її зображень і образів. (Маємо на увазі конкретне вторгнення, що триває, позаяк у фільмі є цитати зі стрічок, де війну, наприклад, Другу світову або війну у В'єтнамі, зображено засобами художнього кінематографа.) До певної міри такий прийом створює ще більше напруження, ніж відверта демонстрація жахів війни, й, можливо, тим самим провокує пам'ять глядача — якщо цей глядач має відношення до війни через переживання у тій чи іншій формі (насильство тілесне та психологічне тощо) її жахів, як має цей досвід кожен з українців, або/та його уяву, через що активується давнє філософське розрізнення між читанням як активацією внутрішніх образів, індивідуальних для кожного читача, та переглядом фільму як тотальністю усталеного та виведеного назовні образу, що є єдиним для усіх глядачів, про яке писав починаючи з 1940-х років Теодор Адорно [Adorno, 2001].

Інакше кажучи: окрім того, що фільм можна дивитися, його треба вміти читати певним чином. У зв'язку із цим, кілька речей видаються нам вкрай цікавими. Перш за все, те, що автор робить, беручи точкою відліку досить відомі фільми, зовнішнє, масове — внутрішнім та інтимним, показуючи, як фільми та актори стають чимось на кшталт примарної гри тіней на фоні декорацій уяви та Мнемосіни-пам'яті автора: ані Леонардо Ді Капріо, ані Том Круз більше не є ідентичними своїм ролям. Натомість кіно (і масове, й інтелектуальне, як-от цитований режисером фільм Гаруна Фарокі про Пітера Лорре) стає бібліотекою, каталогом образів нашої уяви, обра-

зів, які використовуються для того, щоб структурувати минуле (спогади про війну), так само як і майбутнє (загрозливі сценарії розвитку війни вочевидь резонують з використанням у фільмі цитат із фільмів катастроф або фільмів, де мова йде про наслідки Другої Світової, — вцент руїнізовані європейські міста). Кіно стає ландшафтами душі, воно стає володарем сновидінь та уяви.

Зазначимо, що внутрішній потік свідомості майже кожної людини зазвичай структуровано згідно з тими чи іншими медійними образами та наративами, отже приклад цього фільму, з добіркою кіноробіт, що актуальні для режисера, можна розповсюдити на інших користувачів маскультури (якими, в різному ступені, є всі ми), з тією тільки різницею, що виведений назовні, у форму фільму потік образів свідомості інших людей містив би інші образи й інші точки асоціації з медіа-ландшафтом.

Маємо тут також і форму діалектики текстових написів та кінозображення, причому текстові написи відповідають за трансляцію для глядача суб'єктивних переживань режисера, тоді як сцени з фільмів ілюструють суб'єктивне та інтимне чимось загальним, зовнішнім та всюди-присутнім — образністю маскультури. Принаймні, так видається на перший погляд. Однак, якщо придивитися до цікавої мімікрії фільму, стає помітним, що можливим є і прочитання іншого роду. Зовнішнім виступають якраз коментарі зі щоденника, а внутрішнім — примарною грою нашого зображення, яке взяло на озброєння образи фільмів, що зберігаються у нашій пам'яті, — будуть більш езотеричні та таємничі сцени з нібито відомих та впізнаних фільмів.

Отже, цілком вірогідною видається реалізація у фільмі та через фільм тієї істини, що тільки кінематографічне зображення сьогодні знає все про реальність навколишнього світу, яка все більше нагадує щось створене за лекалами культурної індустрії. Недаремно у фільмі щоденникові записи наголошують, що початок війни сприймався багатьма як фільм-катастрофа, який зійшов з екранів у реальне життя. Саме кінематографічне зображення, таким чином, може містити найбільш відвертий — і найбільш прихований одночасно — коментар до подій, будучи їх, реальних подій, квазі-метафізичним скелетом, алегорією, яка їх, певною мірою, і породила. А фільм-катастрофа тоді є

ні чим іншим як кінематографічним бароко, любов якого до руїн та ландшафтів із руїнами неодноразово підкреслював Вальтер Беньямін [Benjamin, 2019].

До певної міри можна стверджувати, що фільм надає рівноцінного значення як тотальності образу, так і лінійності, послідовності тексту, говорячи мовою дихотомії, яку запропонував Вілем Флюссер у роботі «За філософію фотографії» [Flusser, 1983].

Список використаних джерел:

1. Зебальд В.Г. (2023). *Повітряна війна і література*. Харків: ist publishing.
2. Adorno, T.W. (2017). The Essay as Form. (1958). In N. M. Alter, T. Corrigan (Ed.). *Essays on the Essay Film*. (p. 60–82). Columbia University Press.
3. Adorno, T.W. (2001). *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. Routledge Classics.
4. Benjamin, W. (2019). *Origin of the German Trauerspiel*. Harvard University Press.
5. Flusser, V. (1983). *Towards a Philosophy of Photography*. Reaktion Books Ltd.

КАВТИШ Оксана Петрівна

кандидатка економічних наук,
наукова співробітниця відділу естетики,
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України.
<https://orcid.org/0000-0002-4304-5220>

СТАЛИЙ РОЗВИТОК ЯК ЕЛЕМЕНТ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ В УМОВАХ СУЧАСНОГО ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНОГО ПРОЦЕСУ В УКРАЇНІ

Ставши на шлях незалежності, Україна вкотре означила свою концепцію та принципи розвитку у сучасному цивілізаційному процесі. Серед них чільне місце займають формування демократичного правового суспільства, шанобливе ставлення до національних прав усіх народів, усебічне забезпечення прав і свобод людини як продовження тисячолітньої традиції державотворення [Акт проголошення незалежності України, 1991]. Також у Постанові Верховної Ради України «Про основні напрями зовнішньої політики України» від 1993 року було проголошено, що з урахуванням нашого геополітичного становища та історичного досвіду, відповідних культурних традицій «...Україна може і повинна стати впливовою світовою державою, здатною виконувати значну роль в забезпеченні політико-економічної стабільності в Європі» [Про основні напрями зовнішньої політики України, 2010]. З позицій формування міжкультурного діалогу ці концептуальні НПА мали вагоме значення як для самого українського суспільства, так і для формування взаємовідносин між Україною та європейським співтовариством. Зупинимось детальніше саме на євроінтеграційному аспекті як свідомому виборі нації свого вектору руху.

Від 1990-х і дотепер євроінтеграційний процес набував комплексного усталеного й невідворотного характеру. Крок за кроком ми вибудовуємо зносини та міжкультурний діалог з європейським співтовариством: від проголошення базисних засад співробітництва й партнерства, політики сусідства, політичної асоціації та інтеграції (1991–2021 роки) й до кандидатства на вступ в ЄС (лютий 2022 — дотепер). Здійснення важливих соціально-економічних реформ, трансформації в гуманітарній сфері дозволили спростити перемі-

щення населення між країнами, стимулювали активніше вивчення історичної культурної та мистецької спадщини, кращих гуманітарних практик країн-членів ЄС, а також обмін досвідом, популяризацію та формування власного іміджу України на теренах європейської спільноти.

Активно сприяє євроінтеграційному процесу та посиленню міжкультурного діалогу й імплементація Україною Концепції та цілей сталого розвитку, адже розвиток європейської спільноти відбувається саме шляхом усталення й посилення культури сталого розвитку через призму збалансування економічних, екологічних та соціальних параметрів життєдіяльності, законності, демократичності, рівності, поваги, побудови ефективного й відповідального діалогу між усіма стейкхолдерами, реалізації на цій основі внутрішньої й зовнішньої політики союзу. Акцент на це зроблено Аджени зі сталого розвитку [Sustainable Development Goals], а наглядна реалізація спостерігається в добровільних звітах зі сталого розвитку ЄС [EU Voluntary review on the Implementation of the 2030]. Такий підхід корелює і з положеннями Білої книги міжкультурного діалогу [White Paper on intercultural dialogue, 2008].

Сама культура сталого розвитку набуває універсального характеру, вона формує базис світосприйняття, світоглядних та поведінкових установок, способів задоволення потреб як окремо взятої особистості, так і соціальних груп та спільнот в контексті існування та підтримки життєдіяльності цивілізації, що яскраво виражено в Резолюції Генеральної Асамблеї ООН «Перетворення нашого світу: Порядок денний в області сталого розвитку на період до 2030 року» [Перетворення нашого світу... 2015]. Вона вплітається в «геном суспільних взаємовідносин» на всіх рівнях [Шалінський та Забужко, 2024]. Відтак поняття циркулярної, зеленої економіки, сталого виробництва й споживання, сталого ведення бізнесу, інклюзивної й сталої освіти, гендерної рівності, миру та справедливості, зменшення нерівності тощо поступово мають набувати для нас однаково зрозумілого змісту.

З іншого боку, складність імплементації концепції сталого розвитку визначається сучасними геополітичними викликами, небажанням змінювати архаїчний з позицій сучасної цивілізації спосіб

життєдіяльності та соціального управління окремими державами, соціальними групами, організаціями тощо. В цій ситуації саме вибудовування якісного, прозорого міжкультурного діалогу може сприяти активнішому усталенню культури сталого розвитку. Так у праці «A Review of education for sustainable development policies from a cultural diversity and intercultural dialogue perspective identifying opportunities for future action» зазначено, що задля збереження цінності культурного різноманіття, забезпечення якісного та ефективного міжкультурного діалогу ЮНЕСКО започаткувала відповідну тематичну програму як складову своєї міжсекторальної платформи зі сталого розвитку на рівні організацій [Mula, 2009], адже саме міжкультурний діалог сприяє сталому розвитку, дозволяє здійснювати обмін знаннями, практиками, а їх поєднання стає передумовою до кращого вирішення поточних завдань та проблем, які стоять перед суспільством.

В умовах повномасштабного вторгнення в нашу країну такий обмін знаннями, опрацювання кращих світових практик, формування «нового, спільного» досвіду з представниками європейської спільноти є неоціненним. Це вже показала й довела європейська підтримка української культури, освіти, бізнесу як за кордоном, так і на території нашої країни. І хоча ми навіть за умов повномасштабного вторгнення продовжили реалізацію взятих на себе зобов'язань у сфері сталого розвитку, не призупинили, а й інтенсифікували здійснення поставлених ЄС перед нами завдань, ефективність їх реалізації в значній мірі визначатиме наші можливості стати повноправними членами ЄС та продовжувати міжкультурний діалог на основі кращих європейських та світових практик.

Таким чином, можемо говорити про дуалізм сприйняття сталого розвитку у контексті міжкультурного діалогу, адже, з одного боку, парадигмальна зміна культури життєдіяльності на засадах сталого розвитку визначає особливості міжкультурного діалогу, а з іншого, якість цього діалогу дозволяє прискорювати процес усталення культури сталого розвитку суспільства.

Список використаних джерел:

1. Акт проголошення незалежності України. Документ № 1427-XII від 24.08.1991. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1427-12#Text>
2. Про основні напрямки зовнішньої політики України. Постанова ВРУ від 01.07.2010. № 2411-VI. Сайт Верховної Ради України. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3360-12#Text>
3. Sustainable Development Goals. Site EU. https://international-partnerships.ec.europa.eu/policies/sustainable-development-goals_en
4. EU Voluntary review on the Implementation of the 2030. <https://commission.europa.eu/system/files/2023-06/SDG-Report-WEB.pdf>
5. White Paper on intercultural dialogue. 2008. Launched by the Council of Europe Ministers of Foreign affairs at their 118th Ministerial Session. https://70.coe.int/pdf/white%20paper_final_revised_en.pdf
6. Перетворення нашого світу: порядок денний у сфері сталого розвитку до 2030 року. Резолюція, прийнята Генеральною Асамблеєю 25 вересня 2015 року. UNDP Україна. <https://www.undp.org/uk/ukraine/publications/peretvorennya-nashoho-svitu-poryadok-dennyu-u-sferi-staloho-rozvytku-do-2030-roku>
7. Шалінський, І., Забужко, А. (2024). Управління сталим розвитком організацій культурної сфери в сучасних умовах. *Збірник наукових праць «Сучасне мистецтво»*, 19, 212–220. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.298722>
8. Mula, I. (2009). *Review of Education for Sustainable Development Policies from a Cultural Diversity and Intercultural Dialogue: Gaps and Opportunities for Future Action*. Paris: UNESCO. <https://sustainability.glos.ac.uk/wp-content/uploads/2020/11/ESD-Cultural-Diversity-Report.pdf>

7 МАНІПУЛЯЦІЙ ПРО КУЛЬТУРУ У СТАНІ ВІЙНИ

Застосувавши до сфери культури відомий вислів Клаузевіца (війна — це продовження політики іншими засобами), отримаємо рівняння: *війна — найгостріша фаза у боротьбі культур за панування, виживання і мирне співіснування*. Вірні — проти невірних, інституалізована церква — проти гугенотів, гостроголові — проти круглоголових, Імперія проти території, яку вважає своєю провінцією, і т. ін. За традицією, метою війни оголошується Визволення Гробу Господнього або іншого сакрального символу — замітника прихованих цілей. *Це перша маніпуляція*. Адже культури ведуть боротьбу не за Визволення, а за панування, завоювання чужих територій і поширення власного впливу. Мирне співіснування культур, взаємозбагачення й обмін — це короточасний стан, а у тривалій перспективі — міф, який живиться *спокушанням і латентною ментальною колонізацією*; це ліс, в якому звірі лише на якийсь час причаїлися. І не лише на рівні національних культур, а й на рівні субкультур, якщо брати до уваги поколіннєві, гендерні та інші відмінності.

Підготовчою фазою у боротьбі за «визволення» *символічних цілей* є конструювання контексту, в якому символам надається екзистенційний статус. На роль символів може бути призначено кого і що завгодно, а хоч би й братву з підворіття, за умови, що «наші». Так само надвисокий, подеколи сакральний статус — жерці! — надається діяльності, спрямованій на виготовлення символів і самим носіям символів. Винятковий статус мистецтва тягне за собою наступне перейменування: відтепер мистецтво називатимуть культурою, що є майже непомітною, але істотною семантичною підміною, внаслідок якої складовій (мистецтву) надається статус цілого (культури). *Це друга маніпуляція*.

Під прикриттям «культури» й глорифікації мистецтва та його жерців здійснюється обсада — диференціація і призначення на дру-

горядні й ворожі ролі інших (чужих) культур; механізм простий — оголосити власну культуру (насправді — мистецтво) великою (арійською) і скерувати достатній ресурс для просування цього гасла. А далі — чиста фізіологія: закріплення умовного рефлексу, механізм звикання і т. ін. *Це третя маніпуляція.*

Вивчаючи історію культури й мистецтва, неможливо не помітити, що більша частина «світових геніїв» належить XVIII–XIX століттю — періодові національних рухів — і є результатом цих рухів. «Геній», принаймні у мистецтві, не є об'єктивною одиницею вимірювання, це лише репутація, статус, наданий особі та її діяльності у результаті стихійного (зрідка) або цілеспрямованого (здебільшого) створення бренду та його просування на місцевому, а згодом і світовому ринку. Це інвестиція у майбутнє завоювання, коли майбутня жертва привчається до музики завойовника і вшанування «геніїв» завойовника, тобто *ментальна колонізація*, для виправдання якої й просувається теза про «загальнолюдські» цінності, про «мистецтво поза політикою», що, посутньо, є очищенням або, краще сказати, *відмиванням репутації* та переспівом репліки Веспасіана про гроші, які не пахнуть. *Це четверта маніпуляція.*

Відповідальність за більшу частину цих і подібних маніпуляцій лежить на мистецтві та мистецтвознавстві, а наслідок — статистика стрімінгових сервісів — демонструє, як це працює у контексті «мистецтва поза політикою» і «грошей, які не пахнуть». Результат — повідомлення, ретрансльоване новинними сайтами на третьому році Великої війни: «Українці оплатили 10 тис. дронів для РФ, переглядаючи російських відеоблогерів та слухаючи російську музику». Це наслідок маніпуляції, *візуалізованої у трикутнику, в якому виробник мистецтва, просуваючи гасло про мистецтво поза політикою, паразитує на колонізованій ментальності.*

Ще однією маніпуляцією, спрямованою на вимикання мізків, є вживання безособових форм на кшталт «стало відомо» (насправді не «стало відомо», а хтось, з якоюсь метою поширив цю байку), «вважається» («Чайковський вважається...»); ким вважається? адже не існує безособового «європейського», «загальносвітового» або іншого

визнання; існують протилежні погляди Бориса Джонсона і Віктора Орбана і ще мільйони інших).

Наступну маніпуляцію зумовлено визначенням співвітчизників за місцем народження або прізвищем батьків, хоча сотні видатних українців не були етнічними українцями, але стали навіть «українськими буржуазними націоналістами» внаслідок власного вибору. Так само і навпаки — українці за місцем народження ставали пропагандистами Імперії й видатними українофобами.

Сукупно усі ці маніпуляції, ігноруючи місце і час, поперемінно використовують різні інструменти (безособовість «істини»; надання судженням статусу фактів; культ геніїв; підміна понять; відокремлення явища від коренів і наслідків від причин) для створення *образу безособового світу*, в якому панують «вічні цінності» і «загально-визнані» генії. Але такого світу не існує.

Попри те, що війна є станом, в якому світ жорстко розділяється на друзів і ворогів, агресора і жертву (як новозаповітне: «Ваше ж слово хай буде: так-так, ні-ні»), вона ж актуалізує маніпулятивний *спосіб ухиляння*, закріплений у формулі «*не все так однозначно*»; у світі, в якому діє ця формула, гроші пахнуть, але не сильно, а якщо звикнути, то навіть приємний запах мають; так само і *мистецтво* — *не пахне*, бо «*визнане в усьому світі*» і *бла-бла-бла...*

Зовні ці маніпуляції нагадують аргументовані логічні структури, хоча спираються на сформовані засобами масової інформації, мистецтвом та іншими засобами масового ураження умовні рефлексивні. Те, що ми називаємо любов'ю до якогось митця — лише результат звички й умовних рефлексів. Щоб переконатися у цьому, достатньо поміркувати про причини власної закоханості у творчість якогось із європейських митців і, м'яко кажучи, неглибокої обізнаності із творчістю, скажімо далекосхідних композиторів.

Кінець-кінцем, значення має лише одне: чи стала війна *головною подією* для культури України, або — якою *головною подією* живе культура країни, розп'ятої на хресті. Опція «все не так однозначно» на клавіатурі відсутня.

КЛОПЕНКО Максим Ігорович

аспірант кафедри кінознавства,
Інститут екранних мистецтв,
Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого.
<https://orcid.org/0000-0003-3979-0604>

ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНИЙ ЛІТОПИС: ОСМИСЛЕННЯ ІСТОРІЇ НА ЕКРАНИ

Зв'язок між мистецтвом та історією завжди був беззаперечним. Окрім того, що встановлюється і фіксується істориками, є те, що осмислюється й відтворюється митцями. Факти та інтерпретації, відмічені дослідниками й науковцями є лише частиною загальної свідомості історії, адже образ минулих подій та постатей великою мірою залежить від мистецтва й культури. Очевидно, що саме культура та мистецтво, зокрема кіно, грають виняткову роль у формуванні суспільної свідомості, концентруючи у собі те, що хвилює і розкриває людину та її буття посеред історичного процесу.

Особливо цікавою в такому контексті виглядає актуалізація екзистенціальної проблематики, яка здатна з неабиякою точністю відтворювати й характеризувати процеси трансформації людського світогляду та ціннісних пріоритетів часу. Звернення до ідей екзистенціалізму сьогодні важливе не лише через суголосність цієї філософії важким кризам у розвитку суспільств, а й через прямий стосунок до так званих «граничних» ситуацій, до яких, безперечно, слід зарахувати обставини війни. Екзистенціалізм самою історією свого виникнення пов'язаний з осмисленням трагічних історичних випробувань, бо, як відомо, виникнувши на початку ХХ століття, став відповіддю на глобальну ціннісну і духовну кризу західного суспільства, яку викликала ситуація після Першої світової війни, що підірвала віру людей у моральні цінності, соціальні орієнтири тощо. Згодом переживання вже Другої світової війни посприяло тому, що екзистенціалізм вкотре активізував дискусію про пошуки людиною необхідної духовної опори у житті.

Екзистенціалізм рішуче стверджував людську свободу і вільний вибір навіть всупереч обставинам зовнішнього тиску та ефекту тра-

гічних ситуацій, які роблять людину приреченою. Ця філософія особливо гостро порушила питання, як жити в умовах, коли людину невідворотно охоплюють історичні катастрофи та соціальні протиріччя, коли зникає впевненість у майбутньому, постійно переслідують тривога і страх, зростає нігілізм, формується недовіра до історії та знецінення прогресу як такого. Екзистенціалісти відшукали опору в самій особистості, орієнтуючи її на боротьбу навіть іноді без надії на успіх. Людина як унікальна духовна істота зі своїми переживаннями й ціннісними орієнтаціями має свободу вибору духовно-моральної позиції й тим самим — вибору власної долі, за який вона несе відповідальність і щоразу страждає через це. Дотримання переконань та ідеалів навіть у найтрагічніших ситуаціях — показова екзистенціальна орієнтація людини до дій. Безсумнівно, ці ідеї закономірно проникли у кінематограф, в тому числі воєнний.

Саме мистецтво, й кіно зокрема, не лише може відтворювати історію, а й відповідним чином коментувати її з екзистенціальних та морально-етичних ракурсів. Спираючись на історичні роздуми у кіно, деякі режисери зробили історію головною темою творчості. Наприклад, видатний польський режисер Анджей Вайда, чиї слова сьогодні звучать для нас особливо актуально: «Що я побачив? Що зовсім не потрібно виголошувати війну, адже більш результативно зненацька напасти на противника — отже, виграє брехня. Що переможених ніхто не захищає, а слабкі повинні гинути, і можна запланувати знищення цілих народів, а не лише ліквідувати політичних ворогів. <...> Я зрозумів що римське право і цінності середземноморської культури втратили свою вартість. І чи міг я з цим погодитися, не враховувати цей досвід, коли почав робити фільми?» [Вайда, 2004, с. 16].

У показі людини в обстановці критичних потрясінь найважливішою для глядача лишається перспектива відчувати драму і трагедію, можливу в інших історичних обставинах, в іншій країні, в іншому часі. Розкриття екзистенції цілого суспільства попри специфічні нюанси та особливості, найбільш цінне тоді, коли є емоційно зрозумілим навіть за межами означеного фрагмента історії, коли сама Історія здобуває свій метафоричний образ через погляд митця. Саме так, звертаючись до універсального й абсолютного, дивляться

на історію свого народу крізь екзистенціальний вимір кіно, поляк Анджей Вайда та його колеги Анджей Мунк і Єжи Кавалерович, грек Теодорус Ангелопулос, угорці Міклош Янчо, Іштван Сабо, Белла Тарр; екзистенціальними фарбами наповнюють національну самосвідомість через кіно італійці Роберто Росселіні, Вітторіо де Сіка, Лукіно Вісконті, швед Ингмар Бергман, німці Вім Вендерс, Крістіан Петцольд, іранець Аббас Кіарастамі, турок Нурі-Більге Джейлан та десятки інших режисерів з різних куточків світу.

Повертаючись до проблеми війни, не зайвим буде зупинитись на роботах польських кінематографістів. Зокрема, те, що відображалось Анджеєм Вайдою та його колегами по Польській школі у фільмах 1955–1961 років, висвітлювало історію як абсурдний та страшний механізм, що робить людину беззахисною, безпомічною, безнадійно розгубленою та духовно дезорієнтованою. Історія знову і знову нагадує нам про небезпеку ілюзії, буцімто страшні катастрофи та криваві війни цивілізованого людства позаду. Однак помилковість таких безтурботних поглядів несе прикру несподіванку, неготовність і нерішучість діяти, про що влучно сказав ще один відомий польський режисер Кшиштоф Зануссі, міркуючи про сьгоднішні настрої європейців: «Сучасна Європа не плекає жодної мрії про якийсь кращий світ. Є лише мрія про те, щоб добре тривало якнайдовше» [Зануссі, 2015, с. 269].

Згадка Зануссі не є випадковою, адже режисер був представником напряму, що цілком вписується в екзистенціальну проблематику сучасності, — кінематографа «морального занепокоєння». Канон цього кіно 70-х років мав артикульований вимір соціально-політичного порядку тодішньої Польщі, однак чи варто обмежувати якимись рамками те абсолютне й універсальне, що приховано в «моральному занепокоєнні», характерному насправді для будь-якого історичного часу, бо пов'язане з людською екзистенцією як такою. Звернення до кіно «морального занепокоєння» та його особливостей актуальне через міркування з приводу морально-ціннісних тенденцій часу, етичних питань, які супроводжують людину постійно і загострюються в часи криз, морального самопочуття, проблем відповідальності, совісті й провини, некомунікабельності, самотності, тривожності, невизначеності тощо.

Саме невизначеність як драматична екзистенційна ситуація потрапляє у фокус уваги кінематографістів, для яких мистецькі рефлексії про неспокій і вразливість людини стають гострою необхідністю. Про це слід говорити й у контексті сучасного українського кіно, яке невідривне від осмислення війни та супровідних суспільних потрясінь. Така мистецька фіксація пов'язана з невмирущою потребою втриматися у вирі історичних криз, розібратися у їхніх причинах, відшукати опору серед тотальної невпевненості у майбутньому.

Екзистенціальне забарвлення «морального занепокоєння» і зумовлена ним людська вразливість так само стосуються явища війни, коли людина опиняється перед загрозою фізичної, а інколи й моральної загибелі. В цих страшних умовах розкривається людська сутність, а боротьба хай навіть і без надії дає шанс збереження вірності ідеалам, цінностям, принципам, що стає останнім шансом людини не зрадити себе і втримати гідність. Недовіра, викликана перебігом світової історії та руйнівними перипетіями сучасності, знову підриває віру у розум, справедливість, цивілізаційний прогрес, посилюючи натомість диктат абсурдності, приреченості, безпомічності та прикрої жертвовності. Про це невпинно повідомляє екзистенціальний літопис, що пишеться кіномистецтвом. Тим кіномистецтвом, яке нагадує про абсолютне у самій людині та її переживаннях. Зрештою, як сказав Анджей Вайда: «Щоб мати справу з історією, зовсім не потрібно робити “історичні фільми”. Досить робити тільки ті фільми, які цікавлять глядачів, які висвітлюють те, що їх непокоїть, що їм незрозуміле, що їх тривожить. І тоді історія втягує фільм, і разом з ним його творця у свої правила гри» [Вайда, 2000, с. 93]. Відтворюючи світ, кінематограф екзистенціального спрямування стає не лише підсумком історії, а і її учасником та співавтором.

Список використаних джерел:

1. Вайда, А. (2004). *Кіно і решта світу: автобіографія*. Київ: Етнос.
2. Вайда, А. (2000). *Повертаючись до перейденого*. Львів: Каменяр.
3. Зануссі, К. (2015). *Стратегії життя, або Як з'їсти тістечко і далі його мати*. Харків: Фоліо.

ПРОЦЕС ДЕКОЛОНІЗАЦІЇ В МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ

Революція Гідності — один із поворотних моментів у новітній історії України, аналіз якого дає можливість зрозуміти динаміку розвитку сучасної української ідентичності. Важливо також зазначити тяглість та безпосередній зв'язок між Революцією Гідності, цивілізаційним вибором українців і російською війною проти України та української ідентичності. Попри існування численних публікацій і досліджень про Революцію Гідності в різних сферах і з різних точок зору як в Україні, так і за кордоном, Українська революція все ще потребує розширення концептуальних рамок її досліджень. Можна стверджувати, що Революція Гідності є невіддільним елементом процесу деколонізації в Україні. Залучення митців та письменників до обох процесів не можна ігнорувати, адже вони були активними учасниками як метапроцесу деколонізації, так і самої Революції Гідності. Через мистецькі практики стало можливим надати голос тим, хто раніше не мав можливості висловитися, це була модель участі та емансипації. Мистецькі практики могли знайти мову, що об'єднує, та відповісти на центральне футуристичне питання Майдану: «Ким ми хочемо бути?».

Агнешка Матусяк у дослідженні «Вийти з мовчання. Деколоніальні змагання української культури та літератури ХХІ століття з посттоталітарною травмою» позначає Революцію Гідності одним із трьох зламів деколонізації в Україні, який уможлиблює переорієнтування рамок діалогу сучасності зі спадком, визначає трансформаційні траєкторії на майбутнє [Матусяк, 2020]. У своїй статті 2014 року «Ukraine 2014: The First Postcolonial Revolution. Introduction to the Forum» Ілля Герасимов пропонує називати українську революцію 2013/2014 років «постколониальною революцією». Автор пояснює «постколониальну революцію» через «нову українську суб'єктність»

(незалежну суб'єктність), у якій починає діяти соціальна самоорганізація, демократичний потенціал [Gerasimov, 2016]. Методику пост-колоніальних студій для аналізу літератури Революції Гідності використовувала Наталія Ковтонюк і поєднувала цю методику з етапами додання колоніальної травми [Ковтонюк, 2020].

«Мистецький Барбакан» функціонував як місце зустрічі авторів, художників та культуртрегерів під час Революції Гідності. Ядро «Мистецького Барбакану» формувала тусовка, яка свідомо відмежовувала себе від масової культури. Деколонізаційний вибір був притаманний творчості представників «Мистецького Барбакану» (наприклад, художників Івана Семесюка, Андрія Єрмоленка, поета Артема Полежаки) й у роки до Революції Гідності (особливо в роки владного панування Віктора Януковича). Сюди належить захист і популяризація української мови, осмислення української історії, аналіз колоніальної спадщини Радянського Союзу в мистецьких творах, десакралізація імперських міфів і критика гібридної Homo Sovieticus ідентичності. Прикладом такої деколонізаційної мистецької практики є проєкт «Жлоб-Арт» Союзу Вольних Художників «Воля або Смерть» (Іван Семесюк вважається засновником цього стилю). То була спроба поставити критичний діагноз своєму часу. Це й офіційні політичні дискурси (культурна та мовна політика), і колоніальна спадщина в ментальності українців (розуміння ідентичності як радянського народу, пасивність населення), і тогочасні мистецькі процеси. У своїх практиках СВХ діяв підривним чином проти культурної експансії росії в Україні, що зростала, та чинив їй опір у гротескній формі. Революція Гідності була маніфестацією багаторічної діяльності «жлобістів».

Представники «Мистецького Барбакану» вийшли на Майдан не як художники, поети чи архітектори, а як громадяни, які вимагали змін у країні, зміни в ментальності (поведінкових, мисленневих структурах і дискурсах). Водночас вони також заявили про себе як митці, організовуючи виставки, перформанси та поетичні вечори в «серці» протестів на Майдані, інтегруючи мистецькі практики в політичний процес і вибудовуючи безпосередню близькість до публіки, на яку орієнтувалися мистецькі практики. Своєю діяльністю та присутністю в протесті, «барбаканівці» намагалися впливати на дискурс і ри-

торику Революції Гідності (до середини січня 2014 року, потім трансформувавшись з мистецького осередку в місце підготовки та розливу коктейлів Молотова). Прикладом цього може слугувати виробництво та поширення плакатів у перші тижні Євромайдану. Риторика «барбаканівських» гасел (наприклад, «Барана треба стригти. А не слухатись», «Техно-мінімал проти шансону», «Ми хочемо в майбутнє, а не в минуле», «ЄС — рейв. ТС — треш», «Бий жлобів — рятуй надію!» [Манн, 2013а]) була налаштована на трансформацію української культури, відхід від «шароварщини» як колоніального уявлення про українськість. Олекса Манн рефлексував на своїй сторінці у Фейсбук щодо гасел на Майдані: «На Майдані вже з'явилися нові гасла, що я і друзі вигадали і я запропонував. Переробляється все потихеньку з унилого зашкорублого гівна на шось цікаве <...>. Епоха безкінечного волення “смерть ворогам” і унилих бандурних агро-камланій закінчилась» [Манн, 2013b].

Деколонізаційний процес у мистецькій практиці «Мистецького Барбакану» має на меті звільнення від будь-яких колоніальних конотацій. Сюди належить префігурація майбутньої вільної України, зміни цінностей і суспільних відносин. Саме тому тема антигероїки (як, наприклад, жлобізму) завершується, а приходить час нового українського героя, який є вільним від колоніального ярма й гібридної постсоветської ідентичності. Нова українська героїка є формою української ідентичності, яка була закладена під час Революції Гідності й розвивається донині. Прикладом цього є творчість «барбаканівця» Андрія Єрмоленка і створені ним плакати «Свобода» та «Вступай до лав самооборони Майдану!», а також його «Шевченкіана», яка рефлексує канонічну фігуру української культури, актуалізує його. Через деколонізацію відбувається емансипація культури, яка проявляється через поборення комплексу меншовартості й у вмінні «дати відповідь» пропаганді противників Революції Гідності (російським ЗМІ). Прикладом цього слугує вірш-перформанс Артема Полежаки «Репортаж».

Революція Гідності була важливою подією для формування української ідентичності як частини деколонізаційного процесу в Україні. Деколонізація є також важливим аспектом мистецьких практик під час Революції Гідності. Проте важливо не забувати, що

цей процес не розпочався на Майдані, а, скоріш, маніфестувався та трансформатувався під час Революції Гідності. Якщо до Революції Гідності важливою частиною деколонізації був критичний аспект (і політичного, і мистецького процесу в Україні, й ідентичність, яка залишилася спадком советських колоніальних часів). Під час Революції Гідності й особливо з початком російської війни проти України у мистецьких практиках рефлексується та підкріплюється нова українська ідентичність, героїка та суб'єктність українців.

Список використаних джерел:

1. Матусяк, А. (2020). *Вийти з мовчання. Деколоніальні змагання української культури та літератури XXI століття з посттоталітарною травмою* (с. 21–24). ЛА «Піраміда».

2. Gerasimov, I. (2016). *Ukraine 2014: The first postcolonial revolution. Introduction to the forum*. Ab Imperio, 3. <https://doi.org/10.1353/imp.2014.0072>.

3. Ковтонюк, Н. (2020). *Постколониальне прочитання дискурсу Революції Гідності* (Дис. ... кандидата філологічних наук). Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Міністерство освіти і науки України. Київ.

4. Олекса Манн. (2013а, Листопад 26). *Facebook*. Отримано Квітня 26, 2024 з <https://www.facebook.com/olexa.mann/posts/pfbid02ceoUQ8htCGkVnj2neZhefhgxWPZawzeLELSmfYjLisXowVm661jkQHv3mJCPoLVml>.

5. Олекса Манн. (2013b, Листопад 27). *Facebook*. Отримано Квітня 26, 2024 з <https://www.facebook.com/olexa.mann/posts/pfbid022rore67kb1XYEuMWEiA5YrqrR4zUPJ64qKPSHfqw6A5jPbj3q1xsNKfzUWoKwzjcl>.

КОЖЕКІНА Людмила Юрївна

кандидатка соціологічних наук,
завідувачка сектору аналітичної роботи,
Український культурний фонд.
<https://orcid.org/0000-0003-4770-1069>

САМЧУК Тарас Володимирович

доктор філософії,
провідний фахівець сектору аналітичної роботи,
Український культурний фонд.
<https://orcid.org/0000-0002-6223-7412>

ЦИКАЛО Антоніна Юрївна

магістерка соціології,
провідна фахівчиня сектору аналітичної роботи,
Український культурний фонд.
<https://orcid.org/0009-0000-6435-5554>

**РОСІЙСЬКА КУЛЬТУРНА ПРОПАГАНДА НА ПРИКЛАДІ
ПРЕЗИДЕНТСЬКОГО ФОНДУ КУЛЬТУРНИХ ІНІЦІАТИВ РФ**

Для сучасної росії пропаганда є невіддільним елементом існування. Підконтрольні державі ЗМІ створюють альтернативну реальність для населення, а великі закордонні мережі організацій реалізують дезінформаційні кампанії за межами рф. У своїй пропаганді російська влада використовує різні підходи та методи. Важливою складовою російської пропаганди є культура, яка нині повністю підпорядковується політичним цілям. Особливо активною російська пропаганда є на окупованих територіях України. Росіяни вкладають чималі ресурси, щоб якомога швидше стерти будь-які прояви української ідентичності та культурної самобутності.

Згідно з інформацією Міністерства культури та інформаційної політики України, станом на 25 лютого 2024 року 1946 об'єктів культурної інфраструктури [Міністерство культури та інформаційної політики України, 2024а] і 965 пам'яток культурної спадщини зазнали руйнувань/були знищені внаслідок російської агресії [Кожекіна, 2024]. Натомість у рф зазначили, що впродовж 2023 року різні організації надали фінансову підтримку для 2116 установ культури та спорту в тимчасово окупованих Луганській, Донецькій, Запорізькій і Херсонській областях. Виглядає так, що логіка сучасної росії поля-

гає у тому, щоб спочатку все зруйнувати, а згодом зробити всіх залежними від їхньої допомоги.

У нашому матеріалі ми розглянемо лише один приклад російської пропагандистської роботи. Ми проаналізуємо діяльність президентського фонду культурних ініціатив (далі — ПФКІ) — інструменту державної пропаганди, замаскованого під фонд із надання грантової допомоги на реалізацію культурних проєктів [Міністерство культури та інформаційної політики України, 2024b]. Увагу ми зосередимо на тих проєктах за підтримки ПФКІ, які стосуються тимчасово окупованих українських територій чи підтримують і виправдовують російську військову агресію.

З 2021 року ПФКІ щорічно проводить декілька конкурсів — основні та спеціальні. Основні тривають довше, мають більше фінансування й охоплюють різну тематику. Спеціальні конкурси є коротшими, мають менше фінансування, однак їхня тематика виключно пропагандистська — від героїв «сво» до інтеграції окупованих територій. Впродовж 2022 року було організовано шість хвиль конкурсів — 2 основні й 4 спеціальні на загальну суму 8,61 млрд руб. ($\approx 4,15$ млрд грн). За весь час діяльності фонд надав гранти на суму 25,4 млрд руб. ($\approx 11,3$ млрд грн).

Крім суттєвого фінансування, ПФКІ має розгалужену мережу. Менше ніж за три роки діяльності було відкрито 12 офісів — усі в невеликих містах, щоб розвивати «культуру» в регіонах. З весни 2023 року ПФКІ випустив понад 30 відео «Культурная волна», які також транслюються на супутниковому телебаченні. У соціальних мережах та на сайті фонду щодня публікується декілька новин. Попри активну комунікацію, внутрішня інформація про діяльність ПФКІ закрыта: відсутня будь-яка звітність, установчі документи, інформація про прийняття рішень правлінням, інформація про співробітників, крім експертів та координаційного комітету. Все це свідчить про авторитарну модель роботи установи, а головною метою діяльності ПФКІ є створення великої кількості культурних продуктів, які суголосні державній пропаганді.

З 2022 року ПФКІ швидко долучився до підтримки війни й почав впроваджувати відверто пропагандистські конкурси «Гордимся», «Своих не бросаем», «Герои Донбасса — Герои России», «Мы вместе»,

«Победа будет за нами». Крім того, на «воєнні проекти» почали виділяти більше коштів. Прослідковується чітка тенденція, що варто заявнику додати в опис проекту декілька ключових слів, як-от «спеціальна воєнна операція», «Донбас», «російськомовне населення», і шанс отримати державний грант значно зростає. Також часто отримують фінансування проекти, які засуджують «кривавий київський режим» або ж висвітлюють «українські військові злочини».

Щодо тимчасово окупованих територій України проекти ПФКІ мають низку особливостей. Перш за все, найдорожчі проекти реалізують, в основному, організації з Москви й Санкт-Петербурга, часто вони охоплюють всю територію росії. Поступово інтенсифікується робота й на тимчасово окупованих територіях. Так, у 2023 році свій другий регіональний офіс ПФКІ відкрив у Луганську, а на 2024 рік планується відкриття в Маріуполі.

Напрямок проектів щодо окупованих українських територій також має свою специфіку. Найчастіше в проектах йдеться про споконвічний зв'язок Донбасу, Приазов'я, Криму з росією. Також багато проектів на тимчасово окупованих територіях спрямовані на дітей та молодь, таких понад 80 %. Назви проектів говорять самі за себе: «Поколение Z», «Три народа — одна душа», «Куклы, книги и война», «Русская культура детям Донбасса».

За нашими підрахунками, починаючи з 2021 року, з території анексованого Криму було подано 811 проектів і реалізовано 97 на суму 209,5 млн руб. (~88,3 млн грн). Однак впродовж 2023 року з тимчасово окупованих територій Донецької, Луганської та Херсонської областей подали 78 і реалізували лише 15 проектів на суму 56 млн руб. (~24,4 млн грн), що свідчить про набагато нижчий рівень зацікавленості жителів нещодавно окупованих українських територій в отриманні пропагандистських грантів.

Загалом із 2022 року щонайменше 2627 заявок було подано і 285 підтримано¹ ПФКІ з метою виправдання військової агресії росії проти України та формування позитивного образу учасника «сво», а також з метою інтеграції тимчасово окупованих територій України до складу рф.

¹ Підрахунок здійснено на основі аналізу опису проектів на офіційному сайті ПФКІ.

Отже, ми бачимо, що російська пропагандистська машина працює на повну потужність, дедалі більше ресурсів спрямовується на виправдання війни та залучення до її підтримки якомога ширшого кола російських громадян. Культурна сфера є лише одним із каналів поширення кремлівської пропаганди. Потужний ідеологічний вплив здійснюється на мешканців тимчасово окупованих територій України, а головна цільова аудиторія російської ідеології — це діти й молодь. Судячи з нинішніх тенденцій, тиск російської пропаганди лише посилюватиметься.

Список використаних джерел:

1. Кожекіна, Л. (2024). Фонд культурних/пропагандистських ініціатив: Як Росія використовує культуру для війни. *Українська правда. Життя*. <https://life.pravda.com.ua/culture/fond-kulturnih-propagandistskih-iniciativ-yak-rosiya-vikoristovuye-kulturu-dlya-viyni-300739/>

2. Міністерство культури та інформаційної політики України. (2024a). *Через російську агресію в Україні постраждали 945 пам'яток культурної спадщини*. <https://mcip.gov.ua/news/cherez-rosijsku-agresiyu-v-ukrayini-postrazhdaly-945-pamyatok-kulturnoyi-spadshhynu/>

3. Міністерство культури та інформаційної політики України. (2024b). *1946 об'єктів культурної інфраструктури зазнали пошкоджень чи руйнувань через російську агресію*. <https://mcip.gov.ua/news/1946-obyektiv-kulturnoyi-infrastruktury-zaznaly-poshkodzhen-chy-rujnuvan-cherez-rosijsku-agresiyu/>

**СУЧАСНІ ОПЕРНІ ПРАКТИКИ
У ФОРМАТІ СОЦІАЛЬНО ОРІЄНТОВАНИХ НЕЗАЛЕЖНИХ ПРО-
ЄКТІВ: ВПЛИВ НА СУСПІЛЬНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ
ТА МИСТЕЦЬКІ ПРОЦЕСИ**

Опера як мистецька форма виникла в Італії в кінці XVI століття й еволюціонувала протягом століть, змінюючи форми та практики. Сьогодні опера інтегрує сучасні технології, нові режисерські підходи та соціально значущі теми, що робить її більш доступною та актуальною.

На сучасному етапі оперним виставам властиві численні технологічні інновації: впровадження відеопроекцій, інтерактивних елементів, віртуальної реальності та сучасних звукових технологій. Те саме стосується й режисерських підходів — сучасні постановники нерідко відмовляються від традиційних сценічних рішень. Інноваційні постановки передбачають освоєння нестандартних просторів.

Водночас однією з найважливіших рис сучасних оперних практик стає орієнтованість на соціальну проблематику. Такі оперні проекти, які зазвичай постають як незалежні ініціативи, мають на меті розв'язання соціальних проблем або привернення уваги до них через мистецтво опери.

До переваг незалежних ініціатив слід віднести гнучкість у виборі репертуару, можливість експериментувати, тіснішу взаємодію з глядачем. Проте їх організатори зазвичай змушені долати численні виклики, як-от відсутність стабільного фінансування, необхідність самостійно організовувати маркетинг та залучення аудиторії. Соціальний вплив таких проектів відбувається через взаємодію з громадами.

Взаємодія з громадами та соціальний вплив є ключовими аспектами цих проектів. Соціально орієнтовані оперні проекти залучають різні соціальні групи до створення та сприйняття опери, сприяючи згуртованості малих і великих громад. Вони порушують актуа-

льні соціальні питання, такі як права людини, гендерна рівність та проблеми біженців. Наприклад, «ПЕНІТА.опера» композитора Золтана Алмаші й драматургині Тетяни Киценко працює з уявленнями про довічно ув'язнених жінок, надаючи їм голос в оперній виставі, — що розширює поле дискусій про долю таких жінок та сприяє їхній реінтеграції у суспільство.

Фінансування та підтримка незалежних оперних проєктів є критично важливими для їхнього успіху. Джерела фінансування включають державні та приватні гранти, спонсорство та краудфандинг. Успішні приклади незалежних проєктів показують, як можна ефективно залучати фінансування через поєднання державних грантів та приватних донорів.

Кейси успішних проєктів, таких як «Чорнобильдорф» (Opera Aperta), «ПЕНІТА.опера» та вистави незалежної платформи Open Opera Ukraine, демонструють їхній значний вплив на суспільство та мистецтво. Проєкт «Чорнобильдорф» підвищує обізнаність публіки про екологічні проблеми, «ПЕНІТА.опера» сприяє соціалізації та реінтеграції ув'язнених, а Open Opera Ukraine активно залучена в освітню та просвітницьку діяльність навколо історично інформованого виконавства, яке стає в Україні дедалі популярнішим.

Сучасні оперні практики та соціально орієнтовані незалежні проєкти мають значний вплив на мистецькі та суспільні процеси. Вони сприяють соціальній згуртованості, підвищенню культурної грамотності та розв'язуванню актуальних соціальних проблем. Перспективи розвитку таких проєктів включають подальше залучення новітніх технологій, збільшення диверсифікованої фінансової підтримки, розвиток міжнародної співпраці та створення нових форматів соціально орієнтованих проєктів, зокрема й оперних, що підтримуватимуть європейські демократичні цінності та формуватимуть актуальні культурні тренди.

СУПЕРВІЗУВАННЯ В АРТ-ТЕРАПЕВТИЧНІЙ ПРАКТИЦІ

Супервізія є невіддільною складовою, запорукою професійної компетентності та дотримання етичних змістів роботи. Супервізія ґрунтується на принципах наставництва та спільного навчання. Вони є підґрунтям структурованої основи для арт-терапевтів, — щоб брати участь у рефлексивному діалозі, отримувати конструктивний зворотний зв'язок і постійно вдосконалювати свої навички [Miller, 1993; Quarto, 2003; Ladany et al., 2000].

Супервізорські стосунки — це партнерство в якому досвід супервізора інтегрується в досвід арт-терапевта в процесі взаємодії з клієнтом. Арт-терапевти в практичній діяльності можуть зіткнутися з безліччю проблем, включаючи етичні дилеми, складні випадки клієнтів і потребу в постійному вдосконаленні навичок. Супервізія слугує навігаційним компасом, скеровуючи терапевтів у тонкощі професійного становлення. Супервізія може запропонувати ідеї, стратегії та резервуар колективної мудрості, отриманої з досвіду супервізора.

Компетентність і впевненість є базовими умовами успіху будь-якої арт-терапевтичної практики. Завдяки супервізії арт-терапевти мають можливість проаналізувати свої сесії, дослідити альтернативні інтервенції та отримати підтвердження та інтерпретацію своїх успіхів. Цей ітеративний процес розвиває відчуття компетентності та зміцнює впевненість психолога-практика в його унікальному підході до арт-терапії [Carroll, Gilbert, 2011].

Супервізування в арт-терапевтичній практиці включають:

1) *Регулярні сесії*. На сесіях супервізії арт-терапевти беруть участь у поглиблених дискусіях щодо своєї практики, етичних міркувань і професійних проблем. Ці сесії можуть включати презентації випадків, аналіз арт-терапевтичних технік і спільне вирішення професійних проблем і вплив, який це може мати на терапевта особисто.

На початкових етапах арт-терапевтичної практики покладання на супервізію є природним процесом після навчання, де супервізант

акумулює досвід супервізора через спільну рефлексію в індивідуальному супервізійному супроводі. Проте у процесі свого професійного становлення арт-терапевти можуть досвідчити, що вони стають ізольованими від інших колег, коли їхній час поглинається рутинною повсякденною професійною діяльністю. Тому закономірним може ставати скасовування супервізійних зустрічей (із внутрішнім переконанням та обіцянкою швидко наздогнати). Однак регулярні супервізійні сесії розвивають здатності опрацьовувати різні стресогенні досвіди у повсякденному професійному житті.

2) *Конструктивний відгук.* Конструктивний зворотний зв'язок є ключовим завданням супервізування, оскільки він забезпечує шлях до професійного зростання. Супервізори спираються на свій досвід і надають нюансований зворотний зв'язок, який дає змогу арт-терапевтам удосконалювати свої інтервенції, випрацьовувати власні стратегії контакту, навички спостереження та орієнтуватися в складнощах терапевтичних стосунків. У приватній практиці арт-терапевта неминучі професійні виклики. Незалежно від того, чи йдеться про орієнтування в динаміці досвіду клієнта, адаптацію інтервенцій до різноманітних груп клієнтів, чи розгляд особистих реакцій на досвід контакту з клієнтом, супервізія слугує інструментом професійного зростання. Ці виклики в практичній діяльності можуть стати каталізаторами стійкості та інновацій. Завдяки спільному вирішенню проблем арт-терапевти черпають ідеї з колективної мудрості відрефлексованих стосункових досвідів. Супервізори можуть спиратися на свій досвід і скеровувати терапевтів у перетворенні викликів на можливості для вдосконалення.

3) *Розвиток професійної особистості.* Супервізія відіграє ключову роль у розвитку професійної ідентичності арт-терапевта. Саме в цьому спільному просторі терапевти розмірковують про свою теоретичну орієнтацію, етичну позицію та інтеграцію мистецтва у свою терапевтичну структуру. Супервізор постає провідником і може допомогти в кристалізації унікальної професійної ідентичності терапевта [Wiener et al., 2017; Miller, 1993].

Список використаних джерел:

1. Wiener, J., Mizen, R., Duckham, J. (2017). *A Practice in Search of a Theory Supervising and Being Supervised*. Bloomsbury Academic.
2. Carroll, M., & Gilbert, M. C. (2011). *On being a supervisee: Creating learning partnerships* (2nd edition) (p. 44–53). Victoria: PsychOz Publications.
3. Miller, D. (1993). *Counselling for Healthcare Providers: Stress Prevention and Management // HIV/AIDS Counselling/* G. Bellotti, M. Bellani (Eds) (p. 27–33). Milan: McGraw Hill, in press.
4. Quarto, C. J. (2003). Supervisors' and supervisees' perceptions of control and conflict in counseling supervision. *The Clinical Supervisor, 21*(2), 21–37.
5. Ladany, N., Constantine, M. G., Miller, K., Erickson, C. D., & Muse-Burke, J. L. (2000). Supervisor countertransference: A qualitative investigation into its identification and description. *Journal of Counseling Psychology, 47*, 102–115.

КОРЕНЯК Олена Юрївна

магістерка,
завідувачка відділу українських народних музичних інструментів,
Музей театрального, музичного та кіномистецтва України.
<https://orcid.org/0000-0003-3633-1525>

**МУЗИЧНІ ТВОРИ НА БОГОРОДИЧНУ ТЕМАТИКУ
В ЕКСКУРСІЯХ ВИСТАВКОЮ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ
ІНСТРУМЕНТІВ «ЖИВІЇ СТРУНИ УКРАЇНИ»
МУЗЕЮ ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗИЧНОГО
ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ**

*«Держави стоять не на династії,
а на внутрішній єдності і силі народу»*
Олена Теліга

«Споконвіку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово» (Івана 1:1) [Євангеліє від Івана]. Людина здавна осмислює сенс свого буття за допомогою думки, мовленого слова, співаної поезії: оповіді про великі історичні події народу стають сюжетами літописів, народних епосів та пісень, творів поетичного і прозового мистецтва.

Два відомі українські народні прислів'я мовлять: «Якщо хочеш миру, будь готовий до війни» і «Війна людей їсть, кров'ю запиває». Зі Священного Передання відомо, що війна як явище почалась у духовному світі ще до появи людини й прийшла у світ, створений Богом. Тисячоліттями (Античність, Середньовіччя, епохи Відродження і Бароко, Новий час) війна як особливе явище людського суспільства і тема мистецтва, заповняла людський інтелект.

У наш військовий час особливо актуалізованими є теми миру і війни, свободи й поневолення, а також руйнівних ідеологічних доктрин і людських цінностей, що протистоять бездушному знищенню людини.

Здавна відомо, що ідеологічні доктрини, які паразитували на духовних цінностях людства і водночас мали основою такі людські пристрасті, як гордість та марнославство, приводили до війн та великих руйнацій. Згідно із вченням святих Отців, пристрасті не є природними для людини. Адам мав свободу вибору. Після гріхопадіння людська душа змінилася. Людина постійно перебуває у стані

розрізнення добра і зла, а також напруженого вибору між цими двома полюсами.

Людина запитує і шукає відповіді на свої питання: що є добро, а що вважати злом. У кожного покоління найважливіші людські цінності актуалізуються в залежності від тих подій, які переживає суспільство в цілому. Можливо тому, відповіді на ці вічні запитання складні й трагічні, особливо коли суспільство переживає стан війни. Ось як пише про війну у поетичних рядках Олександр Олесь:

*«Війна, війна! І знов криваві ріки,
І грім гармат і шаблі дзвін,
Могили, сироти, каліки,
І сум покинутих руїн» [Олесь, б.д.]*

Думки про війну, повномасштабне вторгнення, анексії територій, полон і обмін полоненими здавалися українцям неможливими всередині й наприкінці кінці ХХ століття, особливо після пережитих подій Першої і Другої світових війн. Однак щоденний випуск українських новин підтверджує, що, на жаль, всі перелічені явища є реаліями сьогодення.

Поетичні рядки геніального Тараса Шевченка випромінюють надзвичайну актуальність, що бринить особливо щемливою нотою після подій Бучі та Ірпеня. Ось як наш національний пророк звертається до Бога позиваючись про правду і свободу для свого народу у поемі «Кавказ»:

*«За кого ж Ти розіп'явся,
Христе, Сине Божий?
За нас, добрих, чи за слово
Істини... чи, може,
Щоб ми з Тебе насміялись?
Воно ж так і сталось.
Храми, каплиці, і ікони,
І ставники, і мирри дим,
І перед Образом Твоїм
Неутомленніє поклони.
За кражу, за войну, за кров.
Щоб братнюю кров пролити, просять
І потім в дар Тобі приносять
З пожару вкрадений покров!!» [Шевченко, 2003]*

У діяльності Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (МТМКУ) важливе значення має спілкування з відвідувачами в ході екскурсій, концертів, лекцій, творчих зустрічей, майстер-класів, арттерапевтичних занять тощо.

Відділ українських народних музичних інструментів було започатковано в музеї з 1969 року, і його очолив науковець Леонід Мусійович Черкаський. Відтоді пошук та залучення до музейної колекції українських народних інструментів, майстрових та меморіальних музичних інструментів, проведення виставок і популяризація українського народного інструментарію — це пріоритетні напрямки наукової діяльності відділу.

Оскільки до музею приходять різні категорії відвідувачів — це діти, молоді і дорослі люди, а також люди старшого віку, — то згадки про історичне минуле нашого народу, осмислення реалій історії у театральних виставах і кінострічках, а також теми загальнолюдських цінностей є приводом для висловлювання думок про події українського сьогодення.

У музеї протягом багатьох років діє постійна виставка українських народних інструментів «Живії струни України». В ході проведення екскурсій цією виставкою слухачі знайомляться з історією створення українських народних музичних інструментів, із видатними виконавцями, ареалом побутування інструментів і репертуаром народних музикантів. У виконанні наукових працівників музею відвідувачі чують ті музичні твори, які характерні для того чи іншого музичного інструмента.

Особливу категорію музичних зразків складають твори на Богородичну тематику. В Україні Богоматір вшановують, прославляють у творах мистецтва, зображають іконографічно у численних чудотворних образах [Степовик, 2023, с. 238–248]. Канти й псалми, присвячені Богородиці, здавна побутували у репертуарі бандуристів, кобзарів, лірників, гусярів, народних співців та українського воїнства. До Богоматері у церковних піснеспівах звертаються як до Непереможної Воеводи (церковно-слов'янською мовою є молитва «Взбранной Воеводе»), тобто в релігійній свідомості вважалося, що Цариця Небесна іде попереду війська.

Під час проведення екскурсії виставкою «Живі струни України» відвідувачі музею можуть почути давній кант видатного релігійного діяча XVII століття святителя Димитрія Ростовського (Данила Савича Туптала, 1651–1709) «Мати милосерда, Ти єси ограда» [Івченко, Кречотня, Герасимова-Персидська, 1990], що звучить у супроводі столовидних гусел XIX століття, давню псалму «Пречистая Діво Мати» [Пречиста Діво Мати]² й пісню на релігійну тематику «Пречиста Діво Пресвята, Ти всі незгоди відвертаєш» [Неопалима Купина] у супроводі старосвітської бандури.



Іл. 1. Олена Кореняк виконує псалму «Пречистая Діво Мати» у супроводі старосвітської бандури

Сучасна українська музикознавиця Лариса Івченко визначає кант як багатоголосну (переважно триголосну) пісню напівпрофесійного походження із силабічним чи силаботонічним текстом духовно-моралістичного чи побутового світського змісту. Назва жанру «кант» походить від латинського слова і перекладається як спів, пісня. Однотимчасно з назвою «кант» для зразків духовної співаної поезії вико-

²У друкованих джерелах цю давню псалму називають також церковною піснею анонімного авторства без зазначення часу створення.

ристовували термін «псалма», хоча він не є дотичним до псалмів Святого Письма [Пречиста Діво Мати; Івченко та ін., 1990].

Жанр канта виник завдяки розвитку поезії українською книжною мовою в кінці XVI — на початку XVII століття. Особливої популярності кант набув в епоху Бароко і вважається новим етапом розвитку позацерковної духовної пісні. На думку української сучасної дослідниці Лідії Корній, природа канта є синтетичною, адже в цьому бароковому жанрі поєдналося книжне поетичне слово і музика [Корній, 1996, с. 206].

Мелодії цих творів на Богородичну тематику — канту «Мати милосерда, Ти еси ограда», давньої псалми «Пречистая Діво Мати» й пісні «Пречиста Діво Пресвята, Ти всі незгоди відвертаєш» — мелодійні та наспівні. Ці твори відтворюють різні емоційні стани. Так, давній кант «Мати милосерда» анонімного автора Барокової доби у мелодиці й гармонії має ще певні зв'язки з модальною гармонічною системою. Для канту характерним є співставлення мажору і паралельного мінору, а також рух на висхідну кварту в мелодії. Мелодія твору охоплює великий діапазон понад октаву. Псалма «Пречистая Діво Мати» має яскравий мажорний нахил і урочистий характер. Пісня «Пречиста Діво Пресвята» — мінорна і лірична. Ці твори та їхні мелодії подобаються і легко запам'ятовуються відвідувачам музею.

Всі виконувані твори на Богородичну тематику мають певну історію свого побутування в житті українського народу: вони надихали й допомагали людям як в мирний час, так і в часи випробувань, війн та лихоліть. Виконання цих творів під час проведення екскурсії виставкою українських народних інструментів «Живії струни України» збагачує відвідувачів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України незабутніми враженнями й допомагає в досягненні скарбниці найкращих цінностей нашого народу.

Список використаних джерел:

1. Євангелії від Івана. (2005). Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту: із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена (І. Огієнко, Пер.). Глава I (с. 1180). Київ: Українське Біблійне товариство.

2. Олесь, О. (б.д.) Війна, війна! І знов криваві ріки...
<https://knigoed.club/page-29-5057-z-neopublikovanogo.html>
3. Шевченко, Т. (2003). Кавказ. Зібрання творів: у 6 т. Т. 1: Поезія 1837–1847 (с. 343–347). Київ: Наукова думка.
4. Степовик, Д. (2023). Пресвята Діва Марія в українському мистецтві. Книга 157. Видавничий дім журналу «Пам'ятки України».
5. Івченко, Л. В. (упор., вст. стаття і примітки), Кречотня, В. І. (спецред. текстів), Герасимова-Персидська, Н. О. (рец.) (1990). Український кант XVII–XVIII століть (с. 125–126). Київ: Музична Україна.
6. Пречиста Діво Мати. <https://www.pisni.org.ua/songs/2118512.html>
7. Неопалима Купина (Ти сієш зерна доброти). (2012). Співаник на прощу. Вигода, Стрий-Зарваниця. <https://www.pisni.org.ua/songs/8296654.html>
8. Корній, Л. (1996). Історія української музики (в 3-х т. Т. I). Київ–Харків–Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць.

КОТЛЯР Євген Олександрович

кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри монументального живопису,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв.
<https://orcid.org/0000-0001-7698-418X>

ВИСТАВКОВИЙ ПРОЄКТ «ЩАСТЯ В КВАДРАТІ» ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ДОСВІД СПРОТИВУ

Драматичні події останніх років, починаючи з пандемії COVID-19 і продовжуючи сучасною російсько-українською війною, поставили художників і саме українське мистецтво перед новими викликами. Усі вони в різних спосіб сконцентрувалися навколо єдиного завдання творчого опору трагічним обставинам нашої повсякденності. Опору, який торкався як творців, так і глядачів. Доля виставкового проєкту «Щастя в квадраті», що народився в стінах Харківської державної академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ) на початку нинішнього десятиліття, яскраво демонструє живу творчу рефлексію на ці виклики.

Спочатку проєкт виник як кураторська ініціатива автора цієї публікації підтримати молодих харківських мистців, а точніше випускників і студентів кафедри монументального живопису ХДАДМ в умовах невідомої епідемії, яка на очах ставала прокляттям нашого соціуму. Тоді, у лютому 2020 року приречене людство, що починало жити в умовах формату «сидимо вдома», зіткнулося із синдромом соціальної депривації, відчуттям страху, беззахисності й апокаліпсису. Виникла нагальна потреба активування емоційних та творчих резервів заради психологічного виживання й творчої мобілізації як окремих мистців, так і широкого мистецького середовища. Саме на це й був націлений проєкт «Щастя в квадраті». Концептуально він мав спровокувати мистецький вибух «пандемії щастя» в умовах глобальної соціальної кризи.

Формат «метр на метр» пропонував мистцям візуалізувати хронотоп особистого щастя в рівних для всіх умовах, у квадратному просторі (полотні) життя. Упродовж того року ми отримали цікаві творчі роздуми та найпотаємніші історії щастя, які об'єднуються у певні архетипи та своєрідні модули. Це дало підстави збудувати

єдиний часовий ланцюг щастя з окремими ключовими ланками, а саме: очікуванням щастя («Натхнення»), його спогляданням («Невагомість»), отриманням («Набуття») та трансформацією («Трансгресія»). Саме ці модуси щастя відзначили виставкову та каталожну структуру проекту, куди увійшло майже сорок «метрів щастя» — живописних робіт, що створили тридцять чотири мистця, які переживали локдаун і пандемію в Україні, Німеччині, Іспанії, США та Канаді. Це пейзажі, натюрморти, портрети та автопортрети, тематичні та анімалістичні сюжети, а також концептуальні твори, в кожному з яких визначався свій шлях та своя формула щастя як у власному житті, як і в живописній стратегії. А через це відкривалися і власні шляхи виходу із кризи за допомогою мистецтва [Котляр, 2021].



Іл. 1. Обкладинка каталогу «Щастя в квадраті», 2023

На жаль, постійні повернення хвиль ковіду, а потім російська навала і повномасштабна війна затримали реалізацію цього проекту більш аніж на два роки. Проте певні кроки здійснювалися весь цей час у вигляді окремих завдань проекту, що вирішувалися в курсових та дипломних роботах студентів.

Лот на короткострокові культуро-мистецькі проекти, розраховані на підтримку населення в зоні бойових дій та на деокупованих територіях, який оголосив Український культурний фонд влітку 2023 року, дав цьому проекту неочікуваний шанс на реалізацію вже зовсім в інших умовах і задля інших цілей — відновлення культурно-мистецького життя та моральної підтримки українців. Менше двох місяців знадобилося, щоб повністю завершити проєкт «Щастя

в квадраті» й дати йому нове життя. За результатами відбору й оцінки експертів проєкт отримав підтримку від УКФ і вже наприкінці жовтня минулого року був презентований у виставковій залі ХДАДМ [Соколюк, 2023, с. 110].



Іл. 2. Перегляд анімацій із доповненою реальністю під час першої презентації проєкту у ХДАДМ

Отриманий грант, перша харківська імпреза і подальша успішна доля проєкту відбулися, перш за все, завдяки творчому тандему куратора (автора цієї публікації) з координаторкою проєкту Тетяною Касьяненко, керівником Мистецького Центру HudpromArt ХДАДМ. Проєкт було здійснено за сприянням Харківської державної академії дизайну і мистецтв і Східного регіонального науково-мистецького центру Національної академії мистецтв України.

Унікальність цьому проєкту надала творча співпраця декількох мистецьких та дизайнерських кафедр ХДАДМ, де до художників-монументалістів приєдналися викладачі та студенти кафедр графічного дизайну, мультимедійного дизайну та аудіовізуального мистецтва. У результаті цієї синергії, до якої долучилися понад сотні учасників, була представлена живописна виставка в супроводі доповненої реальності до творів, зробленої під керівництвом Михайла Опалева й двомовного україно-англійського каталогу (дизайн Валерія Гальченка) [Котляр, 2023]. Це збагатило проєкт і суттєво розширило аудиторію під час його презентації як в Харкові, так і в інших містах і країнах.

Особливістю стало також залучення цифрового друку творів, оскільки п'ять робіт було знищено чи пошкоджено під час обстрілів та бомбардувань Харкова, а решта творів так і не доїхала до нас з-за кордону. Такий підхід вже був апробований на попередній виставці «Автопортрет з яблуком. Самопрезентація міфу» (куратор Євген Котляр, проєкт створено у 2019 році) [Котляр, 2019], який за три місяці до того часу експонувався в Німеччині, в Державній бібліотеці Ліппе в Детмольді (Північний Рейн-Вестфалія) [Koch, 2023]. Виявилося, що демонструвати репродукції на полотні набагато простіше з точки зору відсутності проблем із дозволом на вивіз та транспортуванням, а також додатковою можливістю масштабування творів при друці в залежності від виставкового простору й обмежень розмірів вантажу у перевізників. Такий досвід надав більшої гнучкості, мобільності та малобюджетності витрат при здійсненні проєкту.



Іл. 3. Ректор ХДАДМ Олександр Соколов з Ігорем Тереховим, харківським міським головою, на відкритті виставки у приміщенні станції метро «Наукова», м. Харків, 20 грудня 2023 року

Вказані властивості проєкту «Щастя в квадраті» одразу привертали увагу відповідальних осіб серед влади та регіональних музеїв. У грудні 2023 року проєкт був виставлений у вестибюлі двох станцій метро в Харкові для широкого глядача, а з лютого 2024 року почав свій пересувний шлях регіоном.



Іл. 4. Відкриття виставки в Ніжинському краєзнавчому музеї імені Івана Спаського, 9 лютого 2024 року

За умовами гранту, у лютому-березні він був експонований на Чернігівщині, у відділі Художній музей Ніжинського краєзнавчого музею імені Івана Спаського, у квітні-травні — на Сумщині, у Глухівському міському краєзнавчому музеї, у подальшому заплановані виставки в Охтирському міському краєзнавчому музеї, Дніпровському художньому музеї, Музеї сучасного мистецтва Одеси, Вінницькому Регіональному Центрі Сучасного Мистецтва «Арт Шик» та інших містах України.



Іл. 5. Відкриття виставки в Глухівському міському краєзнавчому музеї, 10 квітня 2024 року

Наявність такого проєкту розкриває перспективи подальших виставок як в Україні — в центральних та західних регіонах, так і за кордоном. Цей досвід, так само як і задумані кроки щодо пода-

льшого просування проекту «Щастя в квадраті», показують нові можливості, мотивації, стратегії та форми здійснення виставок в умовах поточної війни в Україні. Так, широка активізація творчого середовища під конкретний виставковий проект сприяє створенню певного мистецького продукту, який може бути втілений як грант мистецьким вищим на українські гроші. Цей проект мобілізує творчий потенціал художників і дизайнерів, які силою власного мистецтва можуть здійснити моральну підтримку, зміцнити дух та сприяти гармонізації українського суспільства. Все це загалом постає як форма творчого опору, що підтримує зусилля нашої армії вже на своєму, культурному фронті.



Іл. 6. QR-код відеоролика з анімаціями до творів виставки

Список використаних джерел:

1. Котляр, Є. (2021). Квадрати щастя в колі пандемії: виставковий проект харківських монументалістів. *Образотворче мистецтво*, 3(116), 140–141; 4(117), 156–157.
2. Соколюк, Л. (2023). Мистецькі виставки у Харкові під час війни. *Збірник матеріалів V Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»*, 15–16.11.2023 (с. 109–110). Київ: ІПСМ НАМУ.
3. Котляр, Є. (2023). *Щастя в квадраті. Каталог виставки. Кураторський проєкт Євгена Котляра*. Харків: ХДАДМ. Отримано з <https://www.academia.edu/116622601>.
4. Котляр, Є. (2019). *Автопортрет з яблуком. Самопрезентація міфу: Кураторський проєкт Євгена Котляра. Каталог виставки*. Харків: ХДАДМ. Отримано з <https://www.academia.edu/73733523>.
5. Koch, S. (2023, Donnerstag, Maj 25). Künstlerinnen aus der Ukraine zeigen ihre Werke. *Lippische Landes-Zeitung*, 15.

**СТІНОПИС КАТОЛИЦЬКИХ ХРАМІВ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ
У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XVIII СТОЛІТТЯ
НА ТЛІ ТРАДИЦІЙ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО МАЛЯРСТВА.
КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ**

Монументальне малярство в пізньобарокових та рококових костелах Речі Посполитої набирало значення одного з основних компонентів інтер'єрного оздоблення. Особливого розвитку набув цей процес у 40–70-х роках XVIII століття, що пов'язано зі зміною завдань, які виконувало мистецтво, і будівництвом великої кількості нових храмів після Великої північної війни та настанням періоду другої хвилі Контрреформації. Процес поширення нових художньо-стильових тенденцій на теренах Речі Посполитої мав два етапи розвитку: перший — 1730–1750-ті роки, другий — 1750–1790-ті роки.

Перший етап пов'язаний з активним поширенням та використанням майстрами графічних взірців та трактатів про перспективу у фресковому малярстві італійських, південнонімецьких та австрійських митців, що репрезентували стильові засади високого бароко; другий етап — з використанням графічних взірців, створених на основі нових мистецьких віянь та течій: відчувався вплив стилів рококо та класицизму. Польська дослідниця Магдалена Вітвіньська запропонувала класифікацію композицій стінопису, що були найбільш поширені у XVIII столітті на території Речі Посполитої: уклад станкового образу в обрамленні («quadro riportato», з італ. «перенесена картина»); ілюзорна композиція, що використовує засоби квадратури; панорама [Witwińska, 1981, с. 184]. Основою першого є спосіб розміщення зображення на площині склепіння чи стіни, другий базується на квадратурі та інших техніках ілюзіоністичного живопису, третій — панорамне зображення на склепінні.

При використанні композиційного типу «quadro riportato» одне або декілька зображень обрамлені рамами (стюковими або живопис-

ними), розташування яких створює так звану систему кадрів [Witwińska, 1981, с. 185]. Такий композиційний тип використовувався майстрами при оздобленні склепінь та стін храмів. У настінних композиціях зображені фігури розташовані на рівні очей. Такі розписи часто сприймаються як окремі станкові живописні твори у рамах. Побудова зображення на склепінні при такому підході базується на перспективній косій або горизонтальних осях по зигзагоподібній або s-подібній композиційній лінії, вздовж якої згруповані фігури. Автентична ліплена рама на склепіннях другої половини XVIII століття використовувалась на місцевих теренах рідко (проте великою популярністю вона користувалась у країнах Габсбурзької імперії). Даний композиційний тип стінопису набув особливої популярності в період пізнього бароко. У Східній Галичині це був найпоширеніший тип композиції, який зустрічається в кожному ансамблі розписів. Такий підхід застосовували фресканти Джузеппе Педретті, Бенедикт Мазуркевич, Станіслав Строїнський з його учнями та ін.

Квадратурний, або ілюзійно-архітектурний живопис передбачав використання декількох живописних *Trompe-l'oeil* технік, застосування різних прийомів лінійної та повітряної перспективи: анаморфоз, ракурс (одним з найчастіше використовуваних видів якого, вже згаданий, «di sotto in su»). Дослідники виокремлюють дві системи декорування склепінь квадратурою, умовно окреслюючи їх як «поверхову» і «безповерхову». Суть «поверхової» квадратури, яка походить ще з ломбардської традиції XVI століття, полягає у доповненні архітектурних конструкцій споруди намальованими на стінах додатковими поверхами [Stoga, 1980, с. 367]. Такий підхід реалізується при застосуванні єдиної, центральної оптичної точки з використанням перпендикулярної композиційної осі відносно площини підлоги, власне, що репрезентує ілюзійно-архітектурна техніка «di sotto in su» (як для архітектурних, так і для фігуративних партій у композиції). Важливу роль у популяризації архітектурно-ілюзійно-архітектурного живопису відіграє творчість італійського архітектора та живописця Андреа дель Поццо з його теоретичним трактатом «*Perspectiva pictorum et architectorum*» (1693, 1698 з численними перевиданнями).

Послідовники часто наслідували стінопис майстра у костелі Св. Ігнатія в Римі. Квадратурний живопис користувався особливо

великою популярністю на землях імперії Габсбургів. Серед послідовників концепції Андреа Поццо був Мельхіор Штейдль (розпис куполів монастирської церкви в Санкт-Флоріан в Австрії, 1690–1695), Козма Даміан Асам (розпис куполів монастирської церкви в Вейнгартені, Швабія, 1717); реалізації ілюзорних куполів в костелі Св. Мартина та Освальда в Равенсбургу (Німеччина, 1717–1720); у соборі Св. Марії та Св. Корбініана у Фрайзінгу (Верхня Баварія, 1723–1724); у костелі Цистерціанців у Альдерсбаху (Нижня Баварія, 1718–1720) [Karsten, 1983, с. 58]. Пауль Трогер і Йоган Баптист Циммерман також звертаються до перспективи. Зокрема, фрески Трогера в бібліотеці й Мармуровому залі монастиря в Мельку (1739) [Tintelnot, 1941, с. 250]. Наслідування перспективних побудов Андреа Поццо на теренах Речі Посполитої зустрічаються впродовж усього XVIII століття [Баженова, 2007, с. 314]. Першою і найповнішою реалізацією такого типу стінопису були розписи Франциска Екштайна у храмі Піарів у Кракові (1727–1736) [Stoga, 1980, с. 366]. На землях Східної Галичини у 40-х роках XVIII століття прикладом були розписи склепіння костелу у с. Варяж [Wujcik, 1998, с. 298], у вірменському храмі у Станіславові (суч. Івано-Франківську). Стінопис костелу Св. Ігнатія в Римі був взірцем для розписів у костелі в захристії храму в Городенці, у Годовиці [Ostrowski, 1999, с. 36]. Розписи пресвітеріїв костелів отців Бернардинців у Львові та Кармелітів Взутих у с. Сусідовичі презентували «поверхову» систему квадратури, не беручи за взірець проекти Поццо.

Композиційний тип «панорама», як і інші типи, відрізняється способом застосування перспективи [Bauer, 1965, с. 52]. За визначенням Вітвінської, при панорамній організації малярства склепіння залишається відкинутою центральна, оптична точка, котра втрачає свою актуальність: персонажі розташовані ногами вздовж лінії основи склепіння або рами, що оточує композицію, і головою до центру композиції. Для огляду такої композиції глядач змушений постійно змінювати своє положення [Witwińska, 1981, с. 188] Цей композиційний тип розписів склепіння, який в римських реалізаціях у XVII століття відіграв епізодичну роль (композиція Франческо Кюцца на склепінні бібліотеки Палаццо Памфілі в Римі, 1667–1673), у 20-х роках XVIII століття стає мистецькою програмою для бага-

тьох північноіталійських художників. У Венеції та на півдні Німеччини панорами з'являються у 20-х роках XVIII століття (творчість Тьєполо та Амігоні). На території Речі Посполитої цей композиційний тип адаптується в Сілезію, а в 50-х роках у Великій Польщі. До 1770-х років панорама в цьому регіоні мала значну популярність.

Щодо способу композиційного укладу та використання виду перспективи для поліхромій на склепіннях галицьких храмів, то часто місцеві майстри поєднували в роботах декілька підходів. Оскільки для місцевих майстрів вирішення зображення людських фігур на тлі відкритого неба в ілюзійній техніці «*di sotto in su*» було проблематичним, обиралось компромісне рішення: «поверхова» або «безповерхова» квадратура (із застосуванням відповідної перспективи: з однією або з декількома точками сходу) поєднувалась з фігуративними сценами, зображеними за допомогою косої або горизонтальної композиційної осі, що передбачає «пряме» або «косе» (у незначному перспективному скороченні) бачення сцен. У результаті композиційна цілісність становила своєрідний конгломерат спорідненостей.

Монументальне малярство Речі Посполитої у другій половині XVIII століття, зокрема у Східній Галичині, розвивалось у контексті мистецьких традицій країн Західної та Центральної Європи, що сформувались впродовж XVII–XVIII століть. Хронологічно процес розвитку монументального малярства на теренах Східної Галичини охоплював межі 30-ті роки XVIII століття — початок XIX століття. Спочатку представниками нових тенденцій були приїжджі майстри. Вони реалізували поліхромні композиції у місцевих храмах, застосовуючи широкий спектр прийомів та технік настінного живопису, сформованих європейськими мистецькими школами: анаморфоз, ракурс (зокрема, один з його видів — «*di sotto in su*»), квадратура, світлотіньові техніки. Згодом цей досвід переймали місцеві художники-монументалісти. Проте їхні поліхромні реалізації часто мали компілятивний характер та певну композиційну інтерпретацію. Це відбувалося внаслідок активного наслідування поліхромних реалізацій іноземних майстрів, а також графічних зразків, що також мали безпосередній вплив на формальні ознаки зразків монументального мистецтва Східної Галичини у другій половині XVIII століття.

Список використаних джерел:

1. Баженова, О. (2007). *Радзивилловский Несвиж. Росписи ко-стела Божьего Тела: Монография*. Минск: Харвест.
2. Bauer, H. (1965). *Der Himmel im Rococo. Das Fresko im deutschen Kirchenraum des 18. Jahrhunderts* (p. 50–59). Regensburg: Pustet.
3. Karsten, H. (1983). *The bavarian rococo church* (p. 56–60). New Haven and London: Yale University press.
4. Ostrowski, J. (1999). Kościół parafialny p. w. Wszystkich Świętych w Hodowicy. *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego* / red. Ostrowski J. K (s. 143–158). Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, Cz. 1., t. 7.
5. Stoga, A. (1980). Quadratura w malarstwie polskim XVIII w. Malowidła na sklepieniach. *Biuletyn Historii Sztuki*, XLII(3/4), 365–376.
6. Tintelnot, H. (1941). Johann Oswald Harms. Ein norddeutscher Maler des Barock. *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstgeschichte*, 8, 245–260.
7. Witwińska, M. (1981). Topografia i kierunki malarstwa ściennego w Polsce w połowie XVIII w. *Biuletyn Historii Sztuki*, XLIII(2), 180–202.
8. Wyjczik, M. (1998). Malowidła ścienne w kościele popijarskim p.w. Św. Marka w Wareżu i ich wzory graficzne — dzieła Pozza i Rubensa. *Sztuka Kresyw Wschodnich*, 3, 295–316.

ХУДОЖНЯ МОВА СОЦІАЛЬНОЇ РЕКЛАМИ У ЧАС ВІЙНИ

Соціальна реклама в часи війни використовує різноманітні художні прийоми для того, щоб донести до реципієнта важливі повідомлення, передовсім пов'язані з життєбезпекою громадян. Проте, задля покращення комунікації креативно залучаються художні елементи у процес формування прагматичних очікувань від рекламного продукту.

Художній задум соціальної реклами у час війни, його жанрово-видові компоненти спрямовані на створення чуттєвого та емоційно-ціннісного простору, покликано викликати співпереживання у реципієнта, відтак — сформувати комунікативний зв'язок між задумом і споживачем. За своєю мистецько-естетичною характеристикою, природа художнього задуму не є маніпулятивною, проте саме в рамках рекламного повідомлення художній простір трансформується у простір маніпуляції, чим створює релевантні запити — відповідність отриманого результату від реципієнта відносно бажаних очікувань від рекламного повідомлення.

Залучення художньої компоненти до контекстного рекламного повідомлення спрямоване викликати, передовсім, *емоційну реакцію*, базовану на використанні сильних психологічних станів, таких, як страх, смуток або надія, щоб привернути увагу та викликати відповідні реакції у споживача. Важливою у цьому контексті є символічність самого задуму. Використання символів або образів у рекламному повідомленні, які асоціюються з трагічною ситуацією, значно посилюють його сприйняття.

Часто така реклама *апелює до зворушливих історій* — живих оповідей, свідчень, коротких розповідей учасників бойових дій, які описують реальні події, чим загострюється сприйняття рекламного повідомлення. У цьому річищі еkleктична гра слів та образів спрямована на формування стійких асоціацій з увагою до вирішення соціальних питань воєнного часу. Загалом, художні прийоми значно посилюють ефективність та запам'ятовуваність соціального рекламного повідомлення як важливої комунікації між владою та суспільством у протистоянні ворогові.

Потрібно додати, що саме соціальна реклама під час війни в Україні є дієвим механізмом формування національної свідомості та активно сприяє мобілізації ресурсів для підтримки армії, верств населення, постраждалих від агресії, й загалом привертає загальну увагу до критичних соціальних питань та формує патріотичні настрої. Серед питань, які найчастіше порушуються у рекламних повідомленнях — увага до нагальних проблем, таких як підтримка військових, фізичне та ментальне здоров'я населення, консолідація спільнот у час кризи тощо. Важливі теми соціальної реклами у час війни — акцентування на патріотичних наративах, заклики до єднання нації та підтримка армії. Наприклад, рекламні кампанії, які закликають до збору коштів на військові потреби, базовані на демонстрації сили національного духу та солідарності через художні порівняння та історичні аналогії.

Мистецькі рекламні практики під час російсько-української війни зазнали змін. Рекламники використовують сучасні цифрові форми просування свого задуму: не лише традиційні ЗМІ, а й сучасні форми донесення рекламних меседжів — медійну контекстну рекламу, банерну та SEO рекламу у соціальних мережах, тизерну, нативну тощо. Створений рекламний продукт базується передовсім на лаконічних, проте вражаючих антиноміях — не лише стражданні, а й надії. При цьому залучені художньо-поетичні, соціально-історичні, часто батальні та героїчні компоненти рекламного повідомлення є досить конкретними, чим значно посилюють афекти від його сприйняття.

Ефективність соціальної реклами у час війни оцінюється за різновекторними критеріями — релевантним (позитивні та негативні очікування від рекламної кампанії), психологічним (здатність активно привертати увагу споживача та формувати бажаний для рекламодавця споживацький відгук), соціальним (формування громадської думки та спонукання до дій цілих спільнот).

В умовах війни архіважливо, щоб соціальна реклама не лише інформувала, а й надихала спільноту на активності, такі, як волонтерство, фінансова підтримка армії, допомога постраждалим, вибір на користь національного виробника тощо. Отже, соціальна реклама під час війни в Україні є не лише інструментом комунікації, а й важливим чинником формування національної ідентичності й допомагає зберігати надію та віру у перемогу.

ПЕТРЕНКО-ЛИСАК Алла Олександрівна

кандидатка соціологічних наук,
доцентка кафедри галузевої соціології факультету соціології,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
<https://orcid.org/0000-0002-1316-5002>

ОБРАЗ ДОМУ У ВІЗУАЛІЗАЦІЯХ ВІЙНИ

З 2014 року від анексії Криму та окупації частини Луганської та Донецької областей, які здійснила росія, а у 2022 році від повномасштабного вторгнення для багатьох українців тема дому стала актуальною, адже довелося напряду замислитися над сенсом дому і його цінності. Якщо в період з 2014-го до лютого 2022 року це була, так би мовити, периферійна тема, яку не надто підіймали в медіа та соціальних комунікаціях, лише поодинокі тексти, інтерв'ю, відеосюжети чи літературні твори присвячувалися темі досвіду переселенства та втрати дому, то після 24 лютого 2022 року тема втраченого та покинутого дому увірвалася в медійний дискурс та мистецькі практики з потужними сенсами.

Темою нашого дослідницького інтересу є соціальний простір, а серед субтем завжди була тема простору дому. Феномен дому важливий, адже є одним із первинних архетипів світоглядних основ людини. Буквально в перший день від повномасштабного вторгнення росії в Україну наша увага сфокусувалася на темі дому, адже соціальні мережі (які на той час і натеper є основним каналом соціальних комунікацій) сповнилися повідомленнями про осмислення та переосмислення дому. Людям довелося полишати свої оселі й тікати від війни, у когось домівки були зруйновані, й питання пошуку нового дому чи відбудови постало болюче і гостро. Люди шукали відповіді на, здавалося б, просте запитання: «що таке дім?», — яке стало настільки важливим, ніби відповідь на нього була світоглядним викликом. Поряд із постами в соціальних мережах, своє слово промовило і мистецтво. Професійні художники та аматори змальовували війну через образ зруйнованого дому як метафори зруйнованого життя, розбитих вікон як розбитої долі, понівечених стін як понівеченої душі й болю, страждань та втрат. Метафора дому в контексті війни помітно проявилася у різноманітних жанрах мистецтва: живописі, плакатах, театральних постановках та перформансах, а та-

кож стала темою виставок, мистецьких резиденцій та акцій на підтримку України у світі й поміж собою тут, всередині країни.

Від 2022 року триває наш дослідницький досвід вивчення феномену дому в час війни (в рамках проєкту «Documenting Ukraine» за підтримки Institute for Human Sciences). У ході дослідження ми зафіксували, що образ дому у мистецьких візуалізаціях символізував ідентичність людини на трьох рівнях: як самість особистості — її «Я» (мікрорівень); як групову локальну приналежність — мешканці багатоквартирного будинку, двору, вулиці, міста чи села, регіону — «МИ» (мезорівень); і як національне громадянське ототожнення — «Україна — наш дім» (макрорівень). Використовуваний митцями образ дому добре прочитувався як співгромадянами, так і міжнародною аудиторією, не потребуючи уточнень чи особливих пояснень, адже дім належить до світоглядної засадничої категорії як «нульова точка відліку» (за визначенням Альфреда Шютца) у всіх культурах та традиціях людства.

У число візуальних артефактів нашої дослідницької колекції входять малюнки, живопис, постери та плакати, відеокліпи та кінофільми, театральні постановки та перформанси, в сюжетах яких на пряму представлено образ дому. В ході аналізу змісту зображень ми зафіксували декілька змістових фокусів та акцентів, крізь які репрезентується війна і трагедія втраченого дому.

У зображеннях та сюжетах митці переважно використовують образи руїн, розтрощених стін, понівечених дверей і розбитих вікон в алюзіях до зраненої та пошматованої тілесності. Руїни дому в обрисі скривавленого серця, зламані й побиті стіни-руки, що обіймають та захищають, але й здатні стати поховальним насипом. Оселі-очі, які бачать війну. Душі людей над попелищами власних домівок. Згвалтовані та загиджені російськими солдатами квартири та кімнати, із залишками їхнього перебування. Тіло дому, дім-тіло людини... зранене, розбите, вбите, втрачене.

Це образ зруйнованих домашніх сімейних святкувань: Різдва, Нового року, Великодня та й просто дня народження. Знищені кухонні посиденьки за домашніми смаколиками. Коли від зруйнованої хати єдино залишена піч використовується господинею за призначенням, бо ж треба пекти паски та зготувати їсти. Як спроба сказати про відродження, про відбудову, про поновлене життя.

Образ переселенців і біженців, які все, що мають, — це валізку чи рюкзак, з яких стирчить вирване коріння. Дім, що тримає людину, тепер вміщується в невеличкий надцінний крам, який людина взяла із собою, щоб десь на чужині відчувати зв'язок із домом. Або уподібнення людей до равликів, які тягнуть свої будиночки на плечах. Щоправда, обличчя сумні та змучені. Точно, що ця мандрівка неприємна, болюча та вимушена.

Атрибутом, що символізує дім, став ключ. За свідченнями людей, вони зберігають ключі від своїх будинків чи квартир зі спогадами або з надією повернутися. Втім, не для всіх їхнє збереження є символом надії. Відомо про дерево неподалік Маріуполя, що було завішане ключами від осель та автомобілів, які люди, що виїжджали з міста, залишали, прощаючись з ними назавжди.

Символ дому — сама людина. Людина — дім. Всесвіт міститься або в собі самому, або в інших людях, які формують відчуття дому: родина і друзі, добрі сусіди та привітні співвітчизники. Втрачений дім — це загублене звичне повсякдення, втрата якихось ніби незначних турбот, зустрічей та розмов, але які насправді і є тією цінністю, вартість якої усвідомлюєш тільки втративши.

Україна «увірвалася» у світовий порядок денний російсько-українською війною. Від анексії Криму у 2014 році її голос був слабким і ледь чутним, після 24 лютого 2022 року він став криком. Мільйони українців стали не просто помітними героями щоденних новин, але й частиною повсякденного життя мешканців різних країн світу. Українська дипломатія та активні громадяни, виходячи на вуличні акції, промовляли (і далі це роблять) український біль зрозумілими повідомленнями, прагнучи розповісти місцевим суспільствам нашу історію. Мова мистецтва почасти була гучнішою та зрозумілішою, аніж гасла та заклики політиків і пересічних громадян. Візуальні, аудіальні, мистецтва перформансу, театру і кіно, тексти сучасних українських авторів зазвучали з потужною силою.

Ідентифікація України через мистецькі твори є одним із важливих і дієвих інструментів міжнародної культурної політики, але тим самим й не менш значимою тут, всередині країни, як спосіб об'єднання, порозуміння, пошуку відповідей на складні екзистенційні запитання, що постають перед людиною в час війни.

НАЦІОНАЛЬНІ ГЕРОЇ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИСТЦІВ-ЕМІГРАНТІВ

Російсько-українська війна прискорила процес деімперіалізації та декомунізації культурної спадщини. Постколоніальне українське суспільство поступово позбавляється від нав'язаних Росією імперських чи комуністичних об'єктів глорифікації. Українці починають мислити пріоритетами власної держави та повертати імена своїх звитяжників. Утім, суспільний консенсус навколо національних героїв ще не досягнений, точиться гостра дискусія щодо видатних, контроверсійних чи негативних персоналій вітчизняної історії.

У цьому контексті актуалізується досвід української діаспори, яка у ХХ столітті (в період української бездержавності) у вільному світі формувала пантеон національних українських героїв. Цей процес яскраво відбився в образотворчому мистецтві — одному з найактивніших напрямків національного культуротворення в еміграції.

Метою дослідження є виокремлення деяких історичних персоналій, що стали об'єктами меморіалізації українською спільнотою в екзилі через скульптурні форми, а також творчого осмислення в індивідуальних лабораторіях художників та скульпторів.

У фокусі меморіалізації та мистецької рефлексії за межами України постали герої національно-визвольних змагань та духовні лідери нації.

Діаспора маркувала публічний простір в різних країнах світу монументами українським героям. Ініціаторами та організаторами спорудження пам'ятників виступали різні українські діаспорні товариства та організації. Чільне місце в національному пантеоні за кордоном належить поетові Тарасу Шевченку. Пам'ятники Кобзареві, за кошт і зусиллями діаспори, звели в багатьох країнах світу, зокрема, в Канаді та США. До роботи залучали визначних українських скульпторів-емігрантів — Лео Мола, Олександра Архипенка, Андрія Да-

рагана та Романа Ковалу. На відміну від офіційної радянської (переважно класової) інтерпретації образу поета, українська спільнота за кордоном розкривала визначну роль Шевченка у національно-визвольному русі, ширше, у процесі становлення нації, що прагне незалежності та бореться проти російської імпералістичної тиранії. Шевченківський монумент у столиці США (1964) презентує молодого, спрямованого в майбутнє творця, що звертається до Вашингтона з його «новим і праведним законом». Поруч із Кобзарем, в різних країнах світу постали й монументальні скульптури Лесі Українки та Івана Франка. Елегантні образи української поетеси-інтелектуалки в камені яскраво втілив Михайло Черешньовський в Клівленді (США, 1961) та Торонто (Канада, 1975), Каменяра — Олександр Архипенко у Клівленді (США, 1938). Петро Капшученко створив пам'ятники «володарці Руси-України» Княгині Ользі та творцю української автокефальної церкви Митрополиту Василю Липківському (Саут-Баунд-Брук, США, 1983). Михайло Черешньовський виконав монумент героям національно-визвольних змагань, убитих агентами НКВД, — Симону Петлюрі, Євгену Коновальцю, Тарасу Чупринці (псевдо Романа Шухевича) та Степану Бандері (Еленвіл, США, 1962). У центрі цієї композиції височієobelіск, увінчаний тризубом, а на його постаменті викарбувано «Героям слава».

Сергій Литвиненко (США) створив камерні скульптурні образи видатного діяча української культури Василя Кричевського, поета Євгена Маланюка, вченого та громадського діяча Володимира Кубішовича. Військовик і скульптор Валентин Сім'янець виконав погруддя командира полку армії УНР «Чорні запорожці» Петра Дяченка, під проводом якого він воював. Михайло Черешньовський вирізьбив бюст теоретика українського націоналізму Дмитра Донцова (1962).

Яскравий представник історичного живопису Петро Андрусів (США) одним із перших в українському образотворчому мистецтві осмислював образи київських князів — Ігоря, Ярослава, Святослава, Данила.

Українські мистці в еміграції часто надихалися особистістю гетьмана Івана Мазепи. Росія, а потім СРСР дискредитували пам'ять про визначного українського гетьмана. Натомість українці вільного світу віддавали належне Мазепі як видатному державотворцю, що

значно випередив свою епоху. До постаті гетьмана Мазепи у різних видах образотворчого мистецтва звертались Петро Андрусів, Олекса Булавицький, Святослав Гординський, Віра Дражевська, Сергій Литвиненко (США), Петро Капшученко (Аргентина-США), Надія Сомко (Аргентина-США), Віктор Цимбал (Аргентина-США).

У творчості мистців української діаспори поставали й образи українських духівників різних епох. Портрет Митрополита Йосипа Сліпого створили Петро Андрусів (США) та Борис Крюков (Аргентина), Митрополита Іларіона (1962) — Вадим Доброліж (Канада), Митрополитів Василя Липківського та Андрея Шептицького — Віктор Цимбал (Аргентина-США).

Пантеон національних героїв формувало широке коло українців у різних країнах світу — ті, хто був свідомий свого українства, плекав духовний зв'язок із батьківщиною та наближав її незалежність. Наведені приклади з царини образотворчого мистецтва відображають загальний підхід до творення галереї українських звитяжців.

Її об'єктами ставали передовсім особистості, які боролися за незалежну Україну, й у різний спосіб відстоювали українську ідентичність, — на полі бою, у громадсько-політичній діяльності, в духовно-релігійній площині, культурній царині. Державотворці різних епох — від Київської Русі до періоду національно-визвольних змагань ХХ сторіччя — надихали різних мистців, незалежно від регіону їхнього походження.

Бачення щодо національних героїв мистцям діаспори ніким не нав'язувалося. Твори були доступні для публіки, експонувалися на групових виставках українських мистців у країнах їхнього проживання та обговорювалися в широкому інформаційному просторі. Відтак, досвід українських мистців важливий для осмислення і утвердження пантеону національних героїв сучасним українським суспільством. Дослідження не вичерпує глибини та всіх аспектів поставленої проблеми, а його тема є перспективним напрямом для подальшої розробки.

ТВОРЧІ ПРАКТИКИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ІНТЕРІОРИЗАЦІЇ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ

Травмуюча ситуація, якою для багатьох українців та жителів країни стала повномасштабна війна, спричинює вплив на психіку особистості, в тому числі руйнуючи цілісність картини світу людини та формуючи нову реальність. Якщо переживання щодо травматичної ситуації не «пропрацьовується» належним чином, ми не можемо говорити про «вбудовування» набутого досвіду, що, своєю чергою, впливає на якість життя надалі.

Особливість функціонування психіки людини в тому, що індивіди сприймають як травматичні абсолютно різні ситуації, й переживаються вони так само індивідуально, з різним ступенем емоційного та когнітивного переживання незалежно від зовнішньої чи, здавалося б, об'єктивної оцінки ступеня тяжкості ситуації. Тож незалежно від того, наскільки фізично залученою до воєнних наслідків є людина, якість її життя залежатиме від того, наскільки вона переймається ситуацією та здатна адаптуватися до нової реальності, усвідомивши набутий досвід. Тому, оцінюючи масштаб цільової аудиторії, мусимо пам'ятати, що вплив війни відчули на собі як ті, хто безпосередньо постраждав від бомбардувань чи насилля, брав участь у боях, втратив близьку людину, отримав фізичну травму, так і ті, хто став свідком руйнувань чи насилля, і ті, хто виїхав з країни у перші дні великої війни або перебував за кордоном від початку.

Тож, залежно від способу реагування на травмуючу ситуацію, обумовленого попереднім життєвим досвідом, способом організації психічних процесів, досвідом психотерапевтичної роботи, працюючих копінг-стратегій та іншими факторами, визначається ефективність адаптації індивіда до нових умов, можливість усвідомити та прийняти все, що відбувається, та жити повноцінне життя надалі.

Інтеріоризація є процесом вбудовування певних образів, явищ, цінностей у свідомість особистості, тобто перетворення явища зовнішнього світу на досвід. Пережитий травмуючий досвід формує нову реальність, у якій потрібно не просто вижити, а і зробити так, щоб спогади про саму травмуючу ситуацію не чинили деструктивний вплив на буденне життя. Ключовим тут є усвідомлення і визнання того, що саме відбулось (навіть якщо це болісно) та дозвіл на проявлення усіх почуттів щодо цього.

У нормі стратегією подолання наслідків травмуючої ситуації є пошук можливості розпізнати, «прожити» та відрефлексувати емоції. Беззаперечно, найефективнішим шляхом є психотерапія, зокрема такі напрямки як: когнітивно-поведінкова терапія, логотерапія, екзистенціально-гуманістична психотерапія, гештальт-терапія, особистісно-орієнтована психотерапія, тілесно-орієнтована психотерапія. Цінність має і єдиноразове звернення, проте рекомендовано серію з 10–12 терапевтичних сесій.

У випадку травмуючих ситуацій часто є місце захисним механізмам, що блокують її проживання. Болючі думки та почуття блокуються, ситуація заперечується або взагалі витісняється зі свідомості. Ці процеси є спробою психіки захиститись від змін, від втрати «ґрунту під ногами» та продовжити функціонувати як раніше. І, з одного боку це природний процес, що несе користь особистості тут і зараз, а з іншого — він чинить шкоду тим, що унеможливорює якісне життя надалі, адже усе придушене залишається в підсвідомості. Психіка витрачає чимало зусиль, щоб тримати переживання щодо пережитого «під замком», що, своєю чергою, призводить до зростання внутрішньої напруги, яка може спричинити підвищену агресію, направлену на інших людей та навколишній світ загалом, або аутоагресію (деструктивні дії спрямовані на себе, що особливо притаманне дітям та підліткам), або апатії чи депресії. Такі активні захисні механізми не дозволяють цілком усвідомити та відрефлексувати пережиту ситуацію, тобто зовнішні події не інтеріоризуються і не переходять в досвід, з яким можна навчитись жити.

Подолати захисні механізми та розпочати психотерапевтичну роботу допомагають проєктивні методики. Створюючи певний образ, людина опредметнює болючий досвід, формує цим підґрунтя для по-

дальшої рефлексії. Такі методики використовують представники різних психотерапевтичних шкіл, зокрема в роботі з клієнтами, які в силу тих чи інших причин не готові одразу прямо обговорювати почуття та ситуацію. Арттерапія є тим інструментом, що допомагає знайти шлях до ідентифікації та розблокування почуттів щодо пережитої ситуації, їх проживання та проявлення, рефлексії, інсайтів, і саме це уможлиблює інтеріоризацію набутого травматичного досвіду в такий спосіб, що дозволить індивіду ефективно існувати надалі.

Арттерапія є чи не єдиним доступним та ефективним методом в роботі з дітьми, адже класичний психотерапевтичний підхід, що у своїй основі спирається на вербальну рефлексію, не буде працювати з дітками молодшого віку. Арттерапія як вид психотерапії можливий в роботі з психологом, соціальним працівником або фахівцем іншого профілю, що має відповідну підготовку, і найчастіше проводиться у групі. Наразі є ініціативи громадських організацій, фондів та окремих митців, що прагнуть підтримати населення й організують відповідну групову роботу. Зазвичай вони запрошують психологів, адже почуття, що піднімаються в учасників, потрібно направляти та допомогти з ними впоратись. Без супроводу психолога така робота зі складними категоріями цільової аудиторії може мати негативний результат. Наприклад, прояв агресії (пригніченого почуття), який буде піднято і не «пропрацьовано» коректно в одного з учасників, негативно вплине як на нього самого (в т. ч. спричинивши ретравматизацію), так і на всю групу.

Прикладами ініціатив, що організують арттерапевтичну роботу з різними категоріями населення, є: арттерапія в ІПСМ НАМ України, проєкт «Тисяча історій кохання. Картини дружин справжніх героїв», «Мистецтво в бункері», заняття у відділеннях медико-психологічної реабілітації. На території України та за її межами проводиться арттерапія з дітьми, зокрема з деокупованих територій, дітьми які пережили насилля або стали його свідками, з ВПО та тими, хто виїхав за кордон (у нових громадах) та ін. Окрема категорія — військові, й робота проводиться як з демобілізованими воїнами, так і з діючими в рамках навчання додатковим методам самопомоги, зокрема роботі з негативними почуттями.

Прагнучи психологічно розвантажитись чи набратись ресурсу, люди, прості громадяни, вдаються до творчих практик індивідуально та у групах, вдома та на гуртках, що безумовно є позитивною тенденцією. Проте варто пам'ятати, що просте завдання по типу «намалюй свій ресурс» або ліплення глечика може підняти неусвідомлені раніше почуття, з якими потрібно впоратися. Тож бажано мати наготові номер психолога. На щастя, зараз є безплатні сервіси.

Окремо зазначимо, що, оскільки війна триває, ми продовжуємо перебувати у стресогенній ситуації, а отже:

1) психологічні наслідки для кожної людини можуть бути оцінені лише по її завершенню та терапевтична робота має бути проведена;

2) надзвичайно важливо вже зараз працювати зі своїми станами задля збереження нормального функціонування та недопущення виникнення чи загострення хворобливих психічних станів.

Отже, інтеріоризація, «розміщення» досвіду, можливе через усвідомлення травмуючої ситуації та власних почуттів щодо неї, й творчі практики, наприклад, малювання чи створення об'єктів із пластичних матеріалів, дозволяють знайти шлях до цих почуттів, їх проживання та прояву, звільнення від напруги, а відтак — створення базису для сприйняття себе іншого та власної нової реальності. Тому надзвичайно важливо, щоб наявні арттерапевтичні ініціативи тривали та масштабувалися.

Список використаних джерел:

1. Туриніна, О. (2017). *Психологія травмуючих ситуацій: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.* Київ: ДП «Вид. дім “Персонал”».

2. Вознесенська, О. (наук. ред.), Подкоритова, Л. (наук. ред.). (2023). *Простір арттерапії: мистецтво відновлення психічного здоров'я в часи війни: матеріали XX Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції (31 березня — 2 квітня 2023 р.)*. <https://ispp.org.ua/wp-content/uploads/2023/03/arttherapy-zbrn-23.pdf>

**«АВДІЇВКА ПРОСИТЬ МОЛИТВИ...»:
ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ІНСТРУМЕНТ МАНІПУЛЯЦІЙ
В КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ**

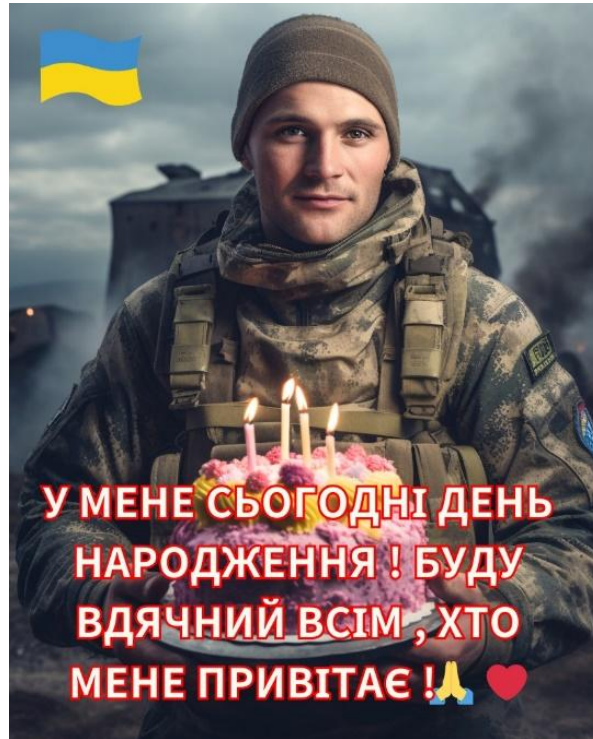
Російська-українська війна, очевидно, є першою великою війною, що супроводжується такою кількістю візуального матеріалу (відео і фотографій), як професійного, так і аматорського, як документального, так і ілюстративного. Одним із видів візуалізації воєнних подій стали зображення, створені штучним інтелектом (далі ШІ). Термін «зображення» тут видається найдоречнішим, адже називати такі картинки фотографіями (себто відображенням реальності), некоректно. Оглянемо комплекс проблем, пов'язаних із навколовоєнною «творчістю» ШІ та реакціями аудиторії, й, перш за все, виділимо кілька тематичних блоків у корпусі зображень ШІ, які стосуються війни в Україні.

Блок 1. Мужній воїн, захисник. Почнімо з тих «портретів» українських воїнів, які мають «бравурні» конотації. Це гордовиті люди, мужні захисники, оточені національною символікою.

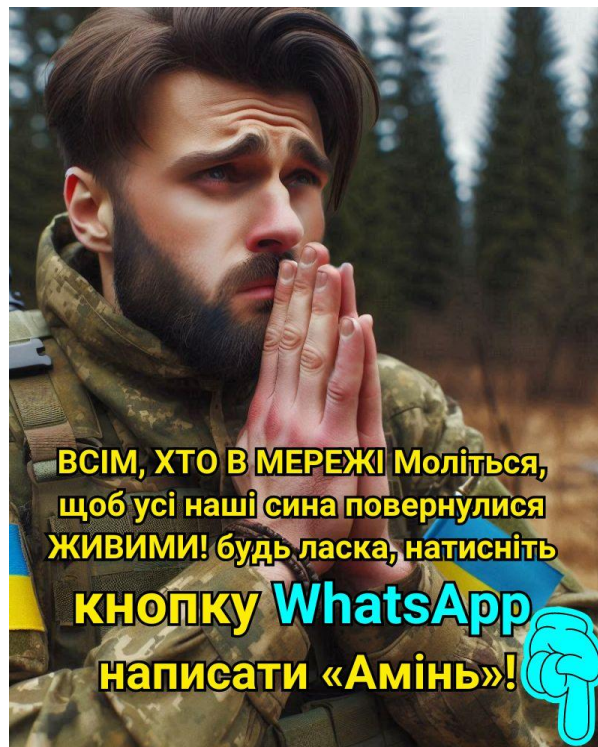


Іл. 1. «Мужній воїн»

Блок 2. Привітання і молитви. Другий тематичний блок складають привітання воїна із днем народження — і не якогось абстрактного, а саме цього воїна, ніби реальну людину, а також заохочення до молитов за тих, хто воює.



Гл. 2. «День народження»



Гл. 3. «Молитва»

Групи, де розповсюджується лєвова частка цього контенту, мають назви на кшталт «Молитвою за Мир в Україні» (38 тисяч), «Иисус любит тебя» (56 тисяч читачів), «Православна щоденна молитва» (101 тисяча), «Сила молитви» (153 тисячі), «Красивые поздравления с Днем рождения и цитаты из жизни» (понад 75 тисяч), «Поздравления, открытки, картинки, пожелания для вас от всей души!» (466 тисяч), «Привітання для родини» (545 тисяч), «Привітання українською» (568 тисяч). Коментатори активно взаємодіють з такими дописами: вітають, моляться, пишуть побажання, — очевидно, вбачаючи у штучних зображеннях реальних людей. Критичних коментарів практично немає (або вони видаляються модераторами). Можна припустити, що подібні публікації слугують для «накрутки» реакцій та коментарів у групах, збільшення аудиторії, «реклами» релігійних організацій (пропонується переходити у чат WhatsApp для подальшого спілкування), а також продажів товарів. Наприклад, у групах «Привітання українською» та «Привітання для родини» впереміж із зображеннями воїнів, привітаннями й молитвами продаються білизна, одяг і побутові товари.

Блок 3. В окопах. Ця тема доволі поширена, і нерідко зображення воїнів в окопах супроводжуються типовою фразою: «Хлопці! Ті, що в окопах. Низький уклін і велика подяка Вам за тиху ніч і мирний світанок. Хай Господь вас оберігає! Дякуємо!» При цьому військові однострої «хлопців в окопах» хаотично поєднують деталі форми Першої та Другої світових і сучасної війни.



Іл. 4. «Ті, що в окопах...»

Блок 4. Авдіївка просить молитви. 2023 року, під час чергової хвилі важких боїв за Авдіївку, мережею Facebook поширилися зображення з однаковими підписами: «Авдіївка просить молитви... Господи Боже, спаси і помилуй наших захисників... Дай їм сил і терпіння... Амінь».

Авдіївка просить молитви ... Господи Боже, спаси і помилуй наших захисників... Дай їм сили та терпіння... Амінь. **Лос**

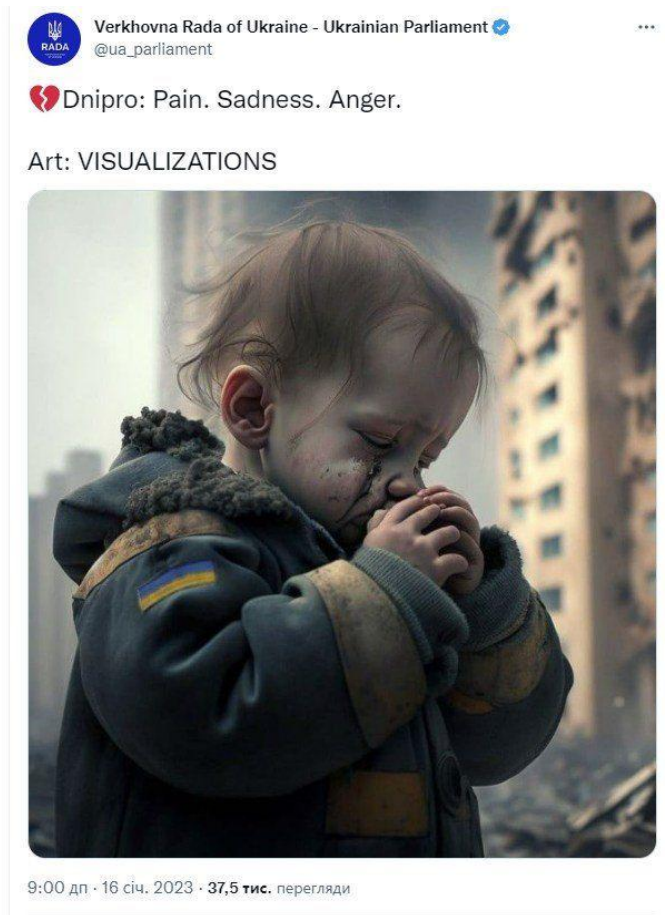


Іл. 5. «Авдіївка просить молитви...»

Серед тих, хто розвінчує подібні фейки, поширена думка, що такі зображення мають на меті деморалізувати українців, показати, що зупинити ворога немає сил і залишається тільки молитися, — тобто можуть бути частиною російської інформаційно-психологічної операції (ІПСО). В цілому на такі зображення тисячі реакцій, коментарів і репостів; вони виходять за межі специфічних груп, наповнених ботами, й ширяться соцмережею завдяки перепостам цілком реальних людей.

Перейдемо до зображень, які змальовують страждання цивільного населення та невинних тварин від російських обстрілів.

Блок 5. Невинні жертви. Зрозуміло, що тема страждань і загибелі дітей є надто болючою і викликає найсильніші емоції. Жваву дискусію спровокувало зображення «хлопчика з Дніпра» — пораненої дитини, яка нібито знаходиться на руїнах багатоповерхівки у Дніпрі, яку 14 січня 2023 року зруйнувала російська ракета.



Іл. 6. «Хлопчик із Дніпра»

Зображення поширювали навіть офіційні сторінки, як-от англomовна сторінка «Verkhovna Rada of Ukraine — Ukrainian Parliament» в мережі X 16 січня 2023 року, а також в мережі Telegram з підписом «Dnipro: Pain. Sadness. Anger» («Біль, смуток, гнів»), вказавши, щоправда: «Art: Visualizations».

Після гнівних коментарів замість картинки ШІ з'явилася реальна фотографія розбору завалів. Але, наприклад, на сторінці Сергія Корсунського, посла України в Японії, зображення хлопчика залишається [Корсунський, 2023].

Картинкою ШІ проілюструвала 7 лютого 2024 року англomовний пост в мережі X про двомісячну дитину, яка загинула внаслідок обстрілу балістичною ракетною, Софія Федина — співачка, політологиня, політична і громадська діячка, депутатка від партії «Європейська солідарність» [Федина, 2024]. У поста, яким пані Софія звернулася до Ілона Маска і Такера Карлсона, майже 65 тисяч переглядів. У російському сегменті інтернету це штучне зображення помітили й прокоментували — мовляв, страждання українців несправжні.



Іл. 7. «Ракета»

Після коментарів, що викривають штучність зображення, його можуть прибрати, тим самим визнаючи невідповідність реальності, неетичність «картинки».



Іл. 8. «Котики під завалами»

Так трапилось із зображенням котів під завалами, яке поставила на свою сторінку журналістка Вікторія Сюмар — журналістка, медіаекспертка, колишня Голова комітету ВРУ з питань свободи слова та інформаційної політики. Відповідаючи у Facebook на питання, як вона могла не відрізнити правду від фейку, Вікторія зазначила: «Бо я бачила тварин під завалами, одна з них живе в мене вдома. <...> Я тобі більше скажу — тварини кричать під час обстрілів. І якщо ШІ це може достовірно передати, то воно близьке до реальності» [Розкрадай, 2024].

Зазначимо, що 24 січня 2024 року, Міністерство цифрової трансформації України оприлюднило рекомендації з відповідального використання штучного інтелекту в медіа, які є частиною реалізації дорожньої карти регулювання ШІ в Україні [Як відповідально використовувати штучний інтелект... 2024].

Серед основних принципів відповідального використання систем ШІ у сфері медіа названий такий: «поінформованість аудиторії про використання систем ШІ та про природу поширеного контенту (проактивне доведення інформації про використання ШІ до відома читача / глядача / слухача; чітке розмежування автентичного та згенерованого ШІ контенту тощо).

Для уникнення випадкового використання чужого згенерованого ШІ контенту журналістам рекомендовано проявляти відповідну обачність, ретельність і скептицизм, щоб переконатися, що матеріали, на які вони посилаються, є автентичними [Рекомендації... 2024]. Додамо, що сьогодні компанія Meta (Facebook) працює над механізмами, які дозволять визначати ШІ у зображеннях і маркувати їх.

Поява великої кількості штучних зображень, що стосуються російсько-української війни, є проблемою, яка потребує фіксації та осмислення. І річ не тільки у тому, що штучні (фальшиві) зображенням знецінюють українську трагедію і масовий подвиг воїнів. Схвальне сприйняття таких зображень масовою аудиторією, неспроможність (небажання) розрізнити візуальний контент реальний та згенерований свідчать про відсутність у значної кількості громадян механізмів критичного мислення, навичок верифікації інформації, а значить імунітету проти фейків узагалі. І ця соціально-психологічна проблема виходить далеко за рамки модної гри у ШІ.

Список використаних джерел:

1. Корсунський Сергій (2023, Січня 17). Х. Отримано 30 квітня 2024 року з <https://life.rayon.in.ua/news/635362-mi-nikoli-ne-viddamo-sviy-dim-shtuchniy-intelekt-zgeneruvav-zvorushliviyy-fotoproekt-pro-viynu-v-ukraini>

2. *Рекомендації з відповідального використання штучного інтелекту у сфері медіа.* (б.д.). Міністерство цифрової трансформації України. https://thedigital.gov.ua/storage/uploads/files/page/community/docs/Рекомендації_III_медіа.docx.pdf

3. Розкладай Ігор. (2024, Лютого 7). *Facebook*. Отримано 01 травня 2024 року з <https://www.facebook.com/igor.rozkladaj/posts/pfbid022XGdZTNWZEJVPVMwmC22QkaGox6mVqaJBхu3aBgRxYnyUbiMmk93MoeuSAusf3xl>

4. Федина Софія. (2024, Лютого 7). Х. Отримано 02 травня 2024 року з <https://x.com/ukrainesinger/status/1755185005234397201>

5. *Як відповідально використовувати штучний інтелект: розробили рекомендації для медіа.* (2024, Січня 2024). Міністерство цифрової трансформації України. <https://thedigital.gov.ua/news/yak-vidpovidalno-vikoristovuvati-shtuchniy-intelekt-rozrobili-rekomendatsii-dlya-media>

ПРОТАС Марина Олександрівна

докторка мистецтвознавства,
головна наукова співробітниця
відділу кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів,
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України.
<http://orcid.org/0000-0001-8137-0342>

КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ АРТ-ЕПІСТЕМИ В УМОВАХ ГІБРИДНОЇ ВІЙНИ

Від 2022 року і дотепер, рефлектуючи на активізацію подій гібридної світової війни короткими та змістовними есеями, відомий італійський філософ Джорджо Агамбен підкреслює: західна цивілізація призвичаїлась жити в атмосфері культурно-інтелектуальної та політичної виснаженості, навіть не помічаючи, що «Третя світова війна ще не закінчилася» [Agamben, 2022].

Проте головну увагу вченого займала не політична шахівниця стратегічних інтересів країн-учасниць, а сутнісна характеристика колективної свідомості націй, де одні дозволили відбуватися смертоносним подіям в комерційних інтересах власного неоліберального капіталу, інші, не замислюючись про наслідки, просто відсторонилися, не бажаючи ані чути, ані бачити факти геноциду суверенної європейської нації у ХХІ столітті, хоча безумовно визначилися ті нації-протагоністи, хто сміливо зайняв бік опору світовому злу, тому тепер в Україні точиться «біла світова війна» («una guerra mondiale bianca»), на відміну від попередньої Другої світової, де зло боролось зі злом.

І сьогодні під час пролонгованої кризи західної демократії, що опинилася в потоці чергової світової війни, Агамбен прогнозує невтішну вірогідність «планетарної громадянської війни» як останньої війни кожного проти всіх, втім є шанс уникнути цієї фатальної версії майбутнього за умов трансформації цивілізаційної парадигми через зміну усвідомленого світосприйняття на рівні думок і мови, прозора щирість яких має корегувати зі справами й вчинками [Agamben, 2022]. Вихід із колапсу Агамбен пропонував ще наприкінці ХХ століття, доводячи важливість самореалізації трансцендентної алетей Homo Sacer, людини сакральної, але на початку 2024 року, замислюючись над питанням ефективної зміни сучасних суспільств та культур, він наголошує на обов'язковій синергії ідеального з реа-

льним: «Ми повинні спробувати переосмислити те, що робимо, коли говоримо, та увійти в цю непрозору зону, запитуючи себе не про граматику і словниковий запас, а про те, як ми використовуємо наші тіла і голоси, коли слова, здається, майже самі виходять з наших вуст. Тоді ми побачимо, як цей досвід стає відкриттям світу і наших стосунків з іншими людьми, тобто досвід мови є в цьому сенсі найрадикальнішим політичним досвідом» [Agamben, 2024].

Це означає, що під час війни необхідно трансформувати також і арт-лексику, але не через формалізовану граматику мистецького вислову феноменології речі, яким досі користувались контемпорарні візуальні практики, а трансцендентним виразом айстезису, який обстоював Ж.-Ф. Ліотар, в аспекті найтонших почуттів, що для світосприйняття українців є іманентною традиційно-історичною якістю кордоцентризму, або за П. Юркевичем «філософією серця», якій приділив увагу також і Д. Чижевський [Lyotard, 1993; Чижевський, 1991]. Певною мірою відмова західноєвропейських мистецтв, культури від сутності «чуттєвого відчуття», за Ж.-Ф. Ліотаром, спровокувало самозадоволену байдужість глобалізованої неоліберальної демократії, через яку Україна опинилась в катастрофічному становищі, намагаючись пробудити від забуття глобальний Захід, у тому числі візуальними артпроектами, які демонструють злочинні акти геноциду українства країною-агресоркою, і які аналізувались науковцями ІПСМ НАМУ в іноземних виданнях, зокрема в «American Journal of Art and Design» [Protas, Bulavina, 2023].

От і цьогорічною весною в Падуї в Galleria Civica Savour був представлений проєкт киянина Олександра Животкова «Священні скрижалі України», початковий варіант якого експонувався в січні 2023-го в Києві в Українському домі як проєкт «Вівтар»; крім того, з Італії до Києва навесні ц. р. була привезена експозиція української мозаїстки Емілі Міллер, яка на вивезених нею ще під час широкомасштабного вторгнення рашистів 2022 року дерев'яних кришках від боєкомплектів українських військових виконала в найвідоміших італійських майстернях «Gruppo Mosaicisti Ravenna» канонічні образи християнських святих і презентувала унікальні твори в галереї Брами Заборовського на персональній виставці «А Світло у темряві світить...».

Подібних прикладів активної культурно-мистецької діяльності по всій Україні можна згадувати безліч. Але головне що їх об'єднує,

це оновлений гештальт культурної пам'яті нації, що виявило загострення глибинного відчуття самоідентифікації в кожному українцеві. Це підтверджує релевантність теорії Яна Асмана про культурну пам'ять, яка відповідає за ідентичність нації, бо саме культурна пам'ять є місткішою за колективну пам'ять, якою зазвичай оперує постмодерне суспільство [Assmann, 2008], тому в глобалізованому світі культурний габітус повноцінно реалізується лише як множинність національних габітусів, а вони утворюються завдяки синергії індивідуальних.

Асман підкреслює важливість усвідомлення в добу постмодерну власної ідентичності, не дивлячись на поширення арт-бізнесом дескілінгового стану «індивідуальності без індивідуальності», коли глобалізоване знання підмінює унікальну систему культурної пам'яті: «Індивіди мають різні ідентичності відповідно до різних груп, спільнот, систем переконань, політичних систем тощо, до яких вони належать, і настільки ж різноманітні їхні комунікативні та культурні, тобто колективні спогади. <...> Там, де цей зв'язок відсутній, ми маємо справу не з пам'яттю, а зі знанням. Пам'ять — це знання з індексом ідентичності, це знання про себе, тобто про власну діахронічну ідентичність, хай то особистість чи член сім'ї, покоління, спільноти, нації чи культурної та релігійної традиції... Пам'ять — це усвідомлення приналежності, навіть соціальний обов'язок» [Assmann, 2008, с. 113–114].

Третя світова війна, яка радикально трансформувала свідомість українців, загострюючи «індекс ідентичності» в контексті реалізації культурної пам'яті крізь арт-лексику, довела істинність сказаного. Саме тому ніякі політичні маніпуляції неспроможні впливати на український дух незламності. От і Ханна Арендт вважала, що сенс життя людини міститься не просто в трансформації навколишнього світу, але в можливості залишитися в пам'яті прийдешніх поколінь особливим персоніфікованим нарративом, щоб політики не маніпулювали історією як абстрактним без-особистісним знанням, тому необхідно зберігати й пам'ятати її унікальне обличчя.

Міркуючи про добробут щасливого буття нації, Арендт нагадувала, що у XVIII столітті демократичні спільноти по обидва боки Атлантики мали найцінніший «скарб», а саме «громадське щастя», як «громадську свободу» [Арендт, 2022, с. 9], втім цей скарб в історичних колізіях вони загубили, й диз'юнкція між комунікативною і

культурною пам'яттю небезпечно поглибилась. Звідси забуття націй, втрата культурних традицій як скарбу, без якого немає ані минулого, ані майбутнього, позаяк втрачається ідентичність — основа сутнісного формування і дієвості націй, що призвело до провалин у їхній культурній пам'яті, і врешті це стає початком трагедії, адже «без артикуляції, здійсненої пам'яттю, взагалі не залишається історії, яку можна було б розповісти» [Арендт, 2022, с. 10].

Відтак саме тепер, під час гібридної війни, Україна і світ стоять перед осмисленням не лише нової фундаментальної цивілізаційної парадигми, але й арт-епістеми, адже технократична інструменталізована версія глобалізованої phatic-культури теж веде жорстку війну з національним габітусом. Тому в умовах війни Україна вже демонструє західній цивілізації перспективність ресайклінгу духового гештальту естетики *ansthēsis*, що дотичне українського кордоцентризму як унікального національного «індексу ідентичності», і у своїх кращих проєктах митці доводять можливість подолання тотальної кризи цивілізаційної культури саме через повернення надтонких почуттів «філософії серця».

Список використаних джерел:

1. Agamben, G. (2022, Settembre 5) La terza guerra mondiale non è ancora finita. *Quodlibet*. <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-la-terza-guerra-mondiale-non-ncora-finita>
2. Agamben, G. (2024, Febbraio 16) L'esperienza del linguaggio e un'esperienza politica. *Quodlibet*. <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-l-u2019esperienza-del-linguaggio-n-u2019esperien?fbclid=IwAR14fygPpoykVIxwYmACusk6Clh-yGubFeEFD9XaMCGExpePGbVhOuj6zGA>
3. Lyotard, J.-F. (1993). *Anima Minima*. In *Moralitüs postmodernes* (p. 199–210). Paris, Galilée.
4. Чижевський, Д. (1991) [1929–30] *Нариси з історії філософії на Україні*. Нью-Йорк: Український конгресовий комітет Америки.
5. Protas, M., Bulavina, N. (2023) Cultural Habitus of Art: The Aletheia of Self-Identification Versus the Post-Truth of Postmodernity. *American Journal of Art and Design*, 8(3), 87–98. <https://doi.org/10.11648/j.ajad.20230803.12>
6. Assmann, J. (2008). Communicative and Cultural memory. In A. Erll, A. Nünning (Eds.). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (p. 109–118). Berlin, New York.
7. Арендт, Х. (2002) *Між минулим і майбутнім*. Київ: Дух і літера.

РЕМЕНЯКА Оксана Сергіївна

кандидатка мистецтвознавства,
завідувачка відділу мистецтва новітніх технологій,
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України.
<https://orcid.org/0000-0001-6477-0627>

**ПОЕТИКА ЕПІСТОЛЯРНОГО ЖАНРУ:
ЛИСТИ МАЙКА ЙОГАНСЕНА ТА МИХАЙЛА БОЙЧУКА
ДО АЛЛИ ГЕРБУРТ-ЙОГАНСЕН**

Листи Майка Йогансена та Михайла Бойчука до Алли Гербурт-Йогансен є потужним джерелом дослідження українського епістолярію, в якому відтворюється повноцінна картина культурного і мистецького життя «третього», за виразом Хвильового (цит. за Шевельовим), Харкова, як «символу українського урбанізму, здибленої і м'ятежної України» [Шерех, 1978].

Ці листи переносять нас у «центр української стихії, що вийшла з берегів, у Харків Хвильового, ВАПЛІТЕ, Курбасового «Березоля», виставок АРМУ, Харків Йогансена, Харків Бойчука, Харків будинку «Слово» — безпосереднім свідком усіх цих подій була і Алла Гербурт.

Список використаної літератури:

1. Шерех, Ю. (1978). Четвертий Харків. У Ю. Шерех *Друга черга. Література. Театр. Ідеології* / упоряд. і авт. вступ. ст. Ю. Шевельов (с. 206). Сучасність.

МИСТЕЦЬКЕ САМОВИРАЖЕННЯ ЯК СИМВОЛІЗАЦІЯ ВНУТРІШНЬОГО ДОСВІДУ

Метою розвідки є показ психологічної компоненти мистецького самовираження людини як засобу саморегуляції психічної діяльності через свідоме спонукання себе до застосування власних психічних ресурсів, пов'язаних з опрацюванням важкого стресового досвіду і його вираження у різних символічних формах, у яких виражається, проявляється особистість, які, у певному сенсі, є проєкцією особистості.

В умовах сьогодення війни Росії з Україною мистецтво як таке, мистецьке самовираження людини в художніх образах, музиці, танцях, різних видах прикладного мистецтва може слугувати засобом відреагування, відображення, втілення важких травматичних переживань, яких зазнає практично усе населення України, а також є засобом відновлення можливостей залишатись активною адаптованою особистістю зі здоровою функціональною психікою.

Як відомо з теорії канадського дослідника проблематики стресу Ганса Сельє, існують дві адаптивні реакції на дію стресора: напад або втеча, тобто «бий» або «втікай» [Шабо та ін., 2019]. І за умов, коли стає неможливим ні одне, ні друге, людина переживає стан безвиході, беспорядності, зазнаючи досвіду того, що ніякі зусилля не можуть її звільнити від ситуації, обставин, які з нею трапились. І такий узагальнений стан людини являє собою стан жертви. Найчастіше, наслідком переживання стану жертви, залежно від тривалості, інтенсивності й особливостей психіки людини, можуть наступати розлади адаптації, посттравматичний стресовий розлад (ПТСР) та ін., що, за своєю суттю, є функціональними порушеннями психічної діяльності.

Травматичний досвід, травматичні переживання людини охоплюють усі сфери її організму, починаючи від, у першу чергу, її емоцій, думок, тілесних відчуттів. Травма, зокрема психічна травма з її

наслідками, виникає тоді, коли психічних механізмів захисту є недостатньо для опрацювання отриманого досвіду і гострих емоційних переживань.

Згідно із сучасними напрацюваннями травматології, внутрішній стан людини, її статус самозарадної, самоефективної особистості, порушується за умов, які описуються тематиками, що відображають розмаїття загрозливих чинників, тобто, чинників, що загрожують психологічному гомеостазу особистості, гомеостазу її системи Я. Йдеться про наступні теми травматичного змісту:

1) загроза життю;

2) переживання стану безвиході;

3) переживання руйнації позитивної самооцінки, позитивного самосприйняття, самоповаги;

4) ірраціональне переживання руйнівного почуття провини через невиконаний обов'язок перед іншими [Shapiro, Hofmann, 1994].

Психіка людини ніби застрягає, призупиняє свою активну діяльність з надання сенсу, змісту і значення усьому, що відбувається. І це означає, що гострота переживань є настільки значною, що робота вищих відділів психіки стає надто ускладненою або навіть неможливою, тобто отриманий травматичний досвід не може організовуватись і контролюватись логічною думкою, він залишається надто емоційно навантаженим, через що думки набувають ірраціонального характеру [Shapiro, Hofmann, 1994].

Відновлення психічного стану людини, її рівноваги, функціональності, адаптивності пов'язане з відреагуванням впливу стресору. Людській психіці притаманна здатність відреагувати пережитий досвід відтерміновано і надавати своїм відреагуванням певної форми й змісту, які З. Фройд назвав сублимацією, що являє собою заміщення, заміну безпосереднього відреагування стресового досвіду або задоволення значущої потреби в іншій формі. Слід підкреслити, що з позиції психологічної науки, йдеться про психічний інструментарій саме людської психіки, який людина може застосовувати для подолання кризових стресових станів, що виникають за різних непростих життєвих обставин. Йдеться про те, що свої відчуття, переживання, емоційне напруження тощо, людина може свідомо «підіймати» на вищі рівні психічної діяльності, яка пов'язана зі свідомі-

стю, з творчою здатністю висловлювати, показувати, об'єктивувати феномени свого внутрішнього світу у різних художніх формах.

Такого роду можливість людини, тобто, можливість творчого самовираження можна тлумачити як специфічну здатність людини як продукту соціалізації з її феноменами соціальної психіки, коли у людини є потреба в комунікації, потреба розділити свій внутрішній світ переживань з іншими людьми. І саме творча здатність, здатність до творчого самовираження є тією формою, в якій людина може поділитись своїм внутрішнім світом з іншими людьми, що само по собі є цілющим, гармонізуючим її психіку.

Від того, наскільки швидко і в який спосіб людина зможе опрацювати свій травматичний досвід, буде залежати рівень відновлення її психічної діяльності, тобто, рівень її функціональності й адаптивності, що, в кінцевому підсумку, забезпечить її пристосування і виживання в реальних умовах, які, як зазначалось вище, сьогодні є стресогенними для усіх громадян нашої держави. Зрозуміло, що міра стресогенності буде різною для тих людей, які проживають у зоні безпосередніх бойових дій і для тих, хто знаходиться у тилу, однак, постійний стресовий фон має свій негативний, загрозливий для психіки людини вплив повсюдно.

Оскільки психіка людська знаходиться на рівні свідомості, епіцентром якої є самосвідомість, головним інструментом якої є *рефлексія* [Рефлексія — що це таке... б.д.], тобто осмислення і переосмислення власного досвіду на різних рівнях, в тому числі й емоційного досвіду, метою чого є впорядкувати, «розкласти по полицках» інформацію про все, що з людиною відбувається або, іншими словами, надати сенс, зміст, значення усьому, що відбувається у житті людини, водночас з усвідомленням себе, своєї ролі у подіях життя, в сенсі власної спроможності, самоефективності чи безпорадності, безпомічності тощо.

Можна стверджувати, що саме психологічне опрацювання отриманого досвіду й усвідомлення своєї ролі, позиції у ньому пов'язане із роботою психічного інструментарію, зокрема, ментальних, мислительних процесів, їх можливістю опрацьовувати емоційні переживання, що і слугує адаптації людини, зрештою, виживанню загалом.

Йдеться про здатність людської психіки, окрім *рефлексії*, до *менталізації* та *символізації* отриманого досвіду, тобто переведення останнього з безпосереднього переживання на рівень віртуальний, інформаційний, узагальнений, формами якого є умовисновки, мисленеві конструкти, а також образи, слова, тобто, форми об'єктивації досвіду, в яких він може бути виражений, проявлений, у певному сенсі, зафіксований.

Чи не найголовнішою здатністю людської психіки є здатність до *символізації* досвіду, коли сукупність важких переживань може бути, відреагована, виражена, трансформована, перетворена у певні форми, які, за відповідності певним критеріям, можна вважати мистецьким самовираженням, до прикладу: у рухах тіла — танці, у слові — вірші або прозі, у музиці — пісні, баладі тощо, в образі — картині, вишивці, витворах прикладного мистецтва тощо.

На мою думку, перед митцями України постає завдання, в міру можливостей, залучати людей до творчого самовираження, сприяючи тим самим підтриманню, збереженню, відновленню психічного здоров'я людей, а також свого власного, спираючись на психоедукаційну інформацію, сучасні психотехнології та власні професійні навички творчого самовираження і самореалізації, тим самим відновлюючи та/або підтримуючи позитивні я-концептуальні утворення особистості як власної, так і інших людей.

Список використаних джерел:

1. Шабо, С., Сабо, К., Заячківська, О. (2019). *Стрес: від Ганса Сельє до сьогодні: Монографія*. Львів : ЛНМУ.
2. Shapiro, F., Hofmann, A. (1994). *Вступний семінар з методу EMDR : посібник* (ч. 1). Copyright EMDR-Institut Deutschland.
3. Рефлексія — що це таке та чому рефлексувати це так важливо. (б.д.) *Termin.in.ua*. <https://termin.in.ua/refleksiia/>

**FRAMING PROCESSES IN UKRAINE'S WARTIME CULTURAL
DIPLOMACY BY STATE AND NON-STATE ACTORS —
THE CASE OF GERMANY**

During Russia's full-scale war, a plethora of state and non-state actors have deployed Ukrainian culture not only as a means of collective resistance and the inviolability of identity, but also strategically to raise solidarity with the invaded country. In Ukrainian diaspora and migrant communities, new initiatives have sprung up and old ones have been reinvigorated by the objective of representing Ukraine abroad in a positive light to bolster support.

At the same time, the Ministry of Foreign Affairs and state-affiliated public diplomacy institutions like the Ukrainian Institute have engaged in the active export of Ukrainian culture to old and new publics abroad, cementing cultural diplomacy as a firm component of Ukraine's foreign relations strategy. The proposed research project is thus interested in unraveling the dynamics of state and non-state deployment of Ukrainian culture as part of solidarity-raising strategies. Specifically, I aim to study how Ukrainian culture is framed and discursively activated in public communication by state and non-state actors, focusing on Germany as a case study. Apart from the obvious strategic importance of this country for Ukraine's defense, it is a particularly relevant case for studying the audience-related factors of cultural diplomacy framing processes due to a traditionally strong presence of Russian cultural assets.

Selection of planned literature:

1. Ang, I., Isar, Y. R., & Mar, P. (2015). Cultural Diplomacy: Beyond the National Interest? *International Journal of Cultural Policy*, 21(4): 365–381. <https://doi.org/10.1080/10286632.2015.1042474>
2. Arendarska, J. (2023). Walka o wiarygodność. Narracje i storytelling w ukraińskiej komunikacji strategicznej. *Zeszyty*

Prasoznawcze, 66(2(254)), 61–74. <https://doi.org/10.4467/22996362PZ.23.016.17980>

3. Aronczyk, M. (2008). “Living the Brand”: Nationality, Globality, and the Identity Strategies of Nation Branding Consultants. *International Journal of Communication*, 2(0), 41–65.

4. Bound, K., Briggs, R., Holden, J., & Jones, S. (2007). *Cultural Diplomacy*. London: Demos.

5. Bull, A. C., & Hansen H. L. (2016). On Agonistic Memory. *Memory Studies*, 9(4), 390–404. <https://doi.org/10.1177/1750698015615935>

6. Carter, D. (2015). Living with Instrumentalism: The Academic Commitment to Cultural Diplomacy. *International Journal of Cultural Policy*, 21(4), 478–493. <https://doi.org/10.1080/10286632.2015.1042470>

7. Clarke, D. (2016). Theorising the Role of Cultural Products in Cultural Diplomacy from a Cultural Studies Perspective. *International Journal of Cultural Policy*, 22(2), 147–63. <https://doi.org/10.1080/10286632.2014.958481>

8. Cull, N. J. (2008). Public Diplomacy: Taxonomies and Histories. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 616(1), 31–54. <https://doi.org/10.1177/0002716207311952>.

9. Dunne, T., Kurki, M., & Smith, S. (eds). (2013). *International Relations Theories: Discipline and Diversity* (3th ed.). Oxford: Oxford Univ. Press.

10. Fan, Y. (2010). Branding the Nation: Towards a Better Understanding. *Place Branding and Public Diplomacy*, 6(2), 97–103. <https://doi.org/10.1057/pb.2010.16>

11. Gilboa, E. (2008). Searching for a Theory of Public Diplomacy. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 616(1), 55–77. <https://doi.org/10.1177/0002716207312142>

12. Van Ham, P. (2001). The Rise of the Brand State: The Postmodern Politics of Image and Reputation. *Foreign Affairs*, 80(5), 2–6. <https://doi.org/10.2307/20050245>

13. Kaneva, N., & Popescu, D. (2011). National Identity Lite: Nation Branding in Post-Communist Romania and Bulgaria. *International Journal of Cultural Studies*, 14 (2), 191–207. <https://doi.org/10.1177/1367877910382181>

14. Kulyk, V. (2019). Memory and Language: Different Dynamics in the Two Aspects of Identity Politics in Post-Euromaidan Ukraine. *Nationalities Papers*, 47(6), 1030–1047. <https://doi.org/10.1017/nps.2018.60>

15. Мдлкsoo, M. (2015). ‘Memory Must Be Defended’: Beyond the Politics of Mnemonical Security. *Security Dialogue*, 46(3), 221–237. <https://doi.org/10.1177/0967010614552549>
16. Nye, J. S. (1990). Soft Power. *Foreign Policy*, 80, 153–171.
17. Nye, J. S. (2008). Public Diplomacy and Soft Power. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 616(1), 94–109. <http://dx.doi.org/10.1177/0002716207311699>
18. Oliinyk, O. (2022). The Dialogue of Cultures: Theoretical and Practical Features of Cultural Production. *The Culturology Ideas*, 21(1), 24–33.
19. Olzacka, E. (2023). The Development of National Cinema in Post-Maidan Ukraine. *East European Politics and Societies*, 37(2), 435–454. <https://doi.org/10.1177/08883254221101907>
20. Olzacka, E. (2024). The Development of Ukrainian Cultural Policy in the Context of Russian Hybrid Aggression against Ukraine. *International Journal of Cultural Policy*, 30(2), 141–57. <https://doi.org/10.1080/10286632.2023.2187053>
21. Paschalidis, G. (2009). Exporting National Culture: Histories of Cultural Institutes Abroad. *International Journal of Cultural Policy*, 15(3), 275–289. <https://doi.org/10.1080/10286630902811148>
22. Tereshchuk, V. (September 2019). Cultural Diplomacy as a Tool of Ukraine’s Foreign Policy: Institutional Dimension. *Historia i Polityka*, 28(35), 59–70. <https://doi.org/10.12775/HiP.2019.015>
23. Тiрnquist-Plewa, B., and Yurchuk, Y. (2019). Memory Politics in Contemporary Ukraine: Reflections from the Postcolonial Perspective. *Memory Studies*, 12(6), 699–720. <https://doi.org/10.1177/1750698017727806>
24. Valenza, D. (2023). *Foreign Policy Onstage. Identities and Affect in Russian and EU Cultural Diplomacy in Eastern Europe and the South Caucasus*. Ghent University. Faculty of Political and Social Sciences, Ghent, Belgium.
25. Zamorano, M. M. (2016). Reframing Cultural Diplomacy: The Instrumentalization of Culture under the Soft Power Theory. *Culture Unbound*, 8(2), 165–86. <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.1608165>
26. Zhurzhenko, Tatiana. 2021. Fighting Empire, Weaponising Culture: The Conflict with Russia and the Restrictions on Russian Mass Culture in Post-Maidan Ukraine. *Europe-Asia Studies* 73(8), 1441–1466. <https://doi.org/10.1080/09668136.2021.1944990>.

**NERF-АЛГОРИТМИ СКАНУВАННЯ
ОБ'ЄКТІВ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ ЦІННОСТІ:
ДОСВІД УКРАЇНИ В УМОВАХ РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ**

Повномасштабне російське вторгнення в Україну призвело до масштабних руйнувань та загрози знищення унікальних об'єктів культурної спадщини. В таких умовах надзвичайно важливо задіяти сучасні технології для фіксації та збереження пам'яток. Серед перспективних методів — 3D-сканування та технологія **NERF** (Neural Radiance Fields).

Мета доповіді — представити досвід використання цих інструментів для документування матеріальної культури, що постраждала внаслідок російської агресії.

Війна створює критичні загрози для об'єктів культурної спадщини, які можуть бути безповоротно втрачені внаслідок бойових дій, вандалізму чи цілеспрямованого знищення. Традиційні методи фіксації та консервації пам'яток не завжди встигають за масштабами руйнувань. Тому актуалізується потреба у використанні інноваційних технологій, таких як 3D-сканування та **NERF**, які дозволяють оперативно створювати високоякісні цифрові копії об'єктів. Досвід застосування цих інструментів в умовах російсько-української війни потребує ґрунтовного аналізу та осмислення для оптимізації практик цифрового збереження культурної спадщини України та світу.

NERF (Neural Radiance Fields) — це інноваційний метод створення фотореалістичних 3D-моделей, який поєднує досягнення комп'ютерного зору та машинного навчання. Технологія **NERF** була розроблена у 2020 році командою дослідників з Університету Каліфорнії в Берклі [Mildenhall et al., 2020]. Вона базується на використанні нейронних мереж — своєрідних комплексів цифрових нейронів по типу людських, які здатні навчатися на великих обсягах візуальних даних. Алгоритму **NERF** демонструють серію 2D-зображень

об'єкта, знятих із різних ракурсів, і на основі цієї інформації нейронна мережа «вивчає» його форму, текстуру та освітлення, створюючи безшовну 3D-модель. Процес роботи NeRF можна порівняти з роботою художника-кубіста, який розкладає предмет на множини граней та перспектив, а потім збирає їх воєдино, створюючи цілісний багатовимірний образ. Нейронна мережа аналізує піксель за пікселем кожне вхідне зображення, враховуючи положення камери та кут освітлення. На основі цих даних вона «домальовує» відсутні частини об'єкта та генерує нові ракурси, немов митець, який вміє побачити предмет з будь-якої точки простору. Результатом роботи NeRF є високоякісна 3D-модель, яка зберігає найдрібніші деталі та нюанси оригіналу. На відміну від традиційних методів сканування, NeRF дозволяє відтворювати не лише геометрію, а й складні оптичні властивості матеріалів — прозорість, відбиття, заломлення світла. Це робить NeRF-моделі наочуд реалістичними, немов живими копіями реальних об'єктів.

Для митців, мистецтвознавців та культурологів технологія NeRF відкриває нові горизонти у сфері документування та актуалізації культурної спадщини. Завдяки NeRF можна створювати цифрові двійники унікальних артефактів, які будуть доступні для дослідників та широкої аудиторії незалежно від місця та часу. Це свого роду «машина часу», яка дозволяє зафіксувати об'єкт у його нинішньому стані та зберегти для майбутніх поколінь.

Технологія NeRF знаходить широке застосування у сфері документування та консервації об'єктів культурної спадщини, особливо в умовах загрози їх знищення внаслідок військових дій. Завдяки здатності створювати високоякісні 3D-моделі на основі 2D-зображень, NeRF дозволяє оперативно фіксувати унікальні пам'ятки та артефакти, навіть якщо вони знаходяться у зоні підвищеного ризику. Яскравим прикладом використання NeRF в умовах російсько-української війни є проєкт «Risen from the Ashes» («Повсталі з попелу»). У рамках цього документального серіалу команда розробників на чолі з автором доповіді за допомогою дронів та алгоритмів NeRF відсканувала найважливіші культурні та інфраструктурні об'єкти, що постраждали внаслідок бойових дій. Серед них — Центральний будинок культури м. Ірпінь, який зазнав значних руйнувань. Завдя-

ки використанню **NERF** вдалося створити деталізовану 3D-модель будівлі, яка зберігає її архітектурні особливості та сліди військових ушкоджень. Ця модель була інтегрована у віртуальну студію, що дозволило ведучому документального серіалу опинитися безпосередньо на місці подій та взаємодіяти з цифровою копією об'єкта.

Такий підхід відкриває нові можливості для імерсивної журналістики та документалістики. Глядачі можуть відчувати ефект присутності та краще зрозуміти масштаби руйнувань, а також важливість збереження культурної спадщини. 3D-моделі, створені за допомогою **NERF**, можуть використовуватися не лише для візуалізації, а й для планування реконструкції та відновлення пошкоджених об'єктів. Таким самим чином був відсканований літак АН-225 «Мрія» та збережена його цифрова копія.

Інший перспективний напрямок застосування **NERF** — створення цифрових архівів рухомих пам'яток, які можуть бути втрачені або пошкоджені внаслідок бойових дій. Йдеться про предмети декоративно-прикладного мистецтва, історичні артефакти, музейні експонати. Завдяки можливості роботи з невеликими об'єктами та здатності відтворювати складні текстури й матеріали, **NERF** дозволяє створювати фотореалістичні 3D-копії цих унікальних предметів. Такі цифрові архіви мають велику цінність для дослідників, реставраторів та широкої аудиторії. Вони дозволяють вивчати об'єкти культурної спадщини у найдрібніших деталях, навіть якщо оригінали втрачені або недоступні. Крім того, 3D-моделі можуть використовуватися для створення віртуальних експозицій та онлайн-колекцій, що зробить культурне надбання широко доступним.

Таким чином, технологія **NERF** відіграє важливу роль у збереженні та актуалізації культурної спадщини в умовах війни. Вона дозволяє швидко та ефективно фіксувати унікальні об'єкти, створювати їхні цифрові копії та інтегрувати у нові формати взаємодії з аудиторією. Досвід проєктів, як-от «Risen from the Ashes», демонструє великий потенціал **NERF** для документування та осмислення трагічних подій, а також для планування відновлення та реконструкції постраждалих пам'яток.

Список використаних джерел:

1. Mildenhall, B., Srinivasan, J. T., Ramamoorthi, R., & Ng, R. (2020). NeRF: Representing Scenes as Neural Radiance Fields. In *Proceedings of the European Conference on Computer Vision (ECCV)* (p. 405–421). Springer. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2003.08934>

2. Сучасні технології у документалістиці. (2022, Червень 13). *Media Business Reports*. <https://mbr.com.ua/uk/news/interview/4787-vidrodzeni-z-popelu>

3. Film.ua Group працює над документальним циклом «Відроджені з попелу». (2022, Червень 2) *Детектор медіа*. <https://detector.media/production/article/199775/2022-06-02-filmua-group-pratsyuie-nad-dokumentalnym-tsyklom-vidrodzheni-z-popelu-providnovlennya-ukrainskykh-mist/>

СЕДЛЕЦЬКИЙ Юрій Владиславович

аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики,
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
працівник ЗСУ,
директор громадського загальнодоступного музею
«Обереги музичної Харківщини імені Юрія Щербініна»,
Харківський національний університет Повітряних Сил
імені Івана Кожедуба.
<https://orcid.org/0000-0001-5384-8986>

ВІД КОЛЕКЦІЇ ДО МУЗЕЮ: ПАРАДОКСИ ІНСТИТУЦІОНАЛІЗАЦІЇ МУЗИЧНОЇ ІСТОРІЇ ХАРКІВЩИНИ

Сучасне історичне музикознавство розвивається під постійним впливом нових ідей та стає з кожним роком все більш розгорнутою наукою, набуваючи інтердисциплінарного характеру. У цьому зв'язку можна назвати музичну психологію, музичну філософію тощо. Одним із таких напрямів, який ще знаходиться на етапі своєї генези та формування, є музичне музеєзнавство.

Власне, будь-який музей на початку свого існування являє собою особисту колекцію, яка потроху формується та обирає вектор подальшого збирання. Колекція може формуватися як хобі, як професійна діяльність, або навіть як сублимація, що має компенсаторну психологічну функцію. Саме з такою ситуацією пов'язане створення харківського громадського загальнодоступного музею «Обереги музичної Харківщини імені Юрія Щербініна» Харківського національного університету Повітряних Сил імені Івана Кожедуба.

Щоб зрозуміти етапи формування музею, варто розглянути біографію його креатора, відомого музикознавця Харківщини, Юрія Леонідовича Щербініна. Він народився у Харкові у 1941 році, був сином відомої харківської піаністки та викладачки Антоніни Щербініної (в дівоцтві Лаврової). Вступивши до Ленінградської консерваторії, він потрапив до міжнародно відомого піаніста Павла Серебрякова, проте з фортепіанним мистецтвом своє життя пов'язувати не забажав, про що говорити також не хотів. Після повернення до Харкова Щербінін вступає на історико-теоретичний (тоді) факультет Харківської консерваторії у клас до Галини Олександрівни Тюменевої,

майже одразу займаючи паралельно посаду завідувача навчального кабінету кафедри історії музики.

Варто лише згадати деякі прізвища професорсько-викладацького складу тогочасної консерваторії: Михайло Тіц, Дмитро Клебанов, Олександр Стеблянко, Олександр Жук, Борис Любімов, Валентин Борисов тощо. Тобто природна обдарованість та тісні (можна навіть сказати дружні) контакти з «метрами» тогочасного музично-театрального Харкова прирекли молодого Юрія Щербініна до вивчення музичної історії саме Харкова.

Приблизно у той період, будучи членом Харківської організації Спілки композиторів Радянського Союзу, він неодноразово вирушав із делегацією харківських композиторів на Всесоюзні з'їзди до Москви. На одному зі з'їздів молодого Юрія Щербініна було обрано відповідальним секретарем Спілки композиторів СРСР, що, безумовно, розширило його кордони дружніх стосунків та спілкування до всесоюзного рівня. Небагато харків'ян-музикантів могли похизуватися настільки великим колом друзів, як Юрій Леонідович. До прикладу, великим другом його називав Святослав Ріхтер, найкращі фотографії якого, до речі, зробив саме Юрій Щербінін.

Рівень спілкування цієї людини з відомими музикантами, композиторами, музикознавцями залишив у його пам'яті та особистій колекції значний (та навіть можна сказати знаковий) бекграунд, яким Юрій Леонідович прагнув ділитися із зацікавленими молодими дослідниками протягом всього свого життя.

Також може виникнути питання, яким чином до музею причетний вищий військовий навчальний заклад Харкова? Річ у тому, що на момент створення музею Юрій Щербінін вже багато років, разом зі збиранням артефактів, працював у Харківському національному університеті Повітряних Сил імені Івана Кожедуба, у виховному відділі по роботі з курсантами. Він проводив лекції з культурології, а також займався улюбленою справою — фотографуванням подій. Наприкінці 2014 року, завдяки підтримці міста, а також керівництва університету музей музичної культури Харківщини відкрив свої двері для перших відвідувачів, велику частину з яких завжди займали курсанти та офіцери університету.

Не менш цікавою для дослідження є назва, яку Юрій Щербінін обрав для свого музею — «Обереги музичної Харківщини». З одного боку, це можна розцінювати як красивий мовний зворот, але якщо розібратися, — музеєм здавна називали місце мешкання муз, можна навіть сказати, янголів-охоронців. З цього можна зробити висновок, що Юрій Леонідович, можливо, хотів сакрального захисту своєї величезної та унікальної колекції від усілякого роду небезпек.

Проте, у 2022 році в Україну прийшла війна і Харків опинився під численними ударами збройної агресії російської федерації. Тут вже самим музам-охоронницям потрібен був захист. Під канонадою та вибухами визначений особовий склад університету дуже швидко, проте обережно та з повагою до кожного експонату збирали колекцію. Але один із ракетних обстрілів не оминув будівлю музею. На щастя, переважна більшість експонатів була врятована завдяки згуртованій праці людей, що були вдячні Юрію Щербініну за настільки великий вклад у розвиток культурного напрямку військового університету.

Саме питання актуалізації музично-музейного матеріалу займає вирішальне місце у справній та безперервній роботі музею. Щодо музею музично-театрального спрямування — ситуація постає дещо іншою. Неодноразово із представниками різних керівних інстанцій обговорювалися питання: що саме в нашій спеціалізації можна вважати музейним експонатом, яка методика оцінки цінності експоната, чи можуть одиниці зберігання науково-допоміжного фонду експонуватися та ставати одиницями основного фонду?

Варто розібратися на прикладах. Ніхто не буде сперечатися, що, коли серед інших надходжень музею ми отримуємо рукописи, вони повинні пройти довгий шлях атрибутування для того, щоб опинитися в основному фонді. До прикладу, при щорічному переписі музейних фондів, в одній з тек було знайдено підшивку лекцій з інструментознавства та оркестровки колишнього ректора харківської консерваторії, відомого харківського композитора Валентина Тихоновича Борисова. Цей експонат досі не знаходився на обліку музею, а отже почалися пошукові роботи крізь спілкування із харківськими музикознавцями, та пошуки дали свій результат. Декілька випускників консерваторії різних років підтвердили, що пам'ятають, як Валентин Тихонович

Борисов проводив лекції саме за цими конспектами та люб'язно надавав їх студентам для переписування.

Отже, чи можна вважати рукописи лекцій, книг, статей, листування, записки предметами основного фонду? На мою думку, в основний фонд такі категорії можуть потрапляти (та, відповідно, публікуватися) тільки через зазначену вище експертизу. Звісно, якщо мова йде про експонати (рукописи, листи) кінця ХІХ століття — ситуація ускладнюється. Проте візуальна оцінка почерку розставляє все на свої місця, адже якщо на одному з рукописів відсутній підпис або автограф — на сусідньому, ідентичному за почерком, він може знайтися.

Якщо з рукописними експонатами ситуація ще більш-менш зрозуміла, складнішою вона є з такими типами експонатів, які внутрішньо розподіляються до класу аудіо-візуального фонду. Тобто, це аудіо- та відеозаписи унікальних виступів артистів, колективів, прем'єрні виступи, архіви з радіо та телебачення Харкова. До прикладу, унікальний прем'єрний відеозапис початку 1980-х років, пісні «Есть, мушкетеры!» до спектаклю «20 років потому» у виконанні харківського баритона Анатолія Грози. Публікація цього музейного надбання виключена через складність отримання авторських прав, а його демонстрація у музеї завжди була невіддільною частиною будь-якої екскурсії.

Отже, навіть у складні часи війни у прифронтовому Харкові музично-музейна справа, яку започаткував Юрій Щербінін, невпинно продовжується. З вірою в перемогу, музей відкритий для спілкування із музикознавцями та виконавцями, охоче допоможе із наданням інформації чи копій експонатів для наукових робіт, та завжди чекає на нові витки нескінченної спіралі історії тепер вже міста-героя Харкова.

СИДОРЕНКО Андрій Вікторович

кандидат мистецтвознавства,
учений секретар,
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
<https://orcid.org/0000-0002-3787-2430>

ВІЙНА В УКРАЇНСЬКОМУ ЦИФРОВОМУ МИСТЕЦТВІ ПІСЛЯ 2022 РОКУ

Переважна більшість воєнних плакатів після 2022 року є творами цифрового мистецтва, яке загалом стало одним із провідних медіа в творчості українських митців. Це пов'язано з тим, що загроза російських повітряних атак спонукала художників та організаторів мистецької події перенести значну частину своєї активності в онлайн та побачити переваги цифрового мистецтва, яке у порівнянні з більшістю традиційних медіа потребує значно менше зусиль та ресурсів для його створення, безпечного зберігання, показу та продажу.

Твори цифрового мистецтва на тему повномасштабного вторгнення почали з'являтися в соцмережах Facebook та Instagram одразу після його початку — 24 лютого 2022 року. Серед авторів цих творів є як професійні митці та дизайнери, так і аматори, що володіють навичками створення цифрового контенту.

Соцмережі стали для багатьох українських митців не лише місцем першого оприлюднення нових творів, але й платформою для активного обговорення. Глядачі завдяки соцмережам отримують додатковий стимул для взаємодії з візуальним мистецтвом. Поширення постів із мистецькими творами стало зручним способом виразити себе, маніфестувати свою політичну чи світоглядну позицію та закликати інших активніше долучатися до зміцнення українського спротиву.

До осмислення воєнних тем у цифровому мистецтві сприяв також ряд кроків української влади, спрямованих на лібералізацію ринку криптовалют, які заохотили розробників комп'ютерних ігор до створення NFT для фандрейзингу на підтримку України.

Аналіз творів, які демонструвалися на мистецьких заходах після 24 лютого 2022 року, показав, що тема війни у творчості україн-

ських митців розгалужується на кілька основних тематичних напрямів. Перший напрям включає твори, що показують руйнування та жертви російського вторгнення. Другий напрям об'єднує сатиричні твори, в яких критикується російське керівництво та їхні пропагандистські наративи. Нарешті, третій напрям складають мотивуючі плакати, створені для підняття бойового духу, вираження підтримки України та фіксації колективного досвіду єднання навколо цінностей свободи та демократії.

За характером креативних підходів твори цифрового мистецтва на тему війни можна класифікувати на чотири групи. Перша група включає твори, сповнені алегорій та символів, де домінують графічний силует, одноплановість, кольорова заливка, контурна лінія та шрифт. До другої групи належать твори, в яких воєнні фото та відеодокументи стають матеріалом для подальшої обробки та поєднання. Третя група включає твори, де реалістичне зображення стилізоване під живопис відомих напрямів і течій за допомогою комп'ютерних програм або штучного інтелекту. Четверта група включає твори, що мають ознаки, характерні для віртуального простору комп'ютерних ігор.

До першої групи можна віднести роботи Нікіти Тітова, Альбіни Ялози, до другої — Катерини Лісової, Михайла Рая, Оксани Чепелик, Юлії Шибіркіної, до третьої — Марії Шарлай, Zibra AI, й до четвертої — Zvit, Linza agency, Валерії Кратенко, Макса Горбатюка.

ГІБРИДИЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ ПОСТЦИФРОВОЇ ЕСТЕТИКИ

Постцифрова естетика відображає поєднання цифрових та аналогових технологій в мистецьких практиках. Ця трансформація через їх взаємовплив призводить до гібридизації мистецтва як ключового культурного зсуву, що змінює традиційне розуміння мистецтва, інтегруючи цифрові та аналогові засоби для створення нових форм вираження.

Поява постцифрової естетики спричинила трансформаційний зсув у світі мистецтва, стираючи межі між традиційними художніми формами та цифровими технологіями. Ця гібридизація мистецтва поєднує елементи різних дисциплін, таких як візуальне мистецтво, музика, кіно та інтерактивні засоби масової інформації, щоб створити інноваційний та захоплюючий досвід для аудиторії [Xiaobo, Yuelin, 2014].

Термін «постцифровий» з'явився на зламі тисячоліть і був спрямований на критичне осмислення впливу цифрових технологій на мистецтво та культуру. Його використання почалося з рефлексії щодо того, як цифрова культура змінює спосіб створення, розповсюдження та сприйняття мистецтва.

У постцифрову епоху, коли цифрові технології стають вбудованою частиною нашого життя, вони впливають на мистецькі практики, змушуючи художників реагувати на змінені умови виробництва та сприйняття арту. Гібридизація стає не лише методом, але й концептуальною основою для дослідження меж можливого в мистецтві. Марк Б. Н. Хансен [Hansen, 2015] аналізує методи відображення постцифрової естетики у глітч-арті, в якій цифрові «несправності» перетворюються на творчий акт.

Таким чином, гібридизація в мистецтві дозволяє розширити традиційні межі жанрів і дисциплін, підкреслюючи потенціал мистецтва відображати складність сучасного досвіду, де цифрове та ана-

логове неусвідомлено переплітаються. Зазначене призводить до створення мистецьких творів, які характеризуються багатовимірністю, надаючи глядачам більш комплексний та імерсивний досвід. Зазначене відкриває нові можливості для творчості та досліджень, вказуючи на потребу в нових теоретичних та практичних підходах для розуміння та інтерпретації мистецьких феноменів в сучасному світі. Цей напрям мистецтва дозволяє глибше розуміти зміни, які відбуваються у нашому сприйнятті реальності та взаємодії з технологічним середовищем, сприяючи розвитку нових форм вираження та культурного розмаїття.

Список використаних джерел:

1. Xiaobo, L., & Yuelin, L. (2014). Embodiment, Interaction and Experience: Aesthetic Trends in Interactive Media Arts. *Leonardo*, 47(2), 166–169. https://doi.org/10.1162/LEON_a_00734
2. Hansen, M. B. N. (2015). *Feed-forward: On the Future of Twenty-First-Century Media*. Chicago, IL; London: The University of Chicago Press.

МЕМОРІАЛІЗАЦІЯ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ НА ПРИКЛАДІ МІСТА ІРПЕНЯ

Тема меморіалізації в час прожиття країною такого явища, як війна, є особливо значущою. Героїчні або трагічні події нашого часу формують в контексті простору міст осередки пам'яті. За О. Довгополовою «меморіалізацією називається система дій, спрямованих на надання матеріальному об'єкту або темі статусу точки фіксації історичних сенсів, а також на запуск колективних активностей у контексті теми згадування» [Минуле/Майбутнє/Мистецтво, 2023].

Практики пам'ятання — це робота з травмою, яка через індивідуально для особистості чи громади свій визначений час має перетворитися на досвід та інтегруватися в життя. Щоб індивідум/суспільство оговтувалось і поверталось в життєдайну ресурсність.

Бойові дії у 2022 році завдали значних руйнувань Ірпеню, який опинився в епіцентрі активного наступу росіян до столиці країни. Місто встояло, проте отримало значне нашарування як героїчних, так і травматичних моментів.

Впродовж двох останніх років місцева громада окреслює стратегію меморіалізації. Вона є тактична і стратегічна. Є місця колективної пам'яті. Є історія персоналізованого вшанування пам'яті. Місця колективної пам'яті в Ірпені вже сформували свій певний маршрут для їх відвідин.

Одним з перших таких місць можна назвати *Романівський міст*. Це місце пам'яті, героїзму, спомину, допроживання болю для багатьох тих, хто пережив ці складні історичні події. Матеріальна автентична річ. Важливо щоб пам'ятали ми й пам'ятали інші наступні покоління. І завдяки свідченням подій минулого розуміли, чому «Ніколи знову». Тому прийнято рішення зберегти автентичку простору. Вже на сьогодні є значна — кількість ескізних пропозицій щодо цього простору, зокрема «Відкритий перелом» Valbek bureau; «Доро-

га життя» Arch Project Group, Irpin reconstruction summit, Культурно-дозвільний центр «Дорога життя» (на місці клубу в Романівці) Irpin reconstruction summit. Надалі очікується відкритий конкурс, який ініціювала КОВА. Місце має стати меморіалом державного значення.

Мапа місць пам'яті містить у собі *блокпост «Жираф»*, для якого чилійський архітектор Віттіг Грель вже розробив проєктну пропозицію. Відбуваються пошуки фінансування та ведеться планування подальшої роботи.

Також є блокпост *«КараванГала»*, який перебуває у пошуку ідей та концепцій своєї меморіалізації та варіантів співпраці з різними мистецькими спільнотами. Обидва ці місця є надзвичайно важливими для політики пам'яті, оскільки саме там давали вагому відсіч військовим рф.

У 2015 році в Ірпені була відкрита *Алея Героїв АТО*. Місце, де віддають шану усім героям Ірпінської територіальної громади, які пожертували своє життя за територіальну цілісність та незалежність України. На сьогодні розроблена передпроектна пропозиція розширення та благоустрою території.

У 2024 році створений та вже презентований ескізний проєкт *військового сектору на цивільному кладовищі*. Опираючись на приклади кращих військових цвинтарів світу та України, концепція базується на таких принципах: світлий колір матеріалу оздоблення (чорний граніт — відсилання до мавзолею Леніна, радянщина); уніфікація усіх надгробних плит (як ознака демократичності і рівності); контактність; інклюзивність середовища; повага до ландшафту, а також врахована особлива національна традиція ховати воїнів, якій понад пів століття, — козацький хрест.

Соціально сформованим пунктом відвідин місць пам'яті трагічних подій березня 2022 року є *кладовище машин*. Це велика кількість автівок, яку під час евакуації кидали містяни поряд «зелених коридорів». Автівки були під активним обстрілом військ рф. Ці машини також є певною автентичною матеріальною річчю, що несуть в собі пам'ять про події. Час від часу побіля них (як і біля Романівського мосту чи інших осередків пам'яті) з'являються лампадки та

іграшки — постраждалі шукають у просторі міста, де проживати біль і втрату. На сьогодні немає погодженого плану, що робити з машинами надалі. Досліджуються питання передачі прав власності на автівки місту.

29 березня 2024 року, на другу річницю звільнення Ірпеня від окупантів, було встановлено *монумент «Volia»*. Авторами є волонтерська група митців та громадської спільноти. Його форма асоціюється з величезним кубом спресованого пекельного «сміття». Збройні Сили України, Сили Територіальної Оборони, містяни в лютому-березні 2022 року чинили героїчний опір і «стиснули» це смертоносне залізо. «Яким би страшним не був цей метал, його завжди замало, щоб ВОЛЮ нашу зламало», — пояснює головний автор роботи, скульптор Кирило Гузенко. Монумент зроблено зі справжніх снарядів та уламків, зібраних в Ірпені та Київській області. З часом із цим страшним і смертоносним залізом відбуватимуться трансформації: воно піддаватиметься корозії й самознищенню. Так само як із часом, подалі від трагедії, стихатиме і зменшуватиметься біль про події. Монумент є артефактом російсько-української війни.

У 2022 році події в Ірпені привернули увагу відомого художника Бенксі. На одній зі зруйнованих багатоповерхівок він зобразив травмовану гімнастку, яка попри все, навіть стоячи над прірвою, продовжує свій рух. Ця сильна метафора для постраждалого, але живого Ірпеня, а також відомість митця, зафіксували ще одну точку на мапі меморіалізації міста. У зв'язку з повним демонтажем будівлі, робота Бенксі була демонтована, закріплена на спеціальній анти-вандальній конструкції й перенесена на місце майбутнього скверу, до якого вже є передпроектна пропозиція благоустрою.

Пам'ятник «Супротив». Встановлено відважним мешканцям Ірпеня, які у лютому-березні 2022 року зупинили російського агресора на шляху до столиці України — Києва. Авторами та інвесторами у проєкт є товариство «Відважних». Пам'ятник розташували в центрі міста у 2023 році.

Важливою темою меморіалізації російсько-української війни є не тільки фіксація місць колективної травми, а й персоналізоване вшанування героїв. Про кожного жителя громади, який віддав своє життя за незалежність, мають пам'ятати. Для цього вже створена

Книга пам'яті Ірпінської міської територіальної громади [Irpinmemory, 2024] та встановлюються меморіальні дошки. В місті розміщені інтерактивні електронні стенди Книги пам'яті, де кожен може підійти й знайти інформацію про героїв. Важлива єдина стильова концепція як і для Книги пам'яті, так і для військового сектору на цвинтарі та меморіальних табличок, значимо формування єдиного дизайн-коду.

Тож, меморіалізація подій оборони міста Ірпеня 2022 року формується точково. Загальний меморіал російсько-української війни доцільно створювати лише після перемоги. Коли ми зможемо оцінити події з певної дистанції. Але вже зараз значимо працювати над стратегією. Вона має охоплювати осередки пам'яті, які означені історичними героїчними чи трагічними подіями. Інколи це інтуїтивний соціальний процес, де громада сама формує точки тяжіння, які не варто оминати увагою. Має значення винесення на обговорення з громадою питань меморіалізації, відкрита комунікація щодо кожної локації чи проєкту.

Важлива комунікація і підтримка родин загиблих і постраждалих. Пам'ять, ознака того, що про них не забули є надважливою задачею політики меморіалізації. Окрім того, політика пам'яті створює меседж майбутнім покоління чому «Ніколи знову».

Ми як пострадянська країна знаходимось у пошуках нової сучасної візуальної мови меморіалізації, відмінної від радянщини. Для цього значимо вивчати й досліджувати найкращі світові практики пам'ятання. Це не означає їх сліпе копіювання. Мова йде про застосування вдалих підходів та принципів, враховуючи контекст історичних подій, особливості регіону, місцеві традиції, філософію простору. Важливо працювати над дизайн-кодом, певною уніфікацією, стилістичними пошуками, задля високої естетичної якості візуальної мови пам'яті.

Список використаних джерел:

1. Минуле/Майбутнє/Мистецтво. (2023). *Глосарій*. <https://pastfutureart.org/glossary/>
2. Irpinmemory. (2024). *Книга пам'яті Ірпінської територіальної громади*. <https://irpinmemory.org/>

МИСТЕЦТВО СТІЙКОСТІ: РЕФЛЕКСІЇ ВІЙНИ В ХУДОЖНЬОМУ ПОЛІ НОВИХ МЕДІА

З початком російсько-української війни 2014 року, а особливо після її ескалації у 2022 році, українські митці активно використовують нові медіа для відображення та документування військових реалій. Мій проєкт «Коли закінчиться війна?», розпочатий у 2022 році, є багатоплановою мистецькою ініціативою, яка налічує понад 25 подій і включає роботи понад 35 художників, зосереджених на темі війни. Цей проєкт слугує основою для дослідження, як нові медіа можуть передавати складність війни та відображати інтеграційні процеси України до ЄС.

Основні напрями дослідження включають:

Техніки нових медіа. Дослідження нових технік медіамистецтва, таких як відео-джеймінг, мапінг, віртуальна та доповнена реальність, відео та звукове мистецтво, інтерактивні інсталяції. Вони слугують інструментами для глибокого відтворення воєнних подій та їхнього впливу на суспільство. Проєкт «Коли закінчиться війна?» демонструє ці техніки, візуалізуючи поточні конфлікти та їхню динаміку.

Документування заходів. Детальне документування заходів у різних європейських країнах, яке висвітлює діалоги між митцями, їхніми творами та аудиторією. Аналіз цих подій показує, як культурний діалог сприяє розумінню війни та інтеграційних процесів.

Академічні теми та контексти. Вивчення, як художні вирази корелюються з академічними темами інтеграції в ЄС, контркультур в Україні та Центрально-Східній Європі. Це допомагає зрозуміти, як мистецтво нових медіа сприяє соціальним та культурним змінам.

Гібридні формати подій. Дослідження впливу гібридних форматів заходів, що поєднують онлайн та офлайн участь, на залучення аудиторії та обговорення мистецьких творів. Такі формати сприяють

об'єднанню цифрових мистецьких спільнот у спільний східноєвропейський арттрех, що протидіє російській агресії та сприяє інтеграції України в ЄС.

Проєкт «Коли закінчиться війна?» виявляє, як інструменти мистецтва нових медіа дозволяють митцям ефективно документувати та відображати війну, водночас сприяючи культурній дипломатії та зміцненню інтеграційних процесів України з ЄС. Мистецькі рефлексії, використовуючи сучасні технології, створюють нові можливості для міжкультурного діалогу та підсилення контркультурних рухів.

Це дослідження пропонує новий погляд на роль мистецтва у відображенні геополітичних змін та суспільної трансформації в Україні. Воно також виконує роль дорожньої карти для того, щоб зрозуміти як мистецькі практики можуть сприяти культурній дипломатії та інтеграції в європейський простір.

Інформація про тему проєкту. Проєкт очолює незалежна дослідниця, яка зосереджується на сучасному українському мистецтві та його ролі у відображенні геополітичного ландшафту країни. Дослідниця співпрацює з багатьма мистецькими колективами, неурядовими організаціями та спільнотами цифрового мистецтва по всій Європі, щоб дослідити вплив війни та інтеграції в ЄС на мистецьке вираження. Дослідження вивчає творчі перетини між мистецтвом нових медіа та суспільною трансформацією в Україні.

Проєкт досліджує, як сучасні українські художники використовують інструменти мистецтва нових медіа, щоб задокументувати та відобразити війну, що триває, та інтегрувати проукраїнські наративи в європейський культурно-мистецький простір. Він зосереджений на темі маніфесту «Коли закінчиться війна?» — проєкт, серія з понад 25 заходів у понад п'яти країнах, на яких представлено відеоарт роботи понад 35 художників мистецької спільноти Карбон. Дослідження зосереджено на тому, на тому яким чином такі інструменти мистецтва нових медіа, як віджеїнг, віртуальна та доповнена реальність, відео та звукове мистецтво та інтерактивні інсталяції, передають складність війни та динаміку відносин України з ЄС. Проєкт має на меті проаналізувати культурний діалог між митцями, аудиторією та ширшими академічними темами євроінтеграції та пострадянських контркультур в Україні та Центрально-Східній Європі.

ЧЕПЕЛИК Оксана Вікторівна

кандидатка мистецтвознавства,
провідна наукова співробітниця
відділу мистецтва новітніх технологій,
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України.
<https://orcid.org/0000-0002-2836-8611>

КУЛЬТУРА І ГЕОПОЛІТИКА: ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ ТА ПРАКТИКИ АКЦЕНТУВАННЯ

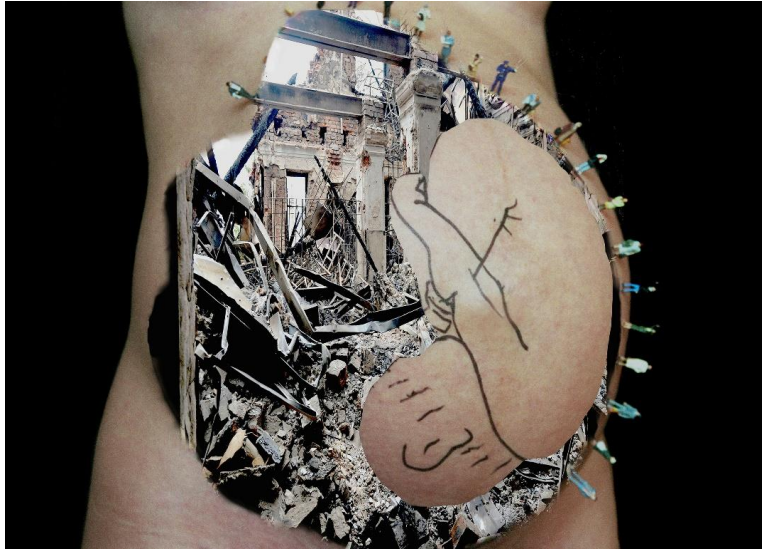
На 60-й Венеційській бієнале з назвою «Іноземці всюди», в софітах якої опинилися проблеми колонізованих народів і культур, Золотого Лева отримав австралійський митець Арчі Мур за найкращий національний павільйон. Художник, що походить з племен аборигенів бігамбул і каміларої, у своєму проєкті з назвою «Друзі та близькі» простежив 65 000 років історії своєї родини, створивши своєрідний імерсивний простір, в якому на стінах павільйону постало величезне генеалогічне дерево, нанесене крейдою, де перераховані реальні родичі митця, а також сотні імен, які, ймовірно, належали його предкам, — близько 2400 поколінь.

У центрі — інсталяція, де розміщуються стовпчики з 557 свідчень, документально підтверджених записів, присвячених загибелі австралійських аборигенів за останні 30 років внаслідок дій поліції та у в'язницях. Факти ж говорять про те, що скільки б доказів не представили українські митці щодо геноциду в Україні, світ вимагатиме оприлюднення документа, що свідчив би про навмисну стратегію та сплановані дії. Знадобилося 100 років, аби різні країни поступово визнали Голодомор 1932–1933 років геноцидом українського народу, тепер історія повторюється і поновлюється дискусія: чи вбивства українців, які відбуваються на очах всього людства, можна вважати геноцидом, оскільки ж не було оприлюднено жодних документів, які б свідчили про сплановану акцію, хоча американський історик Тімоті Снайдер ще 2022 року опублікував усі необхідні посилення з англійським перекладом у своїй статті «Російська інструкція з геноциду» [Snyder, 2022]. І тільки масове викрадення дітей з окупованих українських територій змусило трохи зрушити цю проблему з мертвої точки.



*Іл. 1. Оксана Чепелик. «Мій Харків, 28.02.2022».
Проект «Український щоденник 2022–2023», Український дім, Київ;
«Творчість “В екзилі”»: мистецтво, справедливість і міграція»,
Мисет — Музеї цивілізацій Європи та Середземномор'я,
Марсель, Франція, 2024*

Запрошення з доповіддю «Вихід із зони невидимості й тиші» на конференції «Творчість “В екзилі”»: мистецтво, справедливість і міграція» в Мисет — Музеї цивілізацій Європи та Середземномор'я в рамках панелі «Мистецтво як доказ: свідчення про насильство через творчий процес» надало можливість наголосити на цінностях через мистецьку складову, починаючи з проєкту «Генезис» 2007 з тілом вагітної у сателітному взаємозв'язку, сконцентрованому у розвитку ембріона від клітини до немовляти, та продовжуючи деконструйованою тілесністю у проєкті «Українська Голгофа», що демонструвався в Берліні 2023 року.



*Іл. 2. Оксана Чепелик. Із циклу «Українська Голгофа».
Проект медіа-арту «Крихка Межа»
(кураторки Наталія Манжалій, Ольга Кашимбекова)
галерея «Zimmer 48», Берлін, Німеччина, 2023*

Апелюючи до демократичних цінностей свободи, прав людини, справедливості у ХХІ столітті, по 10 роках ведення Росією війни проти України, доводиться нагадувати світові про цінність життя і право українців на життя. Був представлений авторський графічний «щоденник війни», що фіксував персональні емоції та біль після початку повномасштабної війни Росії проти України, який у квітні 2024 року демонструвався в Українському домі в Києві в проєкті «Український щоденник 2022–2023», що розвинувся у фотографічний цикл «Українська Голгофа» і разом з аудіо стейтментом про мистецтво, життя і політику, створеним спеціально для Маніфести 14 в Косово, утворив відеоманіфест, замовлений кураторами. Вони сформували «Ретроспективу Оксани Чепелик» в «Залі Слави» в Torrance Арт Музеї в Лос-Анджелесі й запросили мисткиню стати Амбасадоркою мистецтва України в проєкті «Peace Letters to Ukraine» в рамках 90-денного навколосвітнього марафону 2022 року.

На Маніфесті 14 відбувся авторський перформанс «Живий музей нерозказаних історій», в якому задіяні фотографії вбитих дітей з архіву, що фіксує воєнні злочини росіян проти людяності, як продовження авторського аудіо-стейтменту про мистецтво, життя і політику, що вистрілює референтними фразами: «Мистецтво: “Писати вірші після Освенциму — це варварство”, фраза Адорно актуалізува-

лася у 2022 році. Українська Буча — це Освенцим сьогодні. Політика? “Бійся байдужих! Це з їхньої мовчазної згоди відбувається все зло на землі!”».



Іл. 3. Оксана Чепелик. Перформенс «Живий музей нерозказаних історій», проєкт Фундації Катажини Козири «Secondary Archive», виставка «Good as Hell: Voicing Resistance», Національна галерея Косово, Маніфеста 14, Приштина, Косово, 2022

Український мартиролог дітей, убитих росіянами, зростає з кожним днем, на 626 день повномасштабної війни число загиблих дітей становить вже 547. Хто розповість історії цих дітей? Якщо геноцид на Балканах кінця ХХ століття був зупинений міжнародною спільнотою, то у ХХІ столітті геноцид виявляється вже дозволеним? І здавалося, що Косово та Міжнародна бієнале Маніфеста 14 — правильне місце, аби озвучити такі запитання.

Повнометражний цикл «Жінка і війна», створений 2014 року, нагадав, що загарбницька війна Росії проти України триває вже 10 років, до 24 лютого 2022 року була найбільш замовчуваною і невидимою війною у світі. Про це ж свідчив і авторський проєкт «VR Колайдер» (відзначений премією Ars Electronica 2022), що працює як космічна станція на орбіті планети Земля, вловлюючи та декодує вібрації нашого часу-простору.

Як почесній запрошеній художниці OVNI 2022 (після Орлан 2021 року) — Міжнародного фестивалю відео мистецтва в Ніцці — вдалося реалізувати три проєкти: «Homage Matisse» в Музеї Анрі Матісса, що використовує методологію майстра, таку як «декупаж»,

за допомогою якої можна пояснити процеси вирізання як живих видів, так і людей під час геноциду в Україні саме зараз, відеоінсталяцію «Гая» в публічному просторі готелю, в якій богиня Землі чинить спротив колонізації, як нині його чинить Україна, та створити імерсивне середовище в проєкті «Сад божественних пісень» за філософією Григорія Сковороди, що працює з контекстом зруйнованого росіянами меморіального музею в Харківській області. Версія цього проєкту була зреалізована 2023 року на MADATAC 12 — Міжнародній бієнале сучасного аудіовізуального і нового медіамистецтва в Мадриді в Іспанії, де також демонструвалася у форматі Videoskies, на LED-екрані у 200 кв. м, інсталяція «Плинна сучасність — плинна етика», що проблематизує сучасну політичну етику.

В Iméga — Інституті поглиблених досліджень Екс-Марсельського університету — за підтримки FIAS та APF імерсія розглядається як інструмент аналізу навколишнього середовища в контексті змін клімату з огляду на політичну складність світу. Так, в авторському проєкті «Простір Океан: Омили мене води до душі моєї» на виставці Scientifica # 2 в Екс-ан-Провансі в червні 2023 року була представлена трилогія: «На межі», «Підводний ландшафт» та «Екоцид».



Іл. 4. Оксана Чепелик. Відеоінсталяція «Екоцид». Проєкт «Слава Україні! Українське мистецтво у часи війни» (кураторка Ольга Собкович), Водяна вежа, Везель, Німеччина, 2023–2024

Відеодиптих «Екоцид» продемонстрував гуманітарну та екологічну трагедію, яку спричинило руйнування РФ дамби Каховської ГЕС 6 червня 2023 року. Підрив Каховської ГЕС і екоцид в Україні абсолютно відсутній у картині світу французів. З початком палестинно-ізраїльського конфлікту російська агресія так само випарувалася із публічного дискурсу Франції, хоча Бруно Латур і наголошував, що війна в Україні, яка збіглася з екологічною кризою, творить новий екологічний режим [Latour, 2022].

Відеоінсталяція «Екоцид» вже теж прокреслює європейський маршрут, адже з кінця 2023 року експонувалася в музейному просторі Водяної вежі в рамках проєкту «Слава Україні! Українське мистецтво у часи війни» (кураторка Ольга Собкович) у Везелі в Німеччині. А 23 травня 2024 року демонструвалася в авторському проєкті «Стати океаном», інаугурація якого відбулася в рамках GlobalMed 2024 на запрошення MMHS — Середземноморського дому гуманітарних наук у Франції, забезпечуючи розмову про екоцид в Україні.

Мистецтво на концептуальному та емоційному рівні доносить до міжнародної спільноти не тільки глибину української гуманітарної трагедії, але й імператив всебічної підтримки України, що захищає Європу в протистоянні з РФ, хоча усвідомлення цього факту все ще видається відкладеною перспективою.

Список використаних джерел:

1. Snyder, T. (2022, April 8). Russia's genocide handbook. *Thinking about...* <https://snyder.substack.com/p/russias-genocide-handbook>
2. Latour, B. (2022, September). Is Europe's soil changing beneath our feet? *War ecology: A new paradigm*, 2, 92–97.

ЧЖАН ХАНЬ (ZHANG HAN)

аспірант,
кафедра історії української музики
та музичної фольклористики,
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського.
<https://orcid.org/0000-0002-5710-2716>

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ
БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО ВОЄННОГО ПЕРІОДУ:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА КАРТИНА ЗАДУМІВ**

Музика воєнного часу у Б. Лятошинського тісно пов'язана з українським народним мелосом. У цей період зароджується панслов'янська тематика, яка в подальшому виразно вплине на інтонаційну природу його симфонізму. Композитор знову, як і у двадцятих, звертається до жанру камерно-інструментальної музики, в тенетах якої він випробовує нові ідеї.

У камерно-інструментальній музиці воєнного відтинку яскраво представлена народна українська пісенність. У цей період створено Тріо № 2 для фортепіано, скрипки та віолончелі (1942), Четвертий струнний квартет (1943). Один з останніх творів в цьому жанрі — «Український квінтет» для фортепіано, двох скрипок, альту та віолончелі (1942–1945) — вершина камерно-інструментальної творчості Б. Лятошинського³. Твір увібрав у себе всі творчі пошуки та досягнення тридцятилітньої діяльності композитора.

Зі слів Б. Лятошинського дізнаємося, що поштовхом до написання «Українського квінтету» стало детальне ознайомлення з лірико-романтичним квінтетом Р. Шумана. Також тут знаходимо все, що вимагало тогочасне радянське мистецтво: тематизм з опорою на народні інтонації, варіаційність розгортання матеріалу, програмність.

У квінтеті започатковано принципи симфонізації камерного жанру, визначальні для української музики другої половини ХХ століття. Твір за своїм масштабом і грандіозністю втілення нагадує

³ Квінтет відзначений державною премією СРСР 1946 року. Написаний під час перебування композитора в евакуації у Саратові. Перша редакція зроблена в листопаді-грудні 1942 року. У 1945 році автор здійснив другу, остаточну редакцію.

симфонію, тому часто дослідники творчості митця називають це полотно *камерною симфонією* (такої думки дотримуються М. Боровик, М. Гордійчук, І. Савчук, В. Самохвалов, І. Царевич та ін.).

Образний зміст твору, народжений трагічними подіями, зумовив інтенсифікацію конфліктного начала, симфонізацію музичного розвитку і, як наслідок — розширення жанрових меж.

«Український квінтет» — це масштабний чотиричастинний сонатний цикл. Таку ж форму Б. Лятошинський використовує й у Третій симфонії, єдиній із п'яти симфоній, яка має чотири частини. Ця особливість квінтету викликана філософською масштабністю ідейного задуму, втілення якого вимагало звичних для композитора структурно-жанрових меж.

Новаторство Б. Лятошинського у трактовці камерного жанру фортепіанного квінтету, а саме його симфонізація, зумовлює інший підхід автора до використання фактурно-тембрових властивостей інструментів та ролі і функцій учасників ансамблю. Розширення меж камерного жанру у квінтеті спричинило ускладнення інструментальних партій: розширюється діапазон звучання струнних, зростають технічні труднощі у партії фортепіано. Методи взаємодії пластів у симфонічному оркестрі переносяться на музичну канву квінтету (кожен інструмент квінтету виконує роль оркестрового пласта).

Для творчості Б. Лятошинського характерна персоніфікація тембрових властивостей інструментів, учасників камерного ансамблю. Ця властивість притаманна «Українському квінтету». Темброфонізм у камерно-інструментальних задумах Б. Лятошинського — це основний драматургічний принцип, який дозволяє розгорнути розмаїття диференційованих характерів у їхньому протистоянні та взаємопроникненні. Певний тембр у композитора майже завжди поєднується зі сталою ритмо-структурною формулою.

У квінтеті майстер новаційно використовує можливості фортепіано, що пов'язано з ідеєю *камерної симфонії* (фортепіано несе навантаження кількох симфонічних пластів, у їхньому розвитку та протиставленні). Відштовхуючись від пізньоромантичної стилістики, композитор створює свій тип фонічного звучання інструмента. Симфонізація квінтету надзвичайно збагатила й урізноманітнила факту-

ру фортепіано шляхом оригінального поєднання засобів крупної та дрібної техніки.

Форма квінтету виходить за межі камерно-інструментальних норм, перш за все, наявністю глибокої драматургічної концепції, яку виражає архітектоніка всього циклу та кожної частини зокрема, а також у тематизмі та у способах його розгортання. Власне тому симфонізм Б. Лятошинського сприймається як творчий метод, як стиль мислення, характерний майже для всіх творів автора.

Дослідивши творчість Б. Лятошинського воєнного періоду на прикладі «Українського квінтету», зазначимо, що цей твір — вершина камерно-інструментальної творчості митця у його пошуках на ниві синтезування жанрових моделей інструментальної та симфонічної музики. На підтвердження цих конотацій зазначимо, що у творі використано:

- чотиричастинну циклічну форму з наскрізною лінією розвитку й ознаками одночастинності;
- монотематизм як основний драматургічний принцип;
- конфліктне зіткнення тем як метод розробки матеріалу;
- образну трансформацію тематичного матеріалу;
- переакцентування функцій частин циклу та інструментів ансамблю;
- ускладнену фактуру викладу.

«Український квінтет» Б. Лятошинського — це один із небагатьох камерно-інструментальних творів композитора, який має щасливу виконавську долю. Цьому, напевне, сприяє надзвичайна емоційна і духовна наснаженість цієї музики. Квінтет приваблює ансамблістів розмаїтою інтонаційною специфікою, масштабністю задуму, цікавими рішеннями в царині інструментальної та фортепіанної техніки гри. Уперше квінтет прозвучав на початку 1943 року у виконанні саратовського камерно-інструментального колективу, у складі якого були евакуйовані педагоги Московської консерваторії на чолі з професором Л. Цейтліним, партію фортепіано виконав В. Нільсен.

Виконавська стилістика «Українського квінтету» відсилає до пізньоромантичної виражальності, яка перегукується з фортепіанними творами видатних імен зламу ХІХ–ХХ століть. Твір наснажено широким фразуванням, де виконавець може показати всю шкалу

своєї майстерності. Ці характеристики спонукають виконавців створити своє глибоко індивідуальне прочитання полотна, що, з одного боку, пов'язане з гіпотетичністю ідеї композитора, а, з іншого, — вмінням виконавців створити цілісну концепцію прочитання квінтету.

Загалом в «Українському квінтеті» виконавці відштовхуються від авторської ідеї симфонізації камерного жанру, розширення меж звучання квінтету, де твір інтерпретується як камерна симфонія. Квінтет є монументальним і за тривалістю. Він досить об'ємний, в ньому відбуваються масштабні перетворення симфонічного типу. Саме в цьому криється основна, як на нашу думку, виконавська складність — пов'язана з вмінням втілити симфонічність задуму засобами камерно-інструментальної виражальності.

Власне, цей фактор є вододільним в осмисленні сучасних інтерпретаційних версій цього твору. В одних виконаннях увага скерована на цілісність форми, ідею симфонічності, коли весь твір мислиться наче одночастинний організм, в інших — на деталізацію, створення мінливого образу, який репрезентує емоційну складову цієї музики, пов'язану з народно-інтонаційною специфікою авторського задуму. Проте, коли виконавцям вдається втілити масштабність задуму, тоді полотно звучить цілісно і легко сприймається слухачами.

Трагізм концепції «Українського квінтету» призвів до граничного прояву можливостей камерного жанру. Застосування симфонізму як основного методу становлення ідейно-сислового простору камерно-інструментальної композиції, поліфункційна роль тембрів інструментів ансамблю, смислова поліфонія тематичного розвитку піднімають цей твір до рівня кращих філософських узагальнень сприйняття та не-прийняття митцем-гуманістом апокаліптичних проявів буття, що сповна відображено в образно-значеннєвій палітрі задуму.

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ
Міжнародної науково-практичної конференції
КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ:
ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ, ДИСКУРСИВНІ ПРАКТИКИ, ВЕКТОРИ ОСМИСЛЕННЯ
29–30 травня 2024 року

Редакторка — Марина Полякова
Макет — Ігор Савчук

В оформленні обкладинки використано світлини
з виставкового проєкту «ARS ANTHROPO»,
ІПСМ НАМ України, куратор — Антон Коломієць, молодший науковий співробітник

Зображення зліва направо:

- Іл. 1. Христина Рідзель. «Він. Вона», поліефірна смола, метал, 2017
- Іл. 2. Христина Рідзель. «Рефлексія», акрилова смола, нержавіюча сталь, 2024
- Іл. 3. Слава Шульц. «Тривога» із серії «Звуки», полотно, олія, 2022,
Слава Шульц. «Стани. Нариси», комп'ютерна графіка, Procreate, 2023,
Христина Рідзель. «Відображення», гіпс тонований, дзеркало, 2014
- Іл. 4. Вадим Липських. Академічні замальовки, 2023–2024
- Іл. 5. Христина Рідзель. «Він. Вона», поліефірна смола, метал, 2017

The Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

THE PROCEEDINGS
of the International Scientific and Practical Conference
CULTURE AND ART IN THE CONTEXT OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR:
ARTISTIC STRATEGIES, DISCURSIVE PRACTICES, VECTORS OF COMPREHENSION
May 29–30, 2024

Editor — Maryna Poliakova
Layout — Igor Savchuk

Photos were used in the decorated covers
from the “ARS ANTHROPO” exhibition project,
MARI of the National Academy of Arts of Ukraine,
curator — Anton Kolomiets, junior researcher

Photos from left to right:

1. Christina Ridzel. “He. She”, polyester resin, metal, 2017
2. Christina Ridzel. “Reflection”, acrylic resin, stainless steel, 2024
3. Slava Shults. “Alarm” from the series “Sounds”, canvas, oil, 2022,
Slava Shults. “Dreams”, computer graphics, Procreate, 2023,
Christina Ridzel. “Reflection”, tinted plaster, mirror, 2014
4. Vadim Lipskykh. Academic sketches, 2023–2024
5. Christina Ridzel. “He. She”, polyester resin, metal, 2017