КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Українські культурологічні студії

№ 1(18)/2026

ISSN 2616-9967 (Print); ISSN 2616-9975 (Online) **Засновано 2017 року**

DOI: https://doi.org/10.17721/UCS.2026.1(18)

Журнал "УКРАЇНСЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ" – рецензоване наукове видання відкритого доступу, яке відображає найвагоміші результати фундаментальних і прикладних досліджень у галузі культурології, що мають важливе теоретичне або практичне значення для розвитку українського суспільства, української та світової культури.

Програмні цілі та тематична спрямованість журналу: розвиток культурологічного знання в Україні; висвітлення актуальних проблем сучасної культурології; популяризація культурологічної проблематики; залучення молодих науковців до сучасного культурологічного дискурсу; публікація результатів досліджень науковців Київського національного університету імені Тараса Шевченка й інших ВНЗ у галузі культурології. Індексується в міжнародних наукометричних базах даних: Index Copernicus International (ICI); Research Bible; Google Scholar.

Друкується двічі на рік.

"UKRAINIAN CULTURAL STUDIES" is the peer-reviewed open access journal that reflects the most significant results of fundamental and applied research in the field of cultural studies, with great theoretical or practical importance for the development of Ukrainian society, Ukrainian and world culture.

Program objectives and thematic focus of the journal are development of cultural research in Ukraine; coverage of urgent problems of modern cultural studies; popularization of cultural issues; attracting young scientists to contemporary cultural discourse; publication of results of scientific research by scholars from Taras Shevchenko National University of Kyiv and other universities in the field of cultural studies. Indexed in: Index Copernicus International (ICI); Research Bible; Google Scholar.

Periodicity: twice a year.

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

Ірина Маслікова, д-р філос. наук, професор
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР

Марія Рогожа, д-р філос. наук, професор
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

АДРЕСА РЕДКОЛЕГІЇ

філософський факультет, вул. Володимирська, 60, Київ-33, 01033, Україна
☎(38044) 239 34 79
Інтернет-сторінка журналу: https://ucs.knu.ua

ЗАТВЕРДЖЕНО

Вченою радою філософського факультету
27.04.26 (протокол № 13)

ЗАРЕЄСТРОВАНО

Національною радою України
з питань телебачення і радіомовлення
Рішення № 1089 від 28.03.24
Ідентифікатор друкованого медіа: R30-03798

ЖУРНАЛ ВХОДИТЬ

до Переліку наукових фахових видань з культурології, спеціальності 034 (категорія Б) – наказ № 894 від 10.10.22

ЗАСНОВНИК ТА ВИДАВЕЦЬ

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет".
Свідоцтво внесено до Державного реєстру
ДК № 1103 від 31.10.02.

АДРЕСА ВИДАВЦЯ

ВПЦ "Київський університет"
б-р Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601
☎ (38044) 239 32 22, 239 31 58, 239 31 28
e-mail: vpc@knu.ua

Редакційна колегія

Кетуракіс Сауліюс, д-р гуманіт. наук, професор
Каунаський технологічний університет (Литва)
Клиніна Тетяна, канд. іст. наук, доц., старш. наук. співроб.
Техаський університет в Остіні (США)
Оборська Світлана, канд. мистецтвознавства, професор
Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)
Оніщенко Олена, д-р філос. наук, професор,
заслужений діяч науки і техніки України
Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Україна)
Пучетайте Рамінта, д-р соц. наук, професор
Каунаський технологічний університет (Литва)
Тормахова Анастасія, канд. філос. наук, доцент
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Туренко Віталій, д-р філос. наук, доцент, ст. дослід.
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Усманова Альміра, д-р філос. наук, професор
Європейський гуманітарний університет (Литва)
Філіпс Сара, д-р філос. (антропологія), професор
Університет Індіани в Блумінгтоні (США)

Наукова рада

Бабушка Лариса, д-р культурол., доцент
Національна музична академія України імені Петра Чайковського (Україна)
Виткалов Володимир, канд. пед. наук, професор
Рівненський державний гуманітарний університет (Україна)
Конверський Анатолій, академік НАН України,
д-р філос. наук, професор
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Кривда Наталія, д-р філос. наук, професор
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Кривошея Тетяна, д-р культурол., доцент
Національна музична академія України імені Петра Чайковського (Україна)
Павлова Олена, д-р філос. наук, професор
школа бізнесу і менеджменту MBway Lille (Франція)
Панченко Валентина, д-р філос. наук, професор
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Стоян Світлана, д-р філос. наук, доцент
Школа бізнесу і менеджменту MBway Lille (Франція)
Шмюкер Рейнольд, професор, доктор,
директор Центру перспективних досліджень "Доступ до культурних благ у цифрових трансформаціях", Мюнстерський університет (Німеччина)

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали.

© Київський національний університет імені Тараса Шевченка, ВПЦ "Київський університет", 2026

ЗМІСТ

1(18)/2026

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА

ВДОВИЧЕНКО Георгій, ПАВЛІЧЕНКО Богдан
Феномен українських культурно-мистецьких товариств на західноукраїнських землях (1921 – 1939 рр.) в оцінках наук про культуру: від досвіду сталінської УРСР до здобутків незалежної України 4

АДАМСЬКА Ірина
Видимість невидимих у "Київських фресках" Сергія Параджанова: соціальне виключення та роль мистецтва у післявоєнному суспільстві 16

РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ В УКРАЇНІ

ОНІЩЕНКО Олена
Етичний вимір художньої творчості у проєкті Ганни Арендт "Люди за темних часів": "Новий Органон".....23

ФАНАГЕЙ Ростислав
Потенціал досліджень "культурних технік" (Kulturtechnicken) у самовизначенні українського культурологічного дискурсу 29

ПРОСТОРОВИЙ ПОВОРОТ У КУЛЬТУРНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

МОРОЗОВ Андрій
Трансформація культурного простору європейського міста: від органічної тканини Середньовіччя до урбаністичного модерного проєкту 39

МІНЕНКО Катерина
Подорожування музикантів західноєвропейськими містами у вимірі культурного досвіду XIX - початку XX століть 48

ГУРОВА Інна
Розваги як простір сенсотворення у сучасній популярній культурі 54

ОРГАНІЗАЦІЙНА КУЛЬТУРА

КОВАЛЕНКО Єлена
Управлінська культура сучасного Китаю: цивілізаційні основи, креативні практики та трансформаційні виклики 60

ІЛЬКОВИЧ Вікторія
Механізми впровадження інклюзії в соціокультурний менеджмент сучасного музею.....67

ЕСЕ. ІНТЕРВ'Ю. РЕЦЕНЗІЇ

ВИТКАЛОВ Сергій, ВИТКАЛОВ Володимир
Рецензія на книгу: Сучасна культурологія: доба культурно-історичних зламів : колективна монографія за заг. ред. проф. Юлії Сабадаш. (Ліра-К, 2026).....74

CONTENTS 1(18)/2026

UKRAINIAN CULTURE

VDOVYCHENKO Heorhii, PAVLICHENKO Bogdan
Cultural studies perspective on the phenomenon of Ukrainian cultural and artistic societies in Western Ukrainian lands (1921 – 1939): from the Stalinist Ukrainian SSR to independent Ukraine 4

ADAMSKA Iryna
Visibility for the invisible in Serhii Parajanov's "Kyiv frescoes": social exclusion and the role of art in post-war society 16

RECEPTIONS OF CONTEMPORARY HUMANITIES IN UKRAINE

ONISHCHENKO Olena
The ethical dimension of artistic creativity in Hannah Arendt's "Men in Dark Times": a "New Organon" 23

FANAHEI Rostyslav
The potential of research on "cultural techniques" (Kulturtechniken) for the self-definition of the Ukrainian cultural studies discourse.....29

SPARTIAL TURN IN CULTURAL STUDIES

MOROZOV Andriy
Transformation of the cultural space of a European city: from the organic fabric of the Middle Ages to a modern urban project 39

MINENKO Kateryna
Musicians' travels through Western European cities in the cultural context of the 19th and early 20th centuries.....48

HUROVA Inna
Entertainment as a space for meaning-making in contemporary popular culture 54

ORGANIZATIONAL CULTURE

KOVALENKO Yelena
Management culture in contemporary China: civilizational foundations, creative practices, and transformational challenges 60

ILKOVYCH Viktoriia
Mechanisms for implementing inclusion in the sociocultural management of a contemporary museum 67

ESSAYS, INTERVIEWS, REVIEWS

VYTKALOV Sergiy, VYTKALOV Volodymyr
Book review: cContemporary cultural studies: An era of cultural and historical ruptures (Sabadash, J. (ed.), 2026) 74

ISSN 2616-9967 (Print); ISSN 2616-9975 (Online)

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА

УДК 94:[061.2:304.4+17.023.36](477.8)"1921/1939"
DOI: https://doi.org/10.17721/UCS.2026.1(18).01

Георгій ВДОВИЧЕНКО, д-р філос. наук, доц.
ORCID ID: 0000-0002-8532-7672
e-mail: georgyvdovychenko@knu.ua
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

Богдан ПАВЛІЧЕНКО, асп.
ORCID ID: 0009-0009-8531-4407
e-mail: b.pavlichenko@ukr.net
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКИХ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ТОВАРИСТВ НА ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ (1921 – 1939 рр.) В ОЦІНКАХ НАУК ПРО КУЛЬТУРУ: ВІД ДОСВІДУ СТАЛІНСЬКОЇ УРСР ДО ЗДОБУТКІВ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ

В с т у п . ***Складний період історії України протягом дії Версальсько-Вашингтонської системи міжнародних відносин засвідчив плідну роботу на західноукраїнських землях у 1921 – 1939 рр. культурно-мистецьких та ін. товариств. Їх роль як суб'єктів українських культуро-, націо- і державотворення не раз замовчувалась і фальсифікувалась в УРСР, а нині стає повноправним предметом історико-культурних та культурологічних студій.***

Мета статті полягає в загальній оцінці основних тенденцій дослідження вітчизняними істориками культури та культурологами УРСР і незалежної України (середина XX ст. – перша чверть XXI ст.) феномену українських культурно-мистецьких товариств на західноукраїнських землях (1921 – 1939 рр.).

М е т о д и . ***Задіяно класичні і сучасні методи культурологічного аналізу. Крім основних принципів наукового пізнання: об'єктивності, системності, історизму, апробовані методи порівняльно-історичного розгляду етапів вивчення історії цих товариств, біографічного аналізу, доль їх дослідників і контекстологічного та ситуаційного аналізів їх праць.***

Р е з у л ь т а т и . ***Висвітлено основні підсумки розгляду цього феномена істориками культури й культурологами за етапів: 1. повоєнного - від кінця Другої світової війни до розпаду СРСР (1945 – 1991 рр.), у складі 4 періодів (фінал епохи сталінізму, хрущовська "відлига", "застій" і "перебудова"); 2. сучасного (з 1991 р.) у складі 3 періодів (пострадянського, "народних революцій" 2004 - 2014 рр. та російсько-української війни). У 60-х - 70-х рр. XX ст. у перших великих проєктах АН УРСР з історії вітчизняних літератури та мистецтва було розпочато вивчення цього явища. "Історія української культури: в 5 тт., 9 кн." (2001 - 2013) та ін. українознавчі проєкти НАН України і науковців вищої школи заклали підвалини його об'єктивного й інноваційного міждисциплінарного вивчення істориками культури та культурологами.***

В и с н о в к и . ***Після замовчування і критики в УРСР цього феномену, за "відлиги" почалось повернення в науковий обіг обмеженої інформації про нього. На зміну гострій критиці більшості цих товариств як "буржуазно-націоналістичних", за "перебудови" прийшли деідеологізація і об'єктивне вивчення цього явища. Вихід у світ в Україні з 1991 р. академічних гуманітарних проєктів, передусім українознавчих енциклопедичних видань і монографій з історії української культури, зумовили початок культурологічного дослідження місця та ролі цих товариств у ґендерній, регіональній і національній самоідентифікації українства, практиках культурної і міжкультурної комунікації та культурній інституціалізації.***

К л ю ч о в і с л о в а : ***українська культура XX ст., модерн, міжвоєнний період, Східна Галичина, Західна Волинь, культурно-мистецькі товариства на західноукраїнських землях 20-х - 30-х рр. XX ст., Національна Академія наук України***

Вступ

Актуальною темою конкретно-історичних студій вітчизняних наук про культуру, в першу чергу історії культури і культурології, як і важливим прикладом-індикатором осмислення їхніми представниками, зокрема авторами цієї статті, шляхів інноваційного поступу світової культурологічної думки, є, на наш погляд, феномен громадської самоорганізації українського суспільства модерну та постмодерну в соціокультурній протидії усім формам поневолення. Поруч із його суспільно-політичним та освітньо-науковим вимірами, яскравими прикладами чого в XX ст. стали органічно об'єднуючі ціле українство Національно-визвольні змагання першої половини XX ст, як і український правозахисний рух, не менш важливим був і його культурно-мистецький вимір. Разом вони вели до відродження державності України у 1917 – 1918 рр., творчо увінчаного її остаточним утвердженням в 1991 р. В умовах кривавого переривання традиції українських культуро-, націо- та державотворення в минулому віці після постання в 1919 – 1921 рр. Версальсько-Вашингтонської системи міжнародних відносин, як і її ж заміни у 1943 р. на Ялтинсько-Потсдамську систему, основний етнічний масив українського народу впродовж 70 років лишався в неоколонізованому стані національної бездержавності. Створення УСРР у складі тоталітарного СРСР, як і примусове включення тоді ж західно-українських земель до Другої Польської й Чехословацької Республік, Королівства Румунія, залишали Східну Галичину, Західну Волинь, Північну Буковину та Закарпаття адміністративно від'єднаними від поневоленої сталінським режимом Великої України. На їхню долю випав понад двадцятирічний етап матеріально і духовно складного та контроверсійного існування після небачених доти втрат Першої світової війни, а згодом – уже й Другої, як і примусове включення в 1939 - 1945 рр. до складу знекровленої УРСР. Цей час є одним з яскравих прикладів збройного і культурного протистояння, власне, найчисельнішого слов'янського народу і знаної європейської нації катастрофічним викликам атомного та космічного віку світових війн. Вагомим чинником національно-культурного самозбереження українського

© Вдовиченко Георгій, Павліченко Богдан, 2026

етносу і тоді, і протягом усієї його історії, зокрема і в цьому віці, виявилась подиву гідна громадянська самоорганізація всіх його верств у суспільно-політичному, освітньо-науковому і, що не менш показово, культурно-мистецькому житті.

Авторами як у їхній статті (Вдовиченко і Павліченко, 2025), так і в ряді ін. публікацій та доповідей, наприклад у виступах на міжнародних науково-практичних конференціях (Павліченко, 2025a; Павліченко, 2025b; Pavlichenko, 2025), розпочато вивчення цієї самоорганізації на прикладі професійно-культурного життя українства Карпат, Прикарпаття та Закарпаття в 20-х – 30-х рр. XX ст. Здійснюване включно з розглядом культуротворчості еміграції з УНР, Української держави, УСРР у Другій Польській і Чехословацькій республіках та Королівстві Румунія, воно дає підстави відзначити важливу роль у цьому процесі й культурно-мистецького виміру. Оцінюючи його роль у соціокультурному житті Західної України міжвоєнного періоду, ми відзначили особливий статус у її реалізації, поруч з багатьма освітніми та науковими, і широкого спектра культурно-мистецьких товариств: "Феномен культурно-мистецьких товариств мав у соціокультурній історії українства на Західній Україні 20-х – 30-х рр. XX ст. значно ширше й глибше, ніж тільки спеціально фахове значення. Вони, як і широка мережа українських культурно-освітніх та громадських товариств у Східній Галичині, Західній Волині, Закарпатті та Північній Буковині, у складі десь до двох мільйонів членів, поставали суб'єктом вітчизняних культуро-, націо- та державотворення за умов бездержавності. Елементи громадської і громадянської самоорганізації нашої інтелігенції й народних верств, вони були сполучною ланкою між етнофольклорним буттям лемків, бойків, гуцулів та ін. етнографічних груп українського люду і його націотворчим трансформуванням у вітчизняному фаховому культуротворенні модерну та авангарду" (Павліченко, 2025a: с. 170-171). Простежуючи цікаву історію цих товариств від її ж витоків початку XIX ст. у Австро-Угорській імперії до їх розквіту в 20-х - 30-х рр. XX ст., головним чином у Східній Галичині, а згодом - потужний вплив їх роботи на українське культуротворення передусім у вільному світі, автори приділили увагу вивченню здобутків дослідження цієї історії за 100 останніх років: від 20-х рр. XX ст. на західноукраїнських землях і в УРСР до першого чвертьстоліття історії незалежної України включно.

Мета статті полягає в загальній оцінці основних тенденцій дослідження вітчизняними істориками культури та культурологами УРСР і незалежної України (середина XX – перша чверть XXI ст.) феномену українських культурно-мистецьких товариств на західно-українських землях (1921 – 1939 рр.).

Методи

Задіяно класичні та сучасні методи культурологічного аналізу. Крім основних принципів наукового пізнання: об'єктивності, системності, історизму, апробовано методи порівняльно-історичного розгляду етапів вивчення історії цих товариств, біографічного аналізу доль їх дослідників і контекстологічного та ситуаційного аналізів їх праць.

Результати

Поступ вітчизняних українознавства і всієї гуманітаристики XX ст. тривав у контексті і під знаком усвідомлення вітчизняними науковцями та українством в Україні та світі ідеалу соборності українських етнічних земель. Комплексний розгляд матеріалів з історії вітчизняного державотворення в XX ст. в УНР, ЗУНР та УРСР, як і здобутків становлення в них академічної науки й наукової думки у вищих навчальних закладах, засвідчують роз'єднаність цих теренів протягом віків у форматі двох таких основних ареалів: 1. "Велика" ("Східна", "Наддніпрянська", "Радянська") чи колишня "Російська" Україна; 2. "Західна Україна" ("західноукраїнські землі", "етнографічна українська область в Австро-Угорщині" та ін.), або ж колишня "Австрійська" Україна. Прокламація про створення ЗУНР від 19 жовтня 1918 р. визнала складниками згаданої області Східну Галичину, "північно-західну Буковину" та "українську полосу північно-східної Угорщини", тоді як, згідно з "Актом злуки" УНР і ЗУНР 22 січня 1919 р., до складу другої входили "Галичина, Буковина і Угорська Україна". Показовим є визначення міністром закордонних справ Української держави у 1918 р. та науковцем Д. Дорошенком етнічного складу і історичних меж "української землі на Заході": "На сході угорські українці весь час межують з своїми галицькими братами, а в південно-східному кутку із буковинцями…" (Дорошенко, 1919, с. 3). Згадані "Угорська Україна", відома і як "Підкарпатська Русь" та "Угорсько-руська держава", а в 1938 - 1939 рр. - Карпатська Україна, тобто Закарпаття, та Північна Буковина, разом зі Східною Галичиною і Західною Волинню, чітко визнавались політичною і науковою елітою УСРР 20-х - 30-х рр. XX ст. за Західну Україну, на відміну від "Радянської України". Як у виступах та працях ідеологів "українізації" М. Скрипника, Є. Гірчака і ін. їхніх колег із ЦК КП(б)У, так і в українознавчих студіях та звітах ВУАН у Києві наявне це розрізнення. Згідно з виданням "Діяльність історичної секції Всеукраїнської Академії наук та зв'язаних з нею історичних установ академії в році 1926" (1928), діюча в ній "Комісія Західньої України" досліджувала Галичину, або "осередок західних українських земель", та всі "інші західноукраїнські краї", або ж "Західно-Українські землі", а саме "Закарпатські" й Буковину. Масова читацька аудиторія УСРР не раз зауважувала таке їх спільне позначення в літературно-громадському збірнику "Західна Україна" однойменної "спілки революційних письменників" УСРР і в рубриках під цією назвою в часописах УСРР, як-от (Західна Україна, 1930).

Цю позицію проведено і в праці з історії вітчизняної культури на той час співробітника Української книжкової палати, бібліографа Українського інституту марксизму-ленінізму та професора Харківського інституту народної освіти А. І. Козаченка. Розрізняючи "Радянську Україну", "Західну Україну" і українців "в еміграції – Європі, Америці, тощо", він так розкрив обсяг другого з цих понять: "Паризька Нарада послів переможної Антанти в 1923 р. (14-III) ухвалила й остаточно затвердила такий поділ західньо-українських земель: Галичину віддала під Польщу, Закарпатську Україну під Чехо-Словаччину і Буковину під Румунію" (Козаченко, 1931, с. 149). В повоєнний час у наукових виданнях діаспори й УРСР, як-от "Енциклопедії Українознавства" та "Української радянській енциклопедії", термін "Західна Україна" не раз вжито, поруч з поняттям "західноукраїнські землі", для означення Східної Галичини і Західної Волині. Разом з тим, у першому з цих видань – у його ж "Загальній частині" (1949), Західну Україну, Закарпаття і Північну Буковину спільно позначено як "західноукраїнські землі". Слідом за визначенням у 4 томі "УРЕ" (1961) "Західної України" як історико-географічної назви тих земель УРСР, які є територією Львівської, Івано-Франківської, Тернопільської, Волинської та Рівненської областей, українознавці УРСР постсталінського часу, як-от автори першого багатотомного академічного проекту кінця 50-х –

початку 70-х рр. з історії української літератури, вивели за межі терміну "Західна Україна", в його вужчому значенні, Закарпаття і Північну Буковину. Вони, водночас, паралельно позначили терміном "західноукраїнські землі" всі ці терени (Буряк, 1971, с. 387). Автори першого академічного проєкту УРСР того ж часу з історії українського образотворчого мистецтва (Катрушенко, Наковський і Саноцька, 1970) вжили поняття "Західна Україна" в ширшому значенні - для позначення всіх західноукраїнських земель. Новітня академічна думка України, наприклад у особі однієї з авторок "Енциклопедії історії України" (2003 - 2013), очільниці Центру теоретико-методологічних проблем історичної регіоналістики Інституту історії України, фіксує перше та друге - "більш широке", розуміння терміну "Західна Україна" в однойменному гаслі тому з цієї праці (Верменич, 2005, с. 291). Переважна ж більшість авторів виданих в незалежній Україні проєктів з історії вітчизняних письменства, образотворчого й музичного мистецтв, наприклад (Булка, 1994), як і "Історії українського мистецтва: в 5 тт." (2006 - 2011) і "Історії української культури: в 5 тт., 9 кн." (2001 – 2013), вже традиційно вживають термін "Західна Україна" якраз у його відзначеному нами вище ширшому значенні.

Відома мистецтвознавчиня - академикиня НАН України, президентка Міжнародної асоціації україністів (2008 - 2013), головна редакторка цього проєкту з історії українського мистецтва, Г. Скрипник вжила термін "західноукраїнські землі" у вступі до нього на позначення всіх цих теренів (Скрипник, 2007). Її колеги-співавтори, дослідники мистецького життя міжвоєнного періоду, використали у цій праці з тією ж метою термін "Західна Україна". Поважаючи цю традицію, розлого відображену і в зазначеному – найавторитетнішому нині, проєкті НАН України з історії української культури й сягаючу епохи українських націо-, культуро- та державотворення першої чверті XX ст., вважаємо за науково доцільне і виправдане задіяти обидва ці терміни – "Західна Україна" і "західноукраїнські землі", для позначення всіх українських етнічних земель у складі Другої Польської та Чехословацької республік і Королівства Румунія за міжвоєнного періоду. Не раз висвітлюючи у ряді навчально-методичних видань та публікацій, наприклад (Вдовиченко, 2024; Vdovychenko & Pohorilyi, 2025), відродження вітчизняної, у першу чергу, академічної гуманітаристики за постсталінського етапу історії УРСР в середині 50-х - 80-х рр. XX ст., ми звернули увагу на широкий спектр усіх представляючих її дисциплін. Спроба панорамного висвітлення феномену цього періоду історії вітчизняної гуманітаристики від "відлиги" до "перебудови" з її поступовими, дедалі відчутнішими, незворотними гуманізацією і європеїзацією, дозволяє вести мову про небачений доти у історії української науки її розквіт. Суперечливий перетин часів "відлиги" й "застою" в історії УРСР зокрема та СРСР на загал виявив усі ознаки цвітіння контрольованого і стримуваного владою, русифікованого та підцензурного, але наукового ренесансу в Україні. Початок у жовтні 1957 р. космічної ери в історії людства, яка припала саме на час атомного віку, позначив зумовлене швидким розвитком засобів масової комунікації бурхливе зростання зацікавлення усіх верств українського суспільства таємницями мікросвіту та Всесвіту, чималою ж мірою й багатьма забороненими до того в УРСР приховуваними і призабутими сторінками вітчизняних історії та культури.

Період "відлиги" і початок "застою" були позначені небаченим доти в Україні інформаційним вибухом, чи не в першу чергу в постсталінському академічноиу українознавстві: "Якраз у 60-х рр. XX ст. в УРСР і з'явилась показна низка інноваційних навчальних видань … на цю декаду й припав видавничий – українознавчий, "бум" у академічному книговиданні УРСР, що його найгучнішою подією була поява "Української радянської енциклопедії: у 17 тт." (1959 - 1965). Разом з нею в "Науковій думці" тоді опубліковано як той самий "Нарис історії філософії на Україні" (1966), так і "Історію українського мистецтва: в 6 тт." (1966 - 1970) та "Історію української літератури: у 8 тт." (1967 - 1971). А в 1971 - 1975 рр. Інститут археології АН УРСР видав створену ним на зорі "застою" "Археологію Української РСР: в 3 тт." (Vdovychenko & Pohorilyi, 2025, с. 259). Поруч із підцензурно, проте не раз творчо втіленими у цих і ін. виданнях інноваційними здобутками української наукової думки залишалась політично акцентована та небезпечна terra incognita радянського українознавства, як-от і тема міжвоєнного етапу культуротворчості в Західній Україні. Початок "холодної війни" між Східним і Західним блоками засвідчив перетворення міжвоєнного періоду в українському соціокультурному житті поза кордонами УРСР і в самій УРСР на одну з чільних тем ідейно-світоглядного протиборства наукових думок, з одного боку, української діаспори і вільного світу й, з ін., Радянської України і країн соціалістичної співдружності. У перших системних наукових та навчально-методичних виданнях з історії вітчизняної культури, які вийшли у світ поза кордонами УСРР, а саме "Історія української культури" (1937) у Львові та "Українська культура" (1940) в Подєбрадах, феномен цих товариств лише принагідно згадано як, власне, органічний гуманітарний виквіт українських національно- визвольних змагань XIX – початку XX ст. Показово, що як редактори цих видань: першого – І. Крип'якевич, а другого – Д. Антонович, визначні вітчизняні історики, учні М. С. Грушевського, так і їхні не менш знані співавтори, у першу чергу В. Радзикевич, М. Голубець та С. Чарнецький, були співтворцями і діячами західноукраїнських суспільно-політичних, науково-освітніх та культурно-мистецьких товариств Східної Галичини до і після Першої світової війни.

Однак ці відомі культурні та наукові діячі лише побіжно відобразили свій культурний досвід у згаданих розвідках, головним чином у першій з них. Науково переосмислюючи власні спогади кінця XIX – першої половини XX ст., підбиті та відображені в його знаних студіях 20-х рр. XX ст. з історії українських мистецтва і театру, Д. Антонович згадав, як автор розділів "Українська гравюра" й "Український театр" курсу лекцій "Українська культура" (1940), лише про пов'язані з витоками модерного театрального життя у Львові "театральний відділ" товариства "Руська бесіда" та діяльність за міжвоєнного періоду заснованої у 1923 р. Українським товариством пластичного мистецтва на чолі з Д. Антоновичем Української студії пластичного мистецтва в Празі та українського мистецького товариства "Спокій" (1927 – 1939) у Варшаві. На відміну від Д. Антоновича, автори колективної монографії "Історія української культури" (1937) за редакцією І. Крип'якевича, а саме В. Радзикевич, М. Голубець і С. Чарнецький, дещо докладніше висвітлили у ній власний розмаїтий досвід участі в літературному, театральному та художньо-мистецькому житті Східної Галичини, як і Європи на загал, кінця XIX - першої третини XX ст. Перший з них – автор ґрунтовної монографії (Радзикевич, 1941) з історії українського письменства, торкнувся образів львівських товариств

того періоду – від "Академічного кружка" та "Дружнього лихваря" до заснованого у 1906 р. у Львові ж літературного товариства "Молода муза". Автор ряду праць про українське образотворче мистецтво, зокрема "трьох листів" (Голубець, 1926), М. Голубець висвітлив у першому з них "Сто літ галицького малярства" подробиці діяльності найвідоміших вітчизняних культурно-мистецьких товариств Львова кінця XIX – початку XX ст.: Товариства для розвою руської штуки (1898 - 1914) та Товариства прихильників української літератури, науки і штуки (1904 - 1914). Ці матеріали він використав і в розділі "Мистецтво" згаданої історії, де відзначив українські художні товариства у Російській імперії, наприклад Товариство київських митців, і польські в Австро-Угорській імперії, як-от Товариство прихильників мистецтв у Львові, які справили вплив на поступ художнього процесу на західноукраїнських землях напередодні та вже після Першої світової війни.

Знаний учасник цього поступу: театральний референт, режисер, художній керівник театру товариства "Руська бесіда", учасник хору українського студентського товариства "Основа" у Львові (1897 – 1935) та "Молодої Музи", С. Чарнецький яскраво відобразив той час як у своїм ґрунтовнім нарисі з історії українського театру в Східній Галичині, так і в ін. театрознавчих розвідках, зібраних у виданні (Чарнецький, 2014). Автор розділу "Театр" у "Історії української культури" (1937), він звернув у ньому окрему увагу на роль товариств "Руська бесіда" у Львові та "Галицько-Руська матиця" в Перемишлі в поступі вітчизняного театрально-драматичного життя на західноукраїнських землях. В усіх цих публікаціях та монографіях 20-х - початку 40-х рр. XX ст. низки знаних діячів відзначених та ін. українських товариств простежується тенденція переходу від осмислення животрепетного сприйняття знайомства з ними, власної ж участі в них і науково-популярного, публіцистичного узагальнення цього досвіду до перших спроб ширшого й глибшого аналізу феномену цих товариств у історії вітчизняної культури. Одними з узагальнюючих підсумків цих спроб є ширші оцінки згаданого феномену в палітрі виданих після Другої світової війни у діаспорі наукових видань, як монографія (Буковина, її минуле і сучасне, 1956) з одним із перших системних оглядів всіх типів українських товариств Північної Буковини XIX - першої половини XX ст. На окрему увагу заслуговує в цьому відношенні "Енциклопедія Українознавства", а саме її уже згадана "Загальна частина" (1949). Поруч із інформаціями про широкий спектр культурно-мистецьких товариств на всіх західноукраїнських землях XIX - першої половини XX ст., її автори чи не вперше науково узагальнили досвід самоорганізації вітчизняного жіноцтва та його внеску в соціокультурне життя цих земель за міжвоєнного періоду. Коло ґендерно-феміністичної проблематики як складника усвідомлення явища згаданих товариств було порушене ними в гаслі "Жіночий рух" розділу "XVIII. Суспільство". Простежуючи його історію від заснування в 1886 р. у Станіславові Товариства руських жінок, а в 1893 р. - "Клубу русинок" у Львові, автор гасла Л. Івченко висвітлив значення згаданого руху для поступу та популяризації культурно-мистецького життя Західної України у 1921 – 1939 рр.

На відміну від цих спроб публічних увиразнення та об'єктивного наукового висвітлення феномену вітчизняних культурно-мистецьких товариств поза межами УСРР у 20-х – 30-х рр. XX ст., у Радянській Україні тоді було розпочато процес політизації, фальсифікування, мітологізування і, в цілому, замовчування цього явища, його історії, здобутків та значення.

Дві заключні декади сталінізму після Голодомору 1932 - 1933 рр. та масових репресій в УСРР були свідками системної дискредитації культуротворення в Західній Україні і діаспорі. Після виходу в світ у Харкові праці "Українська культура: її минувшина і сучасність" (Козаченко, 1931) це культуротворення на понад три десятиліття стало однією з найполітизованіших наукових тем у освіті, науці й громадському житті України. Виходячи із ідей українського націонал-комунізму і в розгляді в розділі 11 "Українська культура поза межами СРСР" соціокультурного життя українства на західноукраїнських землях у 20-х рр. XX ст., А. Козаченко постулював офіційну позицію УСРР у тезі про "національно-колоніальне поневолення" українців у Другій Польській і Чехословацькій республіках та Королівстві Румунія. Виразно викриваючи здійснювані там політики полонізації, чехізації і румунізації, він гостро засудив репресії проти згаданих ним в політично нейтральнім ключі українських товариств Східної Галичини, Північної Буковини й Закарпаття ("Просвіти", "Української школи" та ін.) як важливих чинників соціокультурного буття Західної України. Одним із джерел цієї праці була розвідка (Піддубний, 1928) члена Закордонного комітету Компартії Буковини, автора дописів про соціокультурне життя Північної Буковини першої чверті XX ст. у періодиці УСРР Г. Толмачова-Піддубного. Панорамно висвітлюючи у її розділах 7. "Румунізація" культури" й 8. "Шкільництво" феномен 1763 саме українських товариств на цьому терені, він, зокрема, відзначив товариство "Руська Бесіда" в Чернівцях і студентські товариства "Запорожє" й "Чорноморє". Позитивну оцінку їх сукупної діяльності разом із засудженням репресій проти них у Королівстві Румунія дали анонімні автори процитованого А. Козаченком у цій його праці і опублікованого в уривках у пресі УСРР (Західна Україна, 1930) листа товариства "Українська школа" в Чернівцях до української преси у Північній Америці.

Фінал сталінізму в 1953 р. сприяв вкрай поступовому, поміркованому, але незворотному переходу вітчизняної гуманітаристики до розмаїтішого і глибшого розгляду феномену згаданих товариств у перших українознавчих проєктах АН УРСР періоду хрущовської "відлиги". Центральним серед них стала "Українська радянська енциклопедія: в 17 тт." (1959 – 1965). Випущене в світ у Києві до початку періоду "застою" як офіційна ідеологічна відповідь на вже згаданий проєкт "ЕУ", це видання яскраво відобразило приховану і не раз відкриту полемічність різних поколінь його авторів у оцінюванні українських історії та культури, у тому числі – феномену вітчизняних товариств на західноукраїнських землях (1921 – 1939). Поступове воскресіння української гуманітаристики у постсталінській УРСР не в останню чергу завдяки плеяді наукової та творчої інтелігенції генерації "шістдесятників", знаково проявилось і в появі на шпальтах "УРЕ" гасел про цей феномен з виразними ознаками попереднього ознайомлення з частково висвітленою нами його зарубіжною історіографією. Вже в першому ж її томі є гасла і про львівські студентські товариства в Австро-Угорській імперії "Академічну громаду", "Академічне братство" та "Академічний кружок", із згадками про культурно-мистецький вимір їх діяльності, а вже в другому - гасло "Боян" тоді старшої наукової співробітниці Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, дослідниці творчості С. Людкевича М. П. Загайкевич. У дев'ятому томі "УРЕ" було вміщене

чи не найосяжніше таке гасло – "Просвіта", в оцінці діяльності якої проведено ідеологічне протиставлення її "націоналістичній верхівці" "рядових членів низових організацій" під відчутним впливом на них комуністів, головно на Західній Волині. В цьому ж томі вміщено гасло "Руська бесіда" тоді юного аспіранта згаданого інституту, театрознавця Р. Я. Пилипчука про ці два однойменні "українські культурно-освітні товариства ліберально-буржуазного напряму" у Львові й Чернівцях. Після опублікування "УРЕ" в Києві побачив світ ін. значний проєкт АН УРСР та Головної редакції УРЕ "Радянська енциклопедія історії України: у 4 тт" (1969 - 1972), подібно висвітлюючий цю тематику. В ньому брали участь історики-нонконформісти, як-от репресований у 1949 - 1956 рр. автор гасла "Руська Бесіда" в його томі 2, тоді співробітник Музею етнографії і художніх промислів АН УРСР Я. Дашкевич, який показово визнав "певну позитивну роль" цих товариств у поширенні знань і піднесенні вітчизняної театральної культури.

Втілені в цих капітальних наукових про'ктах ідеологеми офіційного оцінювання тоді в УРСР вказаного життя й феномену згаданих товариств стали, фактично, ідейно-світоглядним орієнтиром у їх вивченні учасниками колективів авторів створених тоді ж перших в УРСР українознавчих багатотомних монографій "Історія українського мистецтва: в 6 тт." (1966 - 1970) та "Історія української літератури: у 8 тт." (1967 - 1971). В книзі 2 "Мистецтво другої половини XIX – XX століття" (1970) тому 4 другого з видань, підготованій, як і вся ця монографія, НДІ Теорії, історії та перспективних проблем радянської архітектури в місті Києві Держкомітету цивільного будівництва й архітектури при Держбуді СРСР, побачив світ нарис "Живопис на Західних землях України" (Катрушенко, Наковський та Саноцька, 1970). Його автори: науковий співробітник Музею українського мистецтва у Львові, старший викладач Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва І. П. Катрушенко, випускниця Українського поліграфічного інституту ім. І. Федорова та його ж викладачка Х.-О. Саноцька і їхній колега Я. Наковський, принагідно згадали у цьому виразно ідейно десталінізованому та мовно-стилістично гуманізованому нарисі засновані за дієвої участі НТШ у Львові Товариство для розвою руської штуки та Товариство прихильників української науки, літератури і штуки. Прикметно, що всі ці три товариства вже були описані на шпальтах "УРЕ", на відміну від, на наше переконання, не менш добре відомих цим дослідникам, але ж не згаданих ними західноукраїнських культурно-мистецьких товариств міжвоєнного періоду такого ж виразного націонал-патріотичного спрямування. Поруч із розлогим аналізом творчих здобутків К. Устияновича та Т. Копистянського, як і вивченням внеску "нового покоління" (І. Труш, О. Новаківський, Й. Курилас, О. Кульчицька та ін.), вкрай побіжно згадано, на прикладі П. Холодного, "активізацію занепадницьких і формалістичних тенденцій", що посилились у 20-х – 30-х рр. XX ст. Крім згадки про засновану О. Новаківським у Львові 1923 р. малярську школу, в нарисі лише натяково присутні дані про спектр українських культурно-мистецьких товариств міжвоєнного періоду на Західній Україні. Проте ознакою глибшої обізнаності авторів з соціокультурною ситуацією того періоду є наголошення "впливу іноземних шкіл, насамперед Відня, Мюнхена і Кракова, де здобували освіту українські художники", за умов "розвитку визвольного руху і зростання національної самосвідомості" українства (Катрушенко, Наковський та Саноцька, 1970, с. 195).

Червоною ниткою крізь нарис ішла увиразнена у вступі до цієї книги авторитетних в УРСР мистецтвознавців і митців В. Касіяна і В. Афанасьєва офіційна настанова про непрмимренне протистояння на "західних землях України" у міжвоєнний період, з одного боку - "імперіалістичних загарбників" і "недобитків націоналістичної контрреволюції", а з ін. - уславлюваних цими науковцями "передових представників західноукраїнських митців", які творять "на засадах реалізму, демократизму, народності" й "розквітлого мистецтва Радянського Союзу, Радянської України" (Афанасьєв та Касіян, 1970, с. 5–6). На початку 70-х рр. XX ст., на які припали винятково важливі ідеологічні маркери радянського мітотворення - святкування в СРСР 100-річчя з дня народження В. Леніна (1970) та 100-річчя створення СРСР (1972), побачили світ том 6 - "Література періоду боротьби за перемогу соціалізму (1917–1932)" (1970), та том 7 "Література періоду завершення будівництва соціалізму та Великої Вітчизняної війни (1933–1945)" (1971), монографії "Історія української літератури: у 8 тт." (1967–1971). Видана Інститутом літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, вона містила ці чималі розділи про письменство на західноукраїнських землях в 1917–1932 рр. (Буряк, 1970) та в 1933–1945 рр. (Буряк, 1971). Їх автор, випускник КДУ ім. Т. Г. Шевченка, відомий літературознавець і кінознавець, а в 60-х – 70-х рр. XX ст. – співробітник інститутів літератури АН УРСР і мистецтвознавства, фольклору та етнографії тієї ж академії, Б. Буряк був авторитетним знавцем історії вітчизняних літератури і мистецтва XX ст. Завдяки йому до читачів УРСР за "відлиги" та "застою" повертались імена діячів "Розстріляного Відродження", як і західноукраїнських літераторів 20-х - 30-х рр. XX ст. Проте він, як і його колеги, був змушений замовчувати внесок діячів культури націонал-патріотичного спрямування, в тому числі авторів видань "Історія української культури" (1937) і "Українська культура" (1940).

Його нариси позначені суперечливим намаганням згадування призабутих доти в УРСР літераторів, зокрема О. Олеся, Б.-І. Антонича й В. Ґренджи-Донського, з одночасним гіперболізуванням внеску до культурно-мистецького життя Західної України 20-х - 30-х рр. XX ст. їх "прогресивних" прорадянських колег, передусім С. Тудора і Я. Галана. Вбачаючи глибокі симпатії до УРСР у "яскравих представників критичного реалізму" В. Стефаника, М. Черемшини, О. Кобилянської, О. Маковея та А. Крушельницького, як і цілої "молодшої генерації революційних письменників" Західної України, Б. Буряк вкрай побіжно згадав і тих, хто "не знайшов свого місця у визвольній боротьбі західноукраїнських трудящих", як-от і творців "Молодої Музи" М. Яцківа і П. Карманського. Відзначаючи Антифашистський конгрес діячів культури у Львові (1936) та товариство "Друзі СРСР" у Празі, він засудив "розгул" на західноукраїнських землях того часу неназваних ним "націоналістичних і клерикальних" організацій та угруповань. Проте Б. Буряк таки побіжно згадав АНУМ у Львові – Асоціацію незалежних українських митців (1930–1939), феномену якої, як і ін. українських культурно-мистецьких товариств міжвоєнного періоду, мають присвятити свою увагу автори створюваного нині 10 тому проекту Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ "Історія української літератури: в 12 тт." (з 2013 р.). Найповніші на тоді наукові огляди літературного та мистецького вимірів міжвоєнного культуротворення Західної України, які завітали до читача до початку "хвилі арештів" шістдесятників УРСР у 1972 р., ці тексти відтворили їх хоч і з постсталінської,

але ж марксистсько-ленінської точки зору. Автори цих проєктів були поставлені перед вимогою фальсифікування здобутків до- і нерадянського українознавства на користь офіційних ідеологем СРСР про боротьбу з "українським буржуазним націоналізмом" в ім'я т. зв. "одвічної дружби" "братніх" східнослов'яньких народів. Символічною крапкою вододілу між відновленням українознавства в УРСР та його пострадянським розквітом в Україні став 1991 р. Він прикметний опублікуванням Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Т. Рильського "перебудовчого" тому 4 монографії "Історія української музики: в 6 тт.". із розділом 5 "Музична культура Західної України" (Булка, 1992).

Його автор – вихованець Львівської консерваторії, а в 60-х - 90-х рр. XX ст. – викладач, науковець і проректор Львівської музичної академії, музикознавець, член Національної Спілки композиторів України, Ю. Булка запропонував відмінний погляд на роль усіх культурно-мистецьких, головним чином – музичних, товариств у соціокультурному бутті Західної України 20-х – 30-х рр. XX ст. Натхненний, як і цілий авторський колектив цього видання під керівництвом М. Гордійчука, відродженням незалежної України 24 серпня 1991 р., підтвердженим на Всеукраїнському референдумі 1 грудня того ж року, Ю. Булка вдався до спроби чи не першого, виходячого на системний рівень, власне "перебудовчого" огляду явища цих товариств. Звертаючи чільну увагу на їхню діяльність в Східній Галичині, як, за його словами, центрі музичної культури в Західній Україні у 20-х – 30-х рр. XX ст., він висвітлив участь у ній львівських: хорового товариства "Боян", Музичного товариства імені М. Лисенка і товариства "Просвіта", як і багатьох їхніх філій. Ю. Булка пригадав у нарисі внесок низки маловідомих його читачам товариств, як-от "Великий луг", "Воля", "Зоря" та ін., до організації музично-культурного побуту на Західній Україні та торкнувся роботи літературно-мистецьких груп ("Митуса", "Гроно" і ін.). Одним із перших у таких виданнях в Україні згадуючи "Історію української культури" (1937) й задіюючи чимало архівних матеріалів, він принципово відійшов у аналізі від засад марксистсько-ленінської доктрини та постулював важливу роль цих товариств у вітчизняному культурному житті на Західній Україні того часу. Кінець 70-х – 80-і рр. XX ст. були свідками перших паростків актуалізації цієї теми на рівні міжнародних наукових заходів. Розпочата ще в 1973 р. Комітетом з реалізації Слов'янського проєкту ЮНЕСКО при АН УРСР робота над ухваленим XVI сесією Генеральної конференції ЮНЕСКО проєктом "Вивчення слов'янських культур" здобулась на проведення в УРСР двох міжнародних славістичних форумів: "Сучасні слов'янські культури: розвиток, взаємодія, міжнародний контекст" (Київ, 1979) та "Іван Франко і світова культура" (Львів, 1986).

На цих учтах, переважно на другій з них, вже відчувався свіжий подих офіційно розпочатої лише з 1991 р. комплексної пострадянської переоцінки історії вітчизняної культури, в тому числі й її поступу за міжвоєнного періоду на західноукраїнських землях. В центрі уваги багатьох його дослідників постала популяризована в другій половині 80-х рр. XX ст. саме Ю. Булкою в республіканській пресі, авторських радіопрограмах "Львів музичний", "Музика та життя", як і в курсах лекцій та наукових виступах, тематика згаданого вище його розділу, передусім історія західноукраїнських музичних товариств. Прикладами плідної співпраці дослідників історії цих товариств у незалежній Україні є друковані й онлайн енциклопедично-довідникові проекти соціогуманітарних інститутів НАН України, передусім так і не завершена мистецтвознавча енциклопедія в 5 томах (Мистецтво України, 1995), розпочата за участі знаних учених цих закладів. У ній звертає на себе увагу і гасло "Боян" згаданої вище дослідниці - його, що прикметно, авторки і в "УРЕ", на тоді вже докторки мистецтвознавства, провідної наукової співробітниці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського М. Загайкевич. Написані нею ці гасла є прикладами перших спроб об'єктивного висвітлення історії цих товариств на основі майже 40-річних студій його авторки (Загайкевич, 1960). Історія саме цього товариства здобулась на найбільшу увагу музикознавців УРСР з 60-х рр. XX ст., як-от і колежанки М. Загайкевич музикознавчині Л. Ханик, авторки перших публікацій про нього тоді ж в науковій періодиці УРСР і виданої в незалежній Україні найприкметнішої боянознавчої монографії (Ханик, 1999). Ця тема знайшла своє дальше ширше висвітлення на шпальтах навідоміших нині українських академічних та ін. енциклопедично-довідникових видань, як-от "Енциклопедії історії України" (2003 - 2013), виданої Інститутом історії НАНУ, і "Енциклопедії сучасної України" (з 2001) як проекту Інституту енциклопедичних досліджень НАНУ. Вагомим внеском до цієї ж справи є спільне видання останнього з них і Наукового товариства ім. Шевченка "Енциклопедія "Наукове товариство імені Шевченка" (з 2012) та узагальнюючий здобутки цих і ін. такого роду видань загальнонаціональний проект "Велика Українська Енциклопедія" (з 2018).

Посталий на ґрунті співпраці другого з цих інститутів, Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАНУ і державної наукової установи "Енциклопедичне видавництво ім. М. Бажана", останній з проєктів став першим в незалежній Україні універсальним виданням з усіх галузей знань. Спільно популяризуючі історію української культури в онлайн-версіях, ці видання, разом із тим, змістовно актуалізують основні здобутки вивчення і теми нашої статті. Цікавими прикладами цього в галузі аналізу явища вітчизняних західноукраїнських музично-хорових товариств останньої третини XIX – першої половини XX ст. є присвячені їм гасла, як-от серія статей "Боян" відомих вітчизняних музикознавців середини XX – першої чверті XXI ст. в "Енциклопедії історії України" (Ясіновський, 2003), "Енциклопедії сучасної України" (Кияновська, 2004) та вже в "Енциклопедії "Наукове товариство імені Шевченка" (Горак, 2015). Як перший з них – доктор мистецтвознавства, професор Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка й директор Інституту церковної музики Українського Католицького Університету у Львові, так і друга – педагог, докторка мистецтвознавства, професорка кафедри історії музики тієї ж академії, вони спільно доклались у понад півстолітній науково-дослідницькій діяльності до ґрунтовного вивчення та популяризації історії вітчизняної музичної культури XIX – XX ст. на західноукраїнських землях, головним чином саме в Східній Галичині. Вагомим здобутком вивчення цієї теми є значною мірою унаочнююча чільні здобутки її студій праця "Музична культура Галичини (друга половина XIX - перша половина XX ст.) (1997) М. В. Черепанина. Доктор мистецтвознавства, нині професор Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, він підбив у цій монографії (Черепанин, 1997) підсумки захищеної ним однойменної докторської дисертації, в якій вперше в Україні системно дослідив

історію вітчизняних музичних та хорових товариств Східної Галичини XIX – XX ст. Пропонуючи у двох з вісьмох її розділів: 2. "Осередки музичної культури" й 3. "Пісенно-хорове мистецтво", - найдокладніший мистецтвознавчий аналіз явища цих товариств, він вдався і до культурологічного аналізу культурно-освітньої діяльності товариства "Боян" і розмаїтої палітри його "посестер", наприклад товариства "Торбан" і "Кружка музичного" при "Академічному братстві".

Як у згаданих вище та ін. академічних і ін. енциклопедично-довідникових виданнях незалежної України, так і в розвиваючих стислий зміст їх гасел та проблематизуючих його на сучасному науково-дослідницькому рівні розвідках вітчизняних істориків культури і культурологів, на не меншу увагу з 1991 р. здобулась історія інших західноукраїнських, зокрема художньо-мистецьких, товариств другої половини позаминулого і минулого століть. У полі зору дослідників у першу чергу постала низка найперших студентських і, на загал, інтелігентських гуртків Львова і Східної Галичини, як-от "Дружній лихвар", "Ватра" і "Молода Русь". На їхній основі у другій половині XIX ст. виникли такі відомі громадські й, разом із тим, культурно-освітні товариства, як-от "Академічне братство" (1882–1896, а з 1896 до 1921 – "Академічна громада") та "Руська бесіда" (1861–1939, з 1928 р. – "Українська бесіда"). Безумовно вагомим є їхній аматорський, а згодом і фаховий внесок до поступу українського культурно-мистецького життя на Східній Галичині, Західній Волині і Північній Буковині, на останній з яких, а саме в Чернівцях, у той же час діяло таке ж однойменне культурно-мистецьке товариство. Цікавим прикладом місткого, але змістовного висвітлення діяльності "Руської Бесіди" у Чернівцях (1869 – 1940) є однойменне гасло відомого історика – кандидата історичних наук, дійсного члена НТШ, співробітника Інституту українознавства ім. І. П. Крип'якевича НАНУ (Стеблій, 2012) у "Енциклопедії історії України". Він предметно засвідчив у цім гаслі роль згаданого товариства в заснуванні та діяльності в 20-х – 30-х рр. XX ст. ін. буковинських громадсько-культурних товариств, а саме: "Міщанська читальня" (1880), "Народний дом" (1887), "Руська школа" (1887 – з 1908 – "Українська школа"), "Буковинський Боян" (1895), "Жіноча громада" (1906) та ін. Останнє з них, постале за участі дівочих та жіночих товариств "Мироносиці" й "Кружок українських дівчат", доклалось до популяризації культури та мистецтва й виступило ініціатором проведення в Чернівцях у 1929 р. і 1931 р. Жіночих з'їздів українок Буковини. З ним співпрацювали українські молодіжні товариства Буковини "Запороже" (1906–1940) та "Чорноморе" (1913–1940) у Чернівцях, які продовжили громадську та культурно-освітню діяльність заснованого у Чернівецькому університеті ім. Франца-Йосипа першого такого буковинського студентського товариства "Союз" (1875–1922).

Важливими ланками трансформування засад і змісту радянського досвіду академічного вивчення в УРСР цієї тематики стали перші наочні здобутки пострадянського етапу початку її комплексних переосмислення й опрацювання з 90-х рр. XX ст. до періоду українських "народних революцій" 2004–2014 рр. у двох наймасштабніших гуманітарних проєктах НАН України. Ними є як "Історія українського мистецтва: у 5 тт." (2006–2011), так і підбиваюча українознавчі історико-культурні дослідження монографія "Історія української культури: у 5 тт., 9 кн." (2001–2013). Одним із чільних центрів створення другої з них став не раз згаданий Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України під орудою її директорки (2000–2024) Г. Скрипник. Авторка передмови до тому 5 "Мистецтво XX століття" (2007) першого з цих видань, вона накреслила в ній принципову ідейно-світоглядну відмінність між ним та його предтечами в УРСР у баченні вітчизняної культуротворчості на Західній Україні 20-х - 30-х рр. XX ст. Констатуючи нівеляцію "національної складової" мистецького процесу в УРСР, вона визнала вагому роль вітчизняного культурного життя на західноукраїнських землях за міжвоєнного періоду в формуванні українських художніх традицій як складової "європейського культурного простору" (Скрипник, 2007, с. 6). Остаточно відходячи від парадигми москвоцентрично-орієнтованого соціалістичного культуротворення, вона, як і авторський колектив цієї ж монографії, постулювала ідеал творення українського "загальнонаціонального культурного простору" саме на "українській національній території". В контексті його проведення в перших розділах цього тому 5: 1 "Мистецтво 1900-х - першої половини 1930-х років" та 2. "Мистецтво другої половини 1930-х – першої половини 1950-х років", об'єктивно, хоч і фрагментарно, було висвітлено феномен вітчизняних західноукраїнських культурно-мистецьких товариств 20-х – 30-х рр. XX ст. Традиційно надаючи перевагу огляду діяльності українських товариств в Російській Імперії та УРСР, ці дослідники у підрозділах розділу 1: "Живопис" (Л. Бєлічко), "Графіка" (О. Лагутенко), "Скульптура" (Л. Лисенко, М. Протас та Н. Янко), "Декоративне мистецтво" (Т. Кара-Васильєва), як і в однойменних підрозділах розділу 2 цього тому, висвітлили значну роль НТШ у Львові, "Молодої Музи", АНУМ, "Artes" (1929–1935), Українського товариства прихильників мистецтва (1930–1939) та багатьох ін. товариств у модерному і авангардному культуротворенні на Західній Україні за міжвоєнного періоду.

Паралельно із цим комплексним науково-дослідницьким пошуком тривав розпочатий на самій межі кінця 80-х – початку 90-х рр. XX ст. всеукраїнський академічний проєкт з написання повної історії вітчизняної культури. Його "План-проспект" не містив жодної згадки про ці товариства (Вервес, 1991), як взірець вельми швидкої трансформації офіційної ідеології УРСР за "перебудови" від марксизму-ленінізму до націонал-патріотизму. Але історичний поступ зумовив розквіт у двох перших книгах тому 5 "Історії української культури: у 5 тт., 9 кн." (2001–2013), які побачили світ у розпал періоду українських "народних революцій" (2004–2014 рр.), панорамного розгляду історії цих товариств. Блискучим його взірцем став перший розділ "Етапи розвитку української культури у XX – на початку XXI ст." книги 1 цього тому, як і всі 6 розділів книги 2 цього ж тому: "1. Література", "2. Музичне мистецтво", "3. Музично-концертне життя", "4. Музичний театр: опера, балет, оперета", "5. Драматичний театр" та "6. Екранна культура". Прикметним прикладом культурологічного аналізу феномену згаданих товариств є підрозділ "1.3. Українська культура під гнітом тоталітаризму (1930–1955)" книги 1 тому 5 авторства академіка НАНУ, на тоді директора Інституту філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ, доктора філософських наук М. В. Поповича. Ряд його колег-філософів з цього інституту і ін. установ: І. Дочинець, І. Іваньо, Б. Кухта, І. Ступницький та репресований 1972 р. разом з колегою В. Лісовим філософ-дисидент Є Пронюк, доклались до висвітлення внеску освітньо-наукових, богословських та фахових наукових товариств Східної Галичини, як і товариств українських письменників, наприклад групи журналу

"Вікна", до розвитку й популяризації філософських знань та культури у виданнях цього інституту 60-х рр. XX ст., зокрема "З історії філософської думки на Україні" (1963) та ін. Їх здобутки оприлюднено і в першій академічній історії вітчизняної філософської думки, виданій в УРСР – "Нарисі історії філософії на Україні" (1966), а в незалежній Україні розвинуто в низці навчально-методичних і наукових видань, як-от у спільному проєкті кафедри української філософії та культури філософського факультету КНУ імені Тараса Шевченка й альманаха "Хроніка-2000" (Україна: філософський спадок століть, 2000).

Упорядницею й авторкою вступу до його частини 2, присвяченої огляду здобутків діячів української культури XX ст. поза межами УРСР, зокрема творців згаданих товариств, як-от В. Січинський, стала співробітниця цієї кафедри, докторка філософських наук, професорка, авторка монографії "Українська діаспора: досвід культуротворення" (2000) Н. Ю. Кривда. Згадуванню та оцінюванню феномену цих товариств не раз присвячували сторінки своїх курсів лекцій "Історія української філософії" й "Українська та зарубіжна культура" вона і її колеги по кафедрі, як-от і один з авторів цієї статті (Вдовиченко, 2024), і їх колеги по факультету з ін. кафедр, як-от очолюваної докторкою філософських наук І. Масліковою кафедри етики, естетики та культурології. У творчому доробку цієї кафедри - чималий ряд знаних науково -методичних видань, як-от один з перших таких посібників у незалежній Україні "Теорія та історія світової і вітчизняної культури" (1993). Автори його лекції 14 "Українська культура в умовах ствердження національної суверенності" дали деталізовану позитивну оцінку феномену цих товариств, як примітних учасників поступу вітчизняного соціокультурного життя Західної України XIX – першої половини XX ст. Саме ця кафедра у особах низки її відомих дослідниць наук про культуру - докторок філософських наук І. І. Маслікової, О. Павлової та М. Рогожі, робить помітний внесок у осмислення феномену громадянсько-культурної самоорганізації XX – XXI ст., зокрема аналіз її емпатійного виміру, в протистоянні інонаціональному культурному геноциду та всім типам геополітичних та ін. викликів у контексті системного перегляду здобутків історії культури, культурології і ін. наук про культуру (Маслікова. 2020; Маслікова, 2023; Маслікова, 2024; Павлова, 2021; Рогожа, 2016). Плідним підсумком роботи цих кафедр у цім напрямку є їх участь у проєкті МОН України і видавництва "Фоліо" – посібнику "Культурологія" (2013) за редакцією декана факультету, академіка НАНУ, доктора філософських наук А. Є. Конверського. Саме в цьому університеті перевидано курс лекцій "Українська культура" (1940) з докладним оглядом доктором історичних наук, професором кафедри давньої та нової історії України В. Ульяновським культуротворчого потенціалу українських еміграційних товариств 20-х – 30-х рр. XX ст. у Чехословацькій республіці.

Дискусія і висновки.

Співпраця філософського та історичного факультетів КНУ імені Тараса Шевченка з початку 90-х рр. XX ст. позитивно позначилась і на науковому пошуці одного з авторів цієї статті, якому в 2022 р. випала пам'ятна нагода ознайомитись, як рецензенту, з рукописом праці "Українська історіографія на переломі: від методологічного монізму до європейських орієнтирів" Я. Калакури. Знаний український громадський діяч та вчений, історіограф і архівознавець, академік АН Вищої школи України, він зосередив у ній свій понад півстолітній досвід науково-педагогічної діяльності в КНУ імені Тараса Шевченка і інститутах АН УРСР і НАН України. Заслужений професор кафедри архівознавства та спеціальних галузей історичної науки історичного факультету цього вишу, Я. Калакура втілив у ній розвинуті у статтях та працях (Калакура, 2014; Калакура, Рафальський, Юрій, 2015; Рафальський, Юрій, Калакура, 2020) підсумки вивчення історії української історіографії. Аналіз феномену згаданих товариств виходить на перетин постмодерно-метамодерної культурологічної тематики, все активніше, масштабніше осмислюваної і в цьому університеті, і в ін. вишах України. Відзначимо здобутки вивчення впливу на культурно-мистецьке життя Східної Галичини XVIII – XX ст. бібліотек Львова, зокрема книгозбірень товариств міста, в праці (Кунанець, 2010) доцента кафедри інформаційних систем і мереж НУ "Львівська політехніка", кандидатки історичних наук Н. Кунанець. Згадаємо й перші спроби узагальнюючого аналізу вітчизняної історіографії з вивчення організаційних процесів культурного життя українців у Другій Польській республіці, а саме у Західній Волині, за міжвоєнного періоду (Глущук, 2015). Розгляд цих та ін. студій засвідчує виняткову увагу вчених до історії згаданих товариств у Східній Галичині й Західній Волині, тоді як їх феномен на Закарпатті і, головним чином, Північній Буковині досі є менш дослідженим. Прикметними взірцями поступового подолання цього є вихід у світ за останні роки історико-культурних і історіографічних монографій, як-от студій соціокультурного життя Підкарпатської Русі міжвоєнного періоду (Туряниця, 2024) та поступу буковинознавства (Історична наука в Чернівецькому університеті, 2025).

Зауважений нами виразний сплеск зацікавлення гуманітаристики в Україні минулого та вже цього десятиліть активно досліджуваними новітніми науками про культуру вимірами фахової та аматорської діяльності цих товариств, представлений, у основному, кількома сотнями публікацій, як і десятками монографій та вже захищених дисертацій на здобуття наукових ступенів кандидатів і докторів наук. З майже 150 статей у академічній періодиці, головно часописах і збірниках наукових праць: "Слово і час" (Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАНУ), "Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії" та "Студії мистецтвознавчі" (ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ); "Україна – Польща": історична спадщина і суспільна свідомість" та "Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність" (Інститут українознавства ім І. П. Крип'якевича НАНУ) та ін., понад половина торкається ролі українських культурно-мистецьких товариств Східної Галичини, головно Львова, в культуротворенні Західної України 20-х - 30-х рр. XX ст. У полі зору авторів переважної більшості з майже 200 досліджених нами публікацій у вітчизняній і зарубіжній періодиці закладів вищої освіти, передусім Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва й університетів Рівного, Львова, Харкова, Києва і ін. міст, знов постали товариства в Східній Галичині і, на загал, у Другій Польській республіці, передусім у Варшаві й Кракові. Ту ж саму тенденцію виявляють як матеріали понад 20 всеукраїнських та міжнародних конференцій, семінарів, круглих столів і ін. таких заходів в Україні й світі з кінця 70-х рр. XX ст., так і понад 10 згаданих дисертацій. Українським товариствам Закарпаття і, в цілому, в Чехословацькій республіці 20-х – 30-х рр. XX ст. (Прага, Подєбради та ін.) автори цих студій присвятили менше третини від їх кількості. Певним здобутком

пошуків у цій царині стає співпраця вітчизняних науковців з їх колегами, зокрема українського походження, з Польщі, Чеської й Словацької республік, прикладом чого є ряд перших наукових видань з цієї теми, наприклад (Пеленська, 2019).

Інноваційною тенденцією вивчення цієї тематики є і введення до наукового обігу за два минулі і початок цього десятиліть архівних та ін. матеріалів з історії культурно-мистецьких товариств: легіону Українських Січових Стрільців, як і в таборах інтернованих вояків армій УНР та ЗУНР; українсько-іноземних на західноукраїнських землях і в Західній Європі; церковно-релігійних УГКЦ і ін., жіночих, фотографічних та ін. (Вдовиченко і Павліченко, 2025; с. 9–10). Феномен цих товариств, як традиційних та модерних форм самоорганізації українського етносу між світовими війнами, засвідчив його протидію культурному геноциду емпатією на фаховому, ґендерному, регіональному, загальнонаціональному й ін. рівнях усіх верств українства Східної Галичини, Західної Волині, Північної Буковини та Закарпаття в їхніх фахових, вікових і ін. відмінах. Звертаючим нас до цього досвіду є дослідження І Масліковою як явища емпатії соціуму в його протидії політичному, культурному і ін. насильству, так і інституційної ролі цієї його самоорганізації. Психоаналітичний вимір цих студій пов'язаний з аналізом національних свідомості і пам'яті, зокрема і участі цих товариств у формуванні "етнообразів" у літературі й мистецтві, як-от і у комеморативних практиках (Бойко, 2023; Вороняк, 2010; Ільницький та Старка, 2024). Актуальною нині є і тема ролі жіноцтва та ґендерної самоідентифікації у міжвоєнному культуротворенні Західної України (Клименко, Дудар, Беззуб, 2021; Мафтин, 2009). Розгляд цих тем передбачає і вивчення культурної й міжкультурної комунікації цих товариств у вітчизняному й інокультурному культуротворчому просторі, якій присвячено увагу у дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філософії співавтора цієї статті Б. Павліченка. Незворотні поступ України до ЄС і НАТО та її інтегрування до Європейського простору вищої освіти виходять з героїчного досвіду націєтворчих змагань українства в ХХ ст. Поступ вивчення як класичного виміру феномену українських товариств на західноукраїнських землях 1921 – 1939 рр., так і інноваційних його аспектів, як-от їх ролі у ґендерній, регіональній та національній самоідентифікації українства, інституціалізації української культури в цілому, стає, на наше переконання, однією із наукових запорук успішної протидії України і людства на загал новітнім глобальним викликам.

Внесок авторів: Георгій Вдовиченко – концептуалізація, методологія дослідження, збір емпіричних даних, підготування огляду літератури і організація емпіричного дослідження. Богдан Павліченко – збір емпіричних даних і їх валідація, проведення емпіричного дослідження, аналіз джерел.

Джерела фінансування: Автори заявляють про відсутність зовнішнього фінансування для проведення цього дослідження та підготовки рукопису до публікації.

Список використаних джерел

Афанасьєв В., Касіян В. (1970) *Вступ* у *Історія українського мистецтва: в 6 тт., Т. 4., кн. 2.: Мистецтво другої половини XIX - XX століття.* – Київ: Видавництво АН УРСР., 5 – 16. http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/0001608

Бойко Н. (2023). Силуети етнообразів у західноукраїнській воєнній прозі першої половини ХХ ст. *Слово і Час,* 3 (729). – С. 3-18. https://doi.org10.33608/0236-1477.2023.03.3-18

Буковина: її минуле і сучасне (1956) / під ред.: Д. Квітковського та ін. – Париж, Філадельфія, Детройт: Зелена Буковина.

Булка Ю. П. (1992). *Музична культура Західної України / Булка Ю. П. // Історія української музики: в 6 тт. Том 4.: 1917 – 1941.* – Київ: Наукова думка, 545 - 589. http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0008720

Буряк Б. С. (1970). *Українська література Західної України, Буковини і Закарпаття (1918 - 1932) у Історія української літератури: в 8 тт., Т. 6.: Література періоду боротьби за перемогу соціалізму (1917 - 1932).* – Київ: Наукова думка. С. 435 – 497. http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0005332

Буряк Б. С. (1971). *Українська література в Західній Україні, Буковині і Закарпатті у Історія української літератури: в 8 тт., Т. 7.: Література періоду завершення будівництва соціалізму та Великої Вітчизняної війни (1933 – 1945).* – Київ: Наукова думка. С. 318 – 388.

Буряк Л. І. (2013). Моделі національної пам'яті в українській історіографії 20-х років ХХ ст.: пошук компромісу та спроби адаптації. - *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,* 1, 204 – 209.

Вдовиченко Г. В. (2024). *Українська та зарубіжна культура. Навчально.-методичний посібник (електронне видання*). - https://drive.google.com/file/d/1P4bnyTASOFXZfhpEls26AybZZfmvueHq/view

Вдовиченко Г. В., Павліченко Б. І. (2025). Вітчизняні культурно-мистецькі товариства на західноукраїнських землях у 20-х – 30-х рр. ХХ ст.: досвід та перспективи культурологічного аналізу. *Українські культурологічні студії,* 16 (1), 4-13. https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).01

Вервес Г. Д., Гончаренко М. В., Даниленко В. М., Ісаєвич Я. Д. та Дзюба І. М. (1991). *План-проспект ілюстрованої "Історії української культури" в 5-ти томах (На правах рукопису).* Київ: Видавництво АН УРСР.

Верменич Я. В. (2005). Західна Україна / *Енциклопедія історії України: в 10 т. Т. 3: Е - Й.* Київ: Наукова думка. С. 290 - 291.

Вороняк І. (2010). Образотворче мистецтво в "Просвіті" як засіб формування національної свідомості. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність: зб. наук. праць,* 19., 207 – 211.

Глущук О. Г. (2015). Організаційні процеси культурного життя Західної Волині міжвоєнного періоду в сучасній вітчизняній історіографії. *Культура України*, 48, 248 – 257.

Голубець М. (1926). *Галицьке малярство (Три статті).* – Львів: Добра книжка.

Горак Я. Р. (2015). БОЯН / Яким Горак // Наукове товариство імені Шевченка: енциклопедія [онлайн]. Київ, Львів: НТШ, Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. https://encyclopedia.com.ua/entry-413

Дорошенко Д. (1919). *Угорська Україна*. – Прага: Всесвіт. *Енциклопедія українознавства (1949 - 1952) [Електронний ресурс]: в двох тт.: електронна версія видання*. – Мюнхен – Нью-Йорк. URL http://litopys.org.ua/encycl/eui.htm

Загайкевич М. П. (1995). "Боян" / *Мистецтво України: Енциклопедія: в 5 т. Т. 1: А - В.* Київ: Українська енциклопедія, 246.

Загайкевич М. П. (1960). *Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.* – Київ: Музична Україна.

Західня Україна (1930). *Червоний шлях,* 9 (вересень), 128.

Ільницький В., Старка В. (2024). Комеморативні практики українців Галичини як елемент формування та збереження національної пам'яті (1920 – 1950-ті рр.). *Український історичний журнал,* 3., 187-203. https://doi.org/10.15407/uhj2024.03.187

Історична наука в Чернівецькому університеті: наукові дослідження, фахова підготовка, визначні постаті (2025). – Рига: Baltija Publishing.

Історія українського мистецтва: у 5 т. Т. 5.: Мистецтво ХХ століття / Скрипник Г. (гол. ред.), І. Дзюба, І. Драч та ін. (2007). – Київ: [ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ}. http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ UKR0005332

Історія українського мистецтва: у 6 т. Т. 4., кн. 2: Мистецтво другої половини XIX – XX століття (1970). / М. Бажан (гол. ред.) та ін. АН УРСР, Головна редакція УРЕ; НДІ теорії, історії та перспективних проблем радянської архітектури в м. Києві. http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/0001608

Історія української культури (1937). / І. Крип'якевич, В. Радзикевич, М. Голубець та ін.; під заг. ред. І. Крип'якевича. – Львів: Видавництво Івана Тиктора. http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0002021

Історія української літератури: у 8 т. Том 6.: Література періоду боротьби за перемогу соціалізму (1917 - 1932) (1970). Київ: Наукова думка. http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0005332

Калакура Я. С. (2014). Цивілізаційні орієнтири новітньої української історіографії. *Історіографічні дослідження в Україні: 1968 – 2020: збірник наукових праць*, 24, 23 – 37.

Калакура Я. С., Рафальський О. О., Юрій М. Ф. (2015). *Українська культура: цивілізаційний вимір.* - Київ: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України.

Катрушенко І., Наковський Я. та Саноцька Х. (1970). *Живопис на Західних землях України у Історія українського мистецтва: в 6тт., Т. 4., кн.2.: Мистецтво другої половини XIX - XX століття".* – Київ: Видавництво АН УРСР. 195 – 229. http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/0001608

Кияновська Л. О. (2004). Боян / Л. О. Кияновська // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс]. – Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2004, оновлено 2023. https://esu.com.ua/article-37520

Клименко Н., Дудар О., Беззуб Ю. (2021). Гендерні уявлення та практики на Буковині кінця XIX – початку XX ст. у світлі его-документів О. Кобилянської. *Український історичний журнал*, 2, 65-79.

Козаченко А. І. (1931). *Українська культура: її минувшина й сучасність.* – Харків: Пролетар. http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001538

Конверський А. Є. (ред.)., Онищенко О., Попович М. та ін. (2013). *Культурологія: Підручник для студентів вищих навч. закладів.* – Харків: Фоліо.

Кунанець Н. Е. (2010). *Наукові бібліотеки Львова (1784 – 1939): особливості становлення і розвитку, формування фондів та колекцій.* – Львів: Видавництво НУ "Львівська політехніка".

Маслікова І. І. (2024). Емпатія як протидія політичному насильству: на шляхах до суспільства турботи. *Українські культурологічні студії,* 14 (1), 45 – 50. https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).07

Маслікова І. І. (2020). Методологічна база досліджень культурних інститутів. *Українські культурологічні студії*, 6 (1), 8 – 12.

Маслікова І. І. (2023). Міжнародне співробітництво у сфері культури в умовах російсько-української війни: культурологічний аспект. *Українські культурологічні студії,* 12 (1), 4-9. https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).01

Мафтин Н. (2009). Гендерна утопія й "код самості" в західноукраїнській прозі 30-х рр. XX ст. *Слово і Час*, 6., 76-83.

Павліченко Б. І. (2025a). Аспекти дослідження історії вітчизняних культурно-мистецьких товариств Західної України міжвоєнного періоду: зі столітнього досвіду. *Way Science. Achievements of 21st Century Scientific Community: Proceedings of the 3rd International Scientific & Practical Internet Conference, September 18-19, 2025.* FOP Marenichenko V. V., Dnipro, Ukraine, 168-171.

Павліченко Б. І. (2025b). Вітчизняні культурно-мистецькі товариства Західної України 20-х – 30-х рр. XX ст. як предмет постмодерних культурологічних студій. *Way Science. Modern Movement of Science: Proceedings of the 17th International Scientific & Practical Internet Conference, October 16-17, 2025.* FOP Marenichenko V. V., Dnipro, Ukraine, 157 – 160.

Павлова О. Ю. (2021). Огляд дискусії "Культурологія в Україні: єдність у різноманітті?", що відбулася онлайн 30 березня 2021 року. *Українські культурологічні студії,* 1 (8), 75 – 80. https://doi.org/10/17721/UCS.2021.1(8).17.

Пеленська О. (2019). *Україна поза Україною: Енциклопедичний словник мистецького, культурного і громадського життя української еміграції в міжвоєнній Чехословаччині (1919 – 1939).* – Прага: Національна бібліотека Чеської республіки – Слов'янська бібліотека. Адреса сторінки: http://resource.history.org.ua/item/0014879

Піддубний Г. (1928). *Буковина: її минуле й сучасне.* – Харків: Державне Видавництво України.

Радзикевич В. (1941). *Нарис історії української літератури.* – Львів: Українське Видавництво.

Рафальський О. О., Юрій М. Ф., Калакура Я. С. (2020). *Антропологічний код української культури і цивілізації.* – Київ: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України. http://resource.history.org.ua/cgibin/eiu/history.exe?C21COM=2&121DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&Image_file_name=book/0018007pdf&IMAGE_FILE_DOWNLOAD+0

Рогожа М. М. (2016) Політична ангажованість І. Я. Франка в контексті дискусії про місію митця. *Арт-простір,* 2, 31-34.

Скрипник Г. А. (2007). Передмова у *Історія українського мистецтва: у 5 т. Т. 5.: Мистецтво XX століття (2007).* – Київ: [ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ}. 6 – 10. Адреса матеріалу: http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0005332

Стеблій Ф. І. (2012). "Руська Бесіда" *Енциклопедія історії України: в 10 т. Т. 9: Прил – С.* Київ: Наукова думка. С. 388 - 389.

Туряниця Ю. В. (2024). *Чехословацький період у житті Підкарпатської Русі.* – Ужгород: "РІК-У".

Україна: філософський спадок століть: у двох частинах (2000). *Український культурологічний альманах "Хроніка-2000".* – Частина І: № 37-38, 804 с.; Частина ІІ: № 39-40, 798 с. – Київ: Українські пропілеї.

Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича (1993). / Упор. С. В. Ульяновська; Вступна ст. І. М. Дзюби; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. - Київ: Либідь. Адреса матеріалу: http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000052

Ханик Л. Р. (1999). *Історія хорового товариства "Боян".* – Львів: Вищий державний музичний інститут ім. М. В. Лисенка.

Чарнецький С. (2014). *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини.* – Львів: Літопис.

Черепанин М. В. (1997). *Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст.).* - Київ: Вежа.

Ясіновський Ю. П. (2003). "Боян" / *Енциклопедія історії України: в 10 тт. Том 1: А – В.* – Київ: Наукова думка. С. 361 - 362

Pavlichenko B. (2025). Western Ukrainian Cultural and Artistic Societies of the 1920s – 1930s: Cultural Analysis of Their History. *"The Days of Science of the Faculty of Philosophy – 2025", International Scientific Conference (2025; Kyiv). April, 24 - 25, 2025: [Abstracts] / Ed. board: A. Konverskyi [and other].,* 526 – 530.

Vdovychenko, H., & Pohorilyi, A. (2025). Popularizing the Philosophy of Cosmology in the Ukrainian SSR in the Second Half of the 20th Century: Readers Discover the Secrets of the Micro-World and the Universe. *Philosophy and Cosmology.* Volume 35, 246-269. https://doi.org/10.29202/phil-cosm/35/11

References

Afanasyev V., Kasyan V. (1970). *Introduction in History of Ukrainian Art: in 6 Volumes, Volume 4, book 2: Art of the Second Half of the 19th – 20th Centuries.* – Kyiv: Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, 5 – 16. [in Ukrainian]. http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/ item/0001608

Boyko N. (2023). Silhouettes of Ethno-Images in Western Ukrainian War Prose of the First Half of the 20th Century. *Word & Time, 3* (729), 3 – 18. [in Ukrainian]. https://doi.org10.33608/0236-1477.2023.03.3-18

Bukovina: Its Past and Present (1956) / ed. D. Kvitkovsky et al. Paris, Philadelphia, Detroit: Green Bukovina. [in Ukrainian].

Bulka, Yu. P. (1992). *Musical Culture of Western Ukraine / Bulka Yu. P. // History of Ukrainian Music: in 6 Volumes. Volume 4.: 1917 – 1941.* – Kyiv, Scientific Thought. [in Ukrainian].

Buryak B. S. (1970). *Ukrainian Literature of Western Ukraine, Bukovina and Transcarpathia (1918 - 1932) in History of Ukrainian Literature in 8 Volumes, Volume 6: Literature of the Period of the Struggle for the Victory of Socialism (1917- 1932).* – Kyiv: Scientific Thought, 435 – 497. [in Ukrainian]. http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0005332

Buryak B. S. (1971). *Ukrainian Literature in Western Ukraine, Bukovina and Transcarpathia in History of Ukrainian Literature: in 8 Volumes, Volume 7: Literature of the Period of the Completion of the Construction of Socialism and the Great Patriotic War (1933 – 1945).* – Kyiv: Scientific Thought, 318 – 388. [in Ukrainian].

Buryak, L. (2013). Models of National Memory in Ukrainian Historiography of the 1920s: Search for a Compromise and Attempts at Adaptation. – *Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts*, 1, 204-209. [in Ukrainian].

Charnetsky S. (2014). *History of Ukrainian Theatre in Galicia. Essays, articles, materials, photos*. – Lviv: Litopys. [in Ukrainian].

Cherepanyn M. V. (1997). *Musical Culture of Halychyna (Second Half of the 19th – First Half of the 20th Century).* –Kyiv: Tower. [in Ukrainian].

Doroshenko D. (1919). *Hungarian Ukraine.* – Prague: Universe. [in Ukrainian].

Encyclopedia of Ukrainian Studies (1949 – 1952). [Electronic Recource]: in Two Volumes: The Electronic Version. Munich – New York. [in Ukrainian]. URL http://litopys.org.ua/encycl/eui.htm

Historical Science at Chernivtsi University: Scientific Research, Professional Training, Prominent Figures (2025). – Riga: Baltija Publishing. [in Ukrainian].

History of Ukrainian Art: in 5 Volumes. Volume 5: Art of the 20th century (2007). Kyiv, M. Rylskyi's IMFE of the NAS of Ukraine. [in Ukrainian]. http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0005332

History of Ukrainian Art: in 6 Volumes. Volume 4, book 2: Art of the Second Half of the 19th - 20th Centuries (1970). Kyiv: Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR [in Ukrainian]. http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/0001608

History of Ukrainian Literature in 8 Volumes, Volume 6: Literature of the Period of the Struggle for the Victory of Socialism (1917 - 1932). (1970). – Kyiv: Scientific Thought. [in Ukrainian]. http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0005332

Hlushchuk O. G. (2015). Organizational Processes of Cultural Life of Wester Volynia of the Interwar Period in Modern Ukrainian Historiography. *Culture of Ukraine,* 48, 248 – 257. [in Ukrainian].

Holubets M. (1926) *Galician Painting (Three Articles).* – Lviv: Good book. [in Ukrainian].

Horak Ya. R. (2015). BOYAN / Yakym Horak // Shevchenko Scientific Society: Encyclopedia (online). Kyiv, Lviv. SSS, Institute of Encycloprdic Research of the NAS of Ukraine. [in Ukrainian]. https://encyclopedia.com.ua/entry-413

Ilnytskyi V., Starka V. (2024). Commemorative Practices of Ukrainians of Galiciaas an Element of the Formation & Preservation of National Memory (1920s – 1950s). *Ukrainian Historical Journal,* 3, 187 – 203. [in Ukrainian] https://doi.org/10.15407/uhj2024.03.187

Kalakura Y. S., Rafalskyi O. O., Yriy M. F. (2015). *Ukrainian Culture: Civilizational Dimension.* – Kyiv: Kuras Institute of Political and Ethnic Studies of the NAS of Ukraine [in Ukrainian].

Kalakura Y. S. (2014). Civilizational Landmarks of Modern Ukrainian Historiography. *Historiographical Studies in Ukraine: 1968 – 2020: Collection of Scientific Works,* 24, 33 – 37. [in Ukrainian].

Katrushenko I., Nakovsky Y., and Syanotska K. (1970). *Painting in the Western Lands of Ukraine in History of Ukrainian Art: in 6 Volumes. Volume 4, book 2: Art of the Second Half of the 19th – 20th Centuries.* Kyiv: Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR [in Ukrainian]. http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/0001608

Khanyk L. R. (1999). *History of the Boyan Choral Society.* – Lviv: M. V. Lysenko Higher State Musical Institute. [in Ukrainian].

Kiyanovska L. O. (2004). Boyan / L. O. Kiyanovska // *Encyclopedia of Modern Ukraine [Electronic resource].* – Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the NAS of Ukraine, 2004, updated 2023. [in Ukrainian]. https://esu.com.ua/article-37520

Klymenko, N., Dudar O., Bezzub, Yu. (2021). Gender Concepts and Practices in Bukovina at the End of the 19th -early 20th Century by the

O. Kobylanskaya Ego-Documents. *Ukrainian Historical Journal*, 2, 65-79. [in Ukrainian].

Konverskyi A. (Ed.), Onyshchenko O., Popovych M. and oth. (2013). *Culturology: Textbook.* - Kharkiv: Folio. [in Ukrainian].

Kozachenko A. (1931). *Ukrainian Culture: Past & Present.* Kharkiv: Proletar. [in Ukrainian]. http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001538

Krypiakyevych I. (Ed.), V. Radzykievich, M. Golubets and oth. (1937). *History of Ukrainian Culture.* Lviv: I. Tyktor Publishing House [in Ukrainian]. http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0002021

Kunanets N. E. (2010). *Scientific Libraries of Lviv (1784 - 1939: Features of Formation and Development, Formation of Funds and Collections.* – Lviv: Publishing House of the National University "Lviv Politechnic".

Maftyn N. (2009). Gender Utopia and the "Code of Selfhood" in Western Ukrainian Prose of the 1930s. *Word and Time.* 6, 76 - 83. [in Ukrainian].

Maslikova I. I. (2024). Empathy as a Counteraction to Political Violenceon the Way to a Society of Care. *Ukrainian Cultural Studies,* 14 (1), 45 – 50. [in Ukrainian]. https://doi.org/10.17721/UCS.2024.1(14).07

Maslikova, I. I. (2023). International Cultural Cooperation in the Conditions of the russian-Ukrainian War: a Cultural Aspect. *Ukrainian Cultural Studies,* (1), 4 - 9. [in Ukrainian]. https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).01

Maslikova, I. I. (2020). Methodological Basis for Research on Cultural Institutions. *Ukrainian Cultural Studies,* 6(1), 8-12. [in Ukrainian].

Pavlichenko B. (2025a). Aspects of the Study of the History of Domestic Cultural & Artistic Societies of Western Ukraine in the Interwar Period: from a Century of Experience. *Way Science. Achievements of 21st Century Scientific Community: Proceedings of the 3 International Scientific & Practical Internet Conference, September 18 – 19, 2025.* Dnipro: FOP Marenichenko V. V. 168 – 171. [in Ukrainian].

Pavlichenko B. (2025b). Domestic Cultural & Artistic Societies of Western Ukraine in the 1920s – 1930s as a Subject of Post-Modern Cultural Studies. *Way Science. Modern Movement of Science: Proceedings of the 17 International Scientific & Practical Internet Conference, October 16 – 17, 2025.* Dnipro: FOP Marenichenko V. V. 157 – 160. [in Ukrainian].

Pavlichenko B. (2025). Western Ukrainian Cultural and Artistic Societies of the 1920s – 1930s: Cultural Analysis of Their History. *"The Days of Science of the Faculty of Philosophy – 2025", International Scientific Conference (2025; Kyiv). April, 24 - 25, 2025: [Abstracts] / Ed. board: A. Konverskyi [and other].,* 526 – 530.

Pavlova, O. (2021). Review of the Discussion "Cultural Research in Ukraine: Unity in Diversity?", Which Took Place Online on March 30, 2021. *Ukrainian Cultural Studies,* 1 (8), 75 – 80. [in Ukrainian]. https://doi.org/10/17721/UCS.2021.1(8).17.

Pelenska, O. (2019). *Ukraine outside Ukraine: An Encyclopedic Dictionary of the Artistic, Cultural and Social Life of the Ukrainian Emigration in Interwar Czechoslovakia (1919 – 1939).* – Prague, National Library of the Czech Republic & Slavic Library. [in Ukrainian]. http://resource.history.org.ua/item/0014879

Piddubny H. (1928). *Bukovina: Its Past and Present.* – Kharkiv: State Publishing House of Ukraine. [in Ukrainian].

Radzykevych V. (1941). *A Sketch of the History of Ukrainian Literature.* – Lviv: Ukrainian Publishing House. [in Ukrainian].

Rafalskyi O. O., Yuriy M. F., Kalakura Y. S. (2020). *Anthropological Code of Ukrainian Culture and Civilization.* – Kyiv: Kuras Institute of Political and Ethnic Studies of the NAS of Ukraine [in Ukrainian]. http://resource.history.org.ua/cgibin/eiu/history.exe?C21COM=2&121DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&Image_file_name=book/0018007pdf&IMAGE_FILE_DOWNLOAD+0

Rogozha M. M. (2016). Political Engagement of I. Y. Franko in the Context of the Discussion Avout the Artist Mission. *Art-Space,* 2, 31-34. [in Ukrainian].

Skrypnyk, H. A. (2008). *Preface In History of Ukrainian Art: in 5 Volumes. Volume 5: Art of the 20th century (2007).* Kyiv, M. Rylskyi's IMFE of the NAS of Ukraine. [in Ukrainian]. http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0005332

Steblii F. I. (2012). "Ruska Besida" / *Encyclopedia of the History ofUkraine: in 10 volumes. Volume 9: Pryl – S.* - Kyiv: Scientific Thought. – P. 388 – 389. [in Ukrainian].

Turyanytsia Y. V. (2024). *The Czechoslovak Period in the Life of Subcarpathian Rus.* – Uzhorod: "RIK-U". [in Ukrainian].

Ukraine: Philosophical Heritage of Centuries: in Two Parts (2000). *Ukrainian Cultural Almanac "Chronicle-2000".* Part I: No. 37-38, 804 p.; Part II: No 39-40, 798 p. – Kyiv: Ukrainian Propylaea. [in Ukrainian].

Ukrainian Culture. Lectures, Ed. by D.Antonovych (1993). – Kyiv, Lybid. [in Ukrainian]. http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000052

Vdovychenko H. (2024). *Ukrainian and Foreign Culture. Educational & Methodological Manual (Electronic Edition).* [in Ukrainian]. https://drive.google.com/file/d/1P4bnyTASOFXZfhpEls26AybZZfmvueHq/view

Vdovychenko H., Pavlichenko B. (2025). Domestic Cultural and Artistic Societies in Western Ukraine in the 1920s – 1930s: Experience & Prospects of Cultural Studies. *Ukrainian Cultural Studies,* 16 (1), 4-13. [Ukrainian]. https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).01

Vdovychenko, H., & Pohorilyi, A. (2025). Popularizing the Philosophy of Cosmology in the Ukrainian SSR in the Second Half of the 20th Century: Readers Discover the Secrets of the Micro-World and the Universe. *Philosophy and Cosmology.* Volume 35, 246-269. https://doi.org/10.29202/phil-cosm/35/11

Vermenych Y. V. (2005). Western Ukraine / *Encyclopedia of the History of Ukraine: in 10 volumes. Volume 3: E – I.* – Kyiv: Scientific Thought. – P. 290 - 29. [in Ukrainian].

Verves G., Honcharenko M., Danylenko V., Isayevich Ya & Dzyuba I. (1991). *Plan-prospectus of the Illustrated "History of Ukrainian Culture: in 5 Volumes".* – Kyiv: Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. [in Ukrainian].

Voronyak I. (2010). Fine Arts in "Prosvita" as a Means of Forming National Consciousness. *Ukraine: Cultural Legacy, National Consciousness, Statehood: Collection of Scientific Works,* 19, 207 – 211. [in Ukrainian].

Western Ukraine (1930). *Red Way,* 9 (September), 128. [in Ukrainian].

Yasinovsky Yu. P. (2003). "Boyan" / *Encyclopedia of the History of Ukraine: in 10 volumes. Volume 1: A – V.* – Kyiv: Scientific Thought. – P. 361 – 362. [in Ukrainian].

Zagaykevich M. P. (1995). "Boyan" / *Art of Ukraine: Encyclopaedia: in 5 vol. Vol. 1: A – V.* Kyiv: Ukrainian Encyclopaedia, 246. [in Ukrainian].

Zagaykevich M. P. (1960). *Musical Life of Western Ukraine in the Second Half of the 19th Century.* – Kyiv: Musical Ukraine. [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 27.12.25
Прорецензовано / Revised: 24.02.26
Схвалено до друку / Accepted: 27.04.26
Опубліковано / Published: 29.05.26

Heorhii VDOVYCHENKO, DSc (Philos.), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0000-0002-8532-7672
e-mail: georgyvdovychenko@knu.ua
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

Bogdan PAVLICHENKO, PhD Student
ORCID ID: 0009-0009-8531-4407
e-mail: b.pavlichenko@ukr.net
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

CULTURAL STUDIES PERSPECTIVE ON THE PHENOMENON OF UKRAINIAN CULTURAL AND ARTISTIC SOCIETIES IN WESTERN UKRAINIAN LANDS (1921 – 1939): FROM THE STALINIST UKRAINIAN SSR TO INDEPENDENT UKRAINE

Background. ***The complex period of Ukraine's history during the era of the Versailles–Washington international order was marked by the active work of cultural and artistic societies and other associations in the Western Ukrainian lands in 1921–1939. Their role as actors in Ukrainian cultural, national, and state-building processes was repeatedly silenced and falsified in the Ukrainian SSR, but today it is becoming a full-fledged subject of cultural-historical and cultural studies research.***

The article aims to provide a general assessment of the main trends in the study of the phenomenon of Ukrainian cultural and artistic societies in the Western Ukrainian lands (1921–1939) by cultural historians and cultural studies scholars of the Ukrainian SSR and independent Ukraine (mid-20th century – first quarter of the 21st century).

Methods. ***The study employs classical and modern methods of cultural analysis. Along with the basic principles of scientific knowledge, such as objectivity, systematicity, and historicism, it applies the comparative-historical method to explore the stages in the study of Ukrainian cultural and artistic societies, as well as biographical analysis of the scholars who researched them and contextual and situational analysis of their works.***

Results. ***The study highlights the main results of the analysis of cultural and artistic societies by cultural historians and cultural studies scholars during the following stages: 1. the post-war stage — from the end of the Second World War to the collapse of the USSR (1945–1991), which includes four periods: the final phase of Stalinism, the Khrushchev "Thaw", the period of "stagnation", and "Perestroika"; 2. the contemporary stage (since 1991), comprising three periods: the post-Soviet period, the period of the "people's revolutions" (2004–2014), and the period of the Russian–Ukrainian war. The study of this phenomenon began in the 1960s–1970s within the first major projects of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR devoted to the***

history of Ukrainian literature and art. The project "History of Ukrainian Culture: in 5 vols". (2001–2013), along with other Ukrainian studies initiatives of the National Academy of Sciences of Ukraine and scholars from higher education institutions, laid the foundations for its objective and innovative interdisciplinary study by researchers in this field.

Conclusions. ***After being suppressed and criticized in the Ukrainian SSR, limited information about this phenomenon began to be reintroduced into scholarly discourse during the "Thaw." The sharp criticism of most of these societies as "bourgeois-nationalist" was gradually replaced, during "Perestroika," by de-ideologization and a more objective study of the phenomenon. The publication in Ukraine since 1991 of academic humanities projects, primarily Ukrainian studies encyclopedic editions and monographs on the history of Ukrainian culture, initiated cultural studies research focused on the role of these societies in the gender-based, regional, and national self-identification of Ukrainians, as well as in the practices of cultural and intercultural communication and cultural institutionalization.***

Keywords: ***Ukrainian culture of the 20th century, Modernity, Interwar period, Halychyna (Eastern Galicia), Volyn (Western Volhynia), cultural and artistic societies in Western Ukrainian lands (1920s–1930s), National Academy of Sciences of Ukraine.***

Автори заявляють про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в ухваленні рішення про публікацію результатів.

The authors declare no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

УДК 791.43.03(477):316.4
DOI: https://doi.org/10.17721/UCS.2026.1(18).02

Ірина АДАМСЬКА, канд. іст. наук, доц.
ORCID ID: 0000-0002-8913-6742
e-mail: adamska@knu.ua
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ВИДИМІСТЬ НЕВИДИМИХ У "КИЇВСЬКИХ ФРЕСКАХ" СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА: СОЦІАЛЬНЕ ВИКЛЮЧЕННЯ ТА РОЛЬ МИСТЕЦТВА У ПІСЛЯВОЄННОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Вступ. ***У статті досліджено кінопроєкт С. Параджанова "Київські фрески" як джерело для аналізу соціокультурних наслідків Другої світової війни в УРСР. Офіційний радянський дискурс героїзував пам'ять про війну, залишаючи поза увагою повсякденні проблеми ветеранів, інвалідів війни, вдів і матерів загиблих. Метою статті є виявлення та аналіз сюжетів сценарію і кінопроб фільму, у яких репрезентовано соціальну ексклюзію в післявоєнну добу, осмислення ролі мистецтва як засобу психологічної адаптації та символічної реінтеграції людини в суспільство.***

Методи. ***У роботі використано методи історико-культурного та візуального аналізу матеріалів і документів, що дали змогу розглянути кінопроєкт як культурний текст, у якому через образи та символи артикульовано проблеми повоєнного суспільства. Джерельну основу дослідження становлять літературні й режисерський сценарії "Київських фресок", короткометражний фільм, змонтований С. Параджановим у 1966 р., документи Київської кіностудії ім. О. П. Довженка, органів влади УРСР та СРСР.***

Результати. ***Встановлено, що у "Київських фресках" С. Параджанов планував вивести у поле видимості соціальні групи, які в офіційному радянському дискурсі залишалися периферійними або репрезентувалися у формалізовано-героїчному ключі. Режисер показує контраст між привілейованими генералами та рядовими ветеранами, інвалідами війни, вдовами, акцентуючи увагу на самотності, психологічних травмах, матеріальній незахищеності й суспільному замовчуванні їхніх проблем. Війна у фільмі постає не завершеною подією минулого, а тривалим досвідом, який продовжує визначати емоційний стан, побут і соціальне становище людини. З'ясовано, що мистецтво в концепції С. Параджанова виконує не лише естетичну, а й соціальну функцію. Взаємодія з музейним простором, творами мистецтва, архітектурою міста сприяють внутрішньому відновленню героїв фільму, збереженню їх гідності, адаптації до нових реалій, реінтеграції виключених осіб у післявоєнне суспільство.***

Висновки. ***"Київські фрески" слід розглядати як художню спробу критичного осмислення післявоєнного радянського суспільства, у якій проблема соціального виключення поєднана з роздумами про роль мистецтва в подоланні травми та поверненні людині видимості. Фільм руйнував оптимістичний образ повоєнної реальності, тому виявився неприйнятним для радянської цензури. Нездійснений проєкт С. Параджанова є цінним джерелом для дослідження культурної пам'яті, візуальної історії та механізмів соціального виключення в УРСР.***

Ключові слова: ***С. Параджанов, "Київські фрески", соціальне виключення, візуальна історія, УРСР, кінообрази, український кінематограф, артгаузне кіно, українська культура.***

Вступ

Після Другої світової війни в радянській державі формувалися традиції святкування Дня Перемоги. З 1965 року 9 травня стає вихідним днем та активізується увага до пам'яті про події війни. В умовах комуністичної тоталітарної системи інтерпретація подій минулого цілком залежала від політики партії. Масові заходи, публічні лекції, відкриття монументів та інші засоби коммеморації подій війни стали звичним явищем. Паралельно формувався особливий статус військових, в першу чергу високопосадовців, які мали високий рівень соціальних гарантій, зокрема, отримували привілейоване обслуговування, мали доступ до обмежених ресурсів тощо (Даниленко, 2022, с. 15).

У той же час проблеми ветеранів, інвалідів війни, членів сімей загиблих в радянській країні не помічали. Якщо про ці категорії населення і говорили, то в контексті святкування Дня Перемоги – щорічного привітання, вираження поваги і нагородження за колишні воєнні звитяги. Це ставало одним з ключових елементів радянської політики пам'яті. Натомість психологічні проблеми, соціальні та економічні негаразди, з якими вони зіткалися, виключали з публічного дискурсу. Навіть у сучасних роботах, присвячених повсякденню в радянській Україні у другій половині XX ст., зазначені питання не досліджуються ґрунтовно. Лише іноді з'являються згадки про ветеранів, вдів і матерів загиблих, інвалідів війни. Автори відзначають, що ветеранам принаймні декларували певну систему пільг, натомість вдови і матері загиблих залишались без уваги (Даниленко, 2022, с. 241). Інваліди війни мали настільки низькі пенсії, що багатьом доводилося додатково працювати (Даниленко, 2022, с. 112-113). У 1950-х роках діяли навіть артілі інвалідів, які займалися ремонтом побутової техніки та перукарською справою. Але згодом ці підприємства були ліквідовані, а їхнє майно передали державним органам і частково споживчій кооперації (Даниленко, 2022, с. 104-105), що ще більше ускладнило пристосування даної групи населення до реалій післявоєнного життя.

Спроби привернути увагу до проблеми соціального виключення згаданих категорій населення все ж робили. Сергій Параджанов, після зйомок "Тіней забутих предків", вирішив звернутись до теми сучасного суспільства та поекспериментувати із засобами художнього вираження у фільмі "Київські фрески". Враховуючи визначну роль С. Параджанова в історії українського кінематографу, його творчій спадщині приділено значну увагу (Алексійчук, 2001; Антипенко, 2014; Демещенко, 2017; Корогодський & Щербатюк, 1994; Лакатош, 2001; Морозов, 2001; 2024). Окремі роботи стосувалися й фільму "Київські фрески", відзнята частина якого була віднайдена на кіностудії ім. О.П. Довженка у 1992 р. та вперше показана публіці у 1993 р. (Авраменко, 2010; Балаян, 2024; Брюховецька, 2021, с.66-88; Дерев'янко, 2024; Нікоряк, 2013; Сімян, 2024; Стеффен, 2014; Яворська, 2010). Проте автори, в більшості, досліджували історію творення і відкриття фільму, надавали загальну характеристику задуму режисера. Менше уваги приділено сюжетно-образній структурі сценарію та кінопроб як джерелу для аналізу соціальної проблематики. Тож метою даного дослідження є виявлення та аналіз сюжетів

© Адамська Ірина, 2026

сценарію та кінопроб фільму С. Параджанова "Київські фрески", у яких відображається проблема соціального виключення, та визначення запропонованої режисером ролі мистецтва в подоланні психологічних проблем виключених груп населення та реінтеграції їх у суспільство.

Методи

Враховуючи, що після розгляду сценарію та кінопроб, фільм Сергія Параджанова "Київські фрески" заборонили знімати, то для проведення дослідження використано короткометражний фільм, змонтований режисером у 1966 р. з матеріалів кінопроб (Параджанов, 1966). Головним же джерелом інформації про задум митця стали два варіанти літературного та режисерський сценарії фільму, а також матеріали їх обговорення на засіданнях сценарно-редакційної колегії і художньої ради Київської кіностудії ім. О. П. Довженка (березень - липень 1965 р.) та документи Державного комітету Ради Міністрів УРСР по кінематографії. Історико-культурний та візуальний аналіз зазначених матеріалів дає змогу розглядати "Київські фрески" не лише як кінематографічний задум, а як культурний текст, у якому через образи, символи, монтажні рішення артикульовано соціальні проблеми повоєнного суспільства та роль мистецтва у їх вирішенні. Окрему увагу приділено тому, як С. Параджанов формує режими видимості та невидимості, виводячи на передній план саме ті групи, які офіційний дискурс прагнув виключити або репрезентувати лише у формалізованому героїчному ключі.

Результати

У 1965 р. Сергій Параджанов пише сценарій нового фільму, присвяченого наслідкам війни та повоєнному суспільству Києва – "Київські фрески". Фільм задумувався нетиповим для радянської практики того часу, тому на початку С. Параджанов пояснює авторську концепцію "кінофресок", виводячи їх з розуміння фрески як такої: "Основне значення – свіжий. Фреска дозволяє створювати монументальні твори, органічно пов'язані з архітектурою і часом… Палітра фрески досить стримана, що надає їм благородної простоти… Методи використання фресок змінюються з їх розвитком. […] Фільм задуманий мною як кіно-фрески" (Параджанов, 1965а, арк. 1а-2а).

У своєму проєкті С. Параджанов бачив свіжий, пов'язаний з часом твір мистецтва, простий за своєю суттю. Це мав бути новий метод використання фресок, яких за першим сценарієм передбачалось 10. Вони доповнювалися двадцятьма залпами салютів, що символізували річницю Перемоги. Проте режисер відійшов від святкового пафосу. За допомогою фільму С. Параджанов намагався, як сам говорив на засіданні художньої ради Київської кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка, вдивитися в душу Києва, "зробити фільм про сучасність, про нас із Вами: як ми живемо, з чим стикаємось, що живе, що руйнується, що приходить на зміну старому, показати філософію буття" (Стенограма засідання…, 1965, арк. 28), знайти "фрески життя", "створити фільм про нього[*Київ – І.А.*], про людей, що живуть в ньому, про національний характер" (Протокол…, 1965, арк. 16).

Це фільм про один день – 9 травня. Але у С. Параджанова він постає не стільки днем офіційного тріумфу як моментом виявлення глибоких соціальних контрастів. Саме тому в творі присутні образи військових, ветеранів, інвалідів війни, членів сімей загиблих. Вони вписані у загальний образ Києва середини 1960-х років. "Автор за одну ніч хоче показати життя міста в усьому його різноманітті: благополуччя і невлаштованість, щастя і горе, життя – смерть, війна – мир", – зазначала редактор Н. Орлова під час обговорення літературного сценарію (Протокол…, 1965, арк. 10). Проте режисер не просто демонструє суспільні проблеми. Він намагається зв'язати минуле, теперішнє і майбутнє, про що прямо говорить у режисерській версії сценарію: ""Двадцята річниця" – тривога за майбутнє… […] Ми входимо в кіночас, щоб розгледіти типове і відтворити його в образі. Образі… в якому сьогодення зливається з минулим… минуле – з майбутнім…" (Стеффен, 2014, с. 95).

У сцені на самому початку фільму С. Параджанов показує як троє сержантів з валізами заходять до квартири головного персонажа на вогник, а на ранок з власної ініціативи вимивають йому підлогу добіла. "Їх щось єднало, але всі вони були різні", говориться у сценарії з натяком на спільну долю (Параджанов, 1965а, арк. 1). Цю сцену миття підлоги було відзнято у вигляді кінопроб. Тож, бачимо символізм у зображенні самих постатей та їх дій – три портрети козацьких гетьманів за спиною військових, булава, яблуко та хліб в їх руках, що символізують давні традиції та зв'язок з українським минулим; роззування та виставлення чобіт на стільці, паралельне старанне миття підлоги босоніж, у чому можна побачити спільність проблеми для кількох осіб (всієї соціальної групи) та бажання представлених постатей віддячити за проявлену до них доброту господаря, а більш узагальнено – бути корисними в післявоєнному суспільстві (Параджанов, 1965а, арк. 1-3; 1966).

Ще однією групою військових-ветеранів, яскраво представлених у сценарії фільму, є генерали. Проте у ставленні режисера до них відчувається іронія, іноді навіть сарказм (Корогодський & Щербатюк, 1994, с. 135). Кілька сцен яскраво це демонструють, представляючи генералів привілейованою групою в суспільстві. Вони мають низку нагород – медалі та ордени, що зберігаються разом з генеральськими мундирами у скринях з нафталіном (Параджанов, 1965а, арк. 5). Вони з розмахом святкують День Перемоги – організовують розкішні застілля, на які гості приносять стільки привітальних подарунків, що квіти складають на кухонні шафи, бо не встигають розпаковувати з газет і ставити у вази, а коробки з тортами виносять на балкон. У них є великі квартири з хорошим ремонтом та машини, а вдома дефіцитні для того часу речі – кришталеві вази, дорогий сервірувальний посуд, побутова техніка, зокрема магнітофони, дорогі та рідкісні меблі, як наприклад великі ліжка з різьбленими балдахінами; дружини вдягнені в оксамитові сукні та панчохи, хутряні вироби з чорнобурої лисиці; діти отримують хорошу освіту, зокрема вивчають англійську мову (Параджанов, 1965а, арк. 6, 13-15; Параджанов, 1965b, арк. 34-38). За сценарієм, під час святкування Дня Перемоги генералам приділяють багато уваги, з ними проводять фотосесію біля пам'ятника М. Щорсу. Режисер підкреслює турботу їх дружин про зовнішній вигляд чоловіків: "осмикують шинелі чоловіків, здувають пушинки" (Параджанов, 1965а, арк. 4).

У той же час на площі Перемоги з'являється самотній інвалід у візку: "Інвалід натискає педалі… летить повз світлофор… в'їжджає один на пусту площу «Перемоги»" (Параджанов, 1965а, арк. 4). Ним ніхто не зацікавлений, як і його проблемами. Інваліди залишалися зі своїми негараздами наодинці. Ця сцена з другої фрески перетворює офіційний меморіальний простір на місце оголення соціального виключення. Більше того, режисер робить пряме протиставлення добробуту генералів та скрути інвалідів у сцені, де на вулиці Києва інвалід вимушений підробляти, зважуючи перехожих. За режисерським сценарієм у святковий день на його вагах

стоїть генерал у парадній формі з орденами: "інвалід култишками рук пересуває гирі на колодці ваг… зважує генерала…" (Параджанов, 1965b, арк. 16). Узагальнював проблему С. Параджанов сценою, де перед генералами кружляють порожні інвалідні візки (Параджанов, 1965a, арк. 4). Присутність предметів за відсутності людей виступає метафорою суспільного замовчування. Насправді, інвалідів у суспільстві багато, але про них не прийнято було говорити. Вони залишалися невидимими, і режисер намагався це змінити. Більше того, за допомогою символічного нічного танцю глухонімих біля вічного вогню та меморіалу Слави С. Параджанов привертав увагу до ширшої проблеми – замовчування багатьох складних тем у післявоєнному суспільстві (Параджанов, 1965b, арк. 61-62).

Після інвалідних візків перед цирком з'являється двадцять вантажівок із солдатами. Двадцять рот солдатів направляються до колонади цирку і зникають. Лише одна з них розпорошується по околицях, але потім знову збирається і також зникає за колонадою (Параджанов, 1965a, арк. 4-5). Звичайні солдати проходять і зникають, на відміну від генералів, чиї постаті фіксують на камеру. Так само зникає увага до їх буденних проблем. Самотність солдат у повсякденному житті, їх невпевненість та мрії режисер відображає у сцені на вулиці нічного Києва. Молодий солдат із валізою, подібний до тих, що з'являлися на початку фільму, торкається ланцюга на дитячих ліжечках, придивляється до дівчини у вітрині магазину, яка розставляє цінники, у думках переноситься разом з нею до собору Спас на Берестові, де вони стоять перед фресками – він лише в білій натільній білизні, а вона у білому халаті на голе тіло – в очікуванні благословення від глядачів (Параджанов, 1965b, арк. 46-48).

Черговий сюжет із генералом бачимо у 7 фресці, яка починається з символічного показу коней. Рано вранці нервові білі коні ходять по колу перед Цирком під управлінням дівчат зі стеками, а одного чорного розпашілого коня виводять із запасного виходу і везуть на забій (Параджанов, 1965a, арк. 23). Далі зображено генерала, що сидить на валізі, важко дихає та витирає піт, його проводжає стара мати. Для неї він залишається дитиною, про яку вона і далі турбується. Мати оберігає сина, проганяючи навіть хлопця, що придивляється до нагород на кітелі, і сама зупиняє машину посеред площі Перемоги. Генерал їде з площі до аеродрому на вантажівці з яблуками. Він стелить на них свій кітель з нагородами, щоб прилягти, а мати хрестить сина на дорогу. Натомість в наступній 8 фресці вже генерал проводжає свою матір. Він їде на типовій для його статусу білій "Волзі", яка "свистіла… обганяючи все на своєму шляху… намагаючись сказати щось недоговорене, поспішала звільнитися від того, що сталося" (Параджанов, 1965a, арк. 24-25). Машина наздоганяє автобус, який вже на трасі, і генерал пересаджує стару матір в нього. Інші матері роздивляються генерала та машинально дякують йому. Пасажири автобусу продовжують свій шлях, переповнені почуттями. У цих кіно-фресках увагу привертає образ матерів, про яких у суспільстві забували, особливо у випадку з матерями простих ветеранів чи загиблих воїнів. С. Параджанов візуалізує материнську турботу і почуття, нагадує про їх переживання за поранених синів або горе втрати, акцентує увагу на необхідності шанобливого ставлення до них, на потребі допомоги цій групі населення.

На фоні представлення облаштованого і комфортного життя генералів, режисер зображує також побут і почуття пересічних людей, що пережили війну. Сильний контраст, який він змальовує, має викликати додаткові емоції у глядача. У фільмі представлено образ жінки-вдови, хранительки музею, одинокої та незаможної, яка на самоті зустрічає День Перемоги. Її чоловік, портрет котрого висить на стіні, дійшов до Дніпра, але потім пропав безвісти і їй нічого не сповістили (Параджанов, 1965a, арк. 11). У короткометражному фільмі замість портрету померлого чоловіка зображено ліжко з померлим воїном, а картинна рамка лише обрамляє реальну постать. Ліжко з воїном постійно стоїть в кімнаті жінки, вона чує його стогін, молиться за чоловіка (Параджанов, 1966). Це супроводжує її все післявоєнне життя.

Минуле не відпускає жінку. Вона, забута всіма, залишилася наодинці зі своїми проблемами і тільки завдяки помилці в доставці отримує квіти на річницю Перемоги. Жінка збентежена неочікуваним подарунком, адже квіти до свята отримала вперше за 20 років. Вона рада будь-кому в домі і намагається затримати вантажника, що приніс квіти, пригощаючи його борщем і чаркою наливки. В її домі все старе і дешеве – комод, шафа, старі стільці з подушками, мереживні фіранки з дірками, абажур з бахромою, дзеркало з плямами, стара машинка "Зінгер", а з декору видно було "слоників з відбитими носами, гіпсову "гейшу", що висіла на стіні, дванадцять десертних ножів, що віялом прикрашали буфет" (Параджанов, 1965a, арк. 10-12).

Вантажник залишається в неї на ніч, а на ранок жінка знімає портрет свого чоловіка зі стіни – в кінопробах ліжко, на якому лежав її померлий чоловік, стоїть пустим і заправленим. Вона йде по молоко (Параджанов, 1965a, арк. 22-23). Молоко у фільмі, за словами самого С. Параджанова, є символом миру та достатку. Його вже 20 років розносить вантажник. Вперше за ці 20 років вдова знову відчула себе жінкою. Гаряче вугілля праски та мушля символізують пристрасть, яка в ній прокинулась (Параджанов, 1966). У неї відроджується надія влаштувати своє життя, навіть після стількох років самотності та забуття. Але з молоком вона йде до музею, де працює, і повертається до щоденної рутини. Як відзначили у висновку сценарно-редакційної колегії студії імені О.П. Довженка, режисер передав цим образом "безмежний смуток печального вдівства" (Заключение … от 05 апреля 1965, арк. 3). А сам С. Параджанов підкреслював, що "за цим образом жінки стоїть багато жіночих образів, з якими ми стикаємося" (Стенограма засідання…, 1965, арк. 29).

Паралельно сформовано образ вантажника гастроному, чоловіка 55 років, що погодився віднести квіти, намагаючись підзаробити. Він сам ветеран, що звільняв Київ, але навіть у свято працює, вдягнений у старий брудний робочий комбінезон та старі черевики. Святковий день для нього починається з негараздів: зранку його викликали до відділку міліції свідчити про бійку біля магазину, а вдома він мав сварку з дружиною (Параджанов, 1965a, арк. 8-9, 11, 13).

Важкий психологічний стан вантажника передається за рахунок сцен зі сновидіннями головного героя і самого вантажника. Головний герой у снах бачить нічний Київ. Коли місто спить, "десь далеко-далеко засвічується вікно… світло освітлює обличчя "Вантажника"… до нього повертається надія. "Вантажник" поспішає до нього… підходить впритул до вікна… Вікно гасне" (Параджанов, 1965a, арк. 19-20). Коли вікно знову запалюється – в руках вантажника замість квітів земля і коріння, тому він розгублюється і починає сердитися, хоче кричати, замахується і розбиває скло. Але скло без жодних звуків змиває і відносить вода, так як змило і віднесло пелюстки

однієї з квіток, які ніс вантажник на прохання головного героя. Святкові дні для ветеранів минали, як упливали пелюстки квітки, а разом з ними зникала увага до цієї групи населення, як алегорично беззвучно зникало розбите скло. Про буденні проблеми ветеранів мовчали.

У сні самого вантажника він несе ящик з молоком і чує дитячий плач. Він повертається у часи війни: "Гасло світло у вікні… Розпадалася квітка, […] розбивалася пляшка з молоком […] Свистіли бомби… націлені на штабелі з молоком у залізних арматурах" (Параджанов, 1965a, арк. 21). Він бачив як гинуть діти, як гинуть молоді хлопці й дівчата. Війна поверталась до нього вночі і на ранок "він був знесилений від того, що сталося…, від побаченого…" (Параджанов, 1965a, арк. 22). Але згадка про жінку, її волосина на його одязі змушують вантажника посміхнутися (Параджанов, 1966). Ветерани жили без надії, замкнені у своїх переживаннях і спогадах, злилися на оточуючий світ, не маючи можливості щось змінити. Тільки випадок, зустріч зі "служительницею краси", як її охарактеризує С. Параджанов, починає щось змінювати в його стані.

Під час обговорення літературного сценарію С. Параджанова на засіданні сценарно-редакційної колегії студії імені О.П. Довженка в березні 1965 р., редактор В.К. Силіна охарактеризувала цей образ як всеохоплюючий, узагальнюючий образ солдата: "Скільки в ньому сконцентровано людських доль, скільки трагізму та ніжності, скільки доброти та глибини в його душі і в авторському ставленні до нього" (Протокол…, 1965, арк. 9-10).

Про те, наскільки болісною була тема, якої торкнувся режисер, і як яскраво вона була представлена С. Параджановим, свідчить рішення щодо заборони зйомок фільму. Спочатку впродовж квітня – серпня 1965 р. художня рада кіностудії, республіканська та союзна сценарно-редакційні колегії Державних комітетів УРСР та СРСР по кінематографії обговорювали сценарій та рекомендували внести до нього зміни – збільшити увагу саме до подій Другої світової війни, конкретизувати постать головного героя, чіткіше та зрозуміліше пояснити, зокрема за допомогою діалогів, головну ідею фільму, пом'якшити образ генералів, прибрати окремі суперечливі сюжети тощо (Заключение … от 05 апреля 1965; Заключение … от 12 июля 1965; Заключение … от 29 июля 1965; Заключение… от 06 августа 1965; Заключение… от 07 августа 1965). Але до тематичного плану Київської кіностудії ім. О. П. Довженка на 1966 р. фільм все ж був включений (Лист…, 1965, арк. 84).

У постанові Державного комітету Ради Міністрів УРСР по кінематографії від 13 вересня 1965 р., натомість, відзначалось, що замість життєстверджувальної спрямованості фільму, яку вимагали від режисера, сценарій С. Параджанова і надалі був "перевантажений … похмурими, а то й потворними деталями" (Постанова № 58…, 1965, арк. 88). Не дивлячись на те, що С. Параджанов після цього виключив зі сценарію танці глухонімих, епізод зі зважуванням генерала, ввів епіграфи до кожної фрески та деякі інші зміни, Державний комітет по кінематографії продовжував говорити про "викривлене, подекуди патологічне сприйняття реальної дійсності" режисером (Постанова № 63…, 1965, арк. 86). Недоречним визнали акцентацію на інтимних стражданнях, на самотності та душевній безвиході персонажів. У зв'язку з чим підготовку до зйомок припинили аж до надання сценарію, який би відповідав всім вимогам.

Новий варіант літературного сценарію спробував зробити П. Загребельний (Загребельний & Параджанов, 1965). Письменник збільшив увагу до історії Києва, подій війни. Святкування двадцятої річниці перемоги набуло у цьому сценарії більш традиційного, пафосного, вигляду, а постаті генералів перестали так сильно протиставлятися іншим ветеранам. П. Загребельний також збільшив увагу до культури. Проте мистецтво вже не мало такої символічно-рятувальної функції, зміщувалося на другий план і відігравало роль фону. Ідея фільму фактично змінилася, але до його зйомок так і не дійшло.

Незнятий фільм "Київські фрески" С. Параджанова має подвійну функцію. По перше, стрічка та її сценарій самі по собі є твором мистецтва, яким митець намагався привернути увагу до проблем післявоєнного суспільства Києва. А по друге, С. Параджанов пояснював фільмом ідею важливості творів мистецтва в суспільному житті та житті окремо взятої людини, потреби звернення до мистецтва, як можливого засобу подолання наявних психологічних проблем у людей, методу згуртування та залучення ізольованих груп населення.

Кіносценарій С. Параджанова був спробою поєднання різних мистецтв, зокрема літератури та живопису, починаючи із самого задуму. При реалізації проєкту цей синтез тільки посилився. У сценарії додалася класична музика – фуга Йоганна Баха , що мала озвучувати 4 фреску та інвенція Йоганна Баха, що супроводжувала 5 фреску (Параджанов, 1965a, арк. 19-20). В кінопробах звучать позивні Українського Радіо "Реве та стогне Дніпр широкий…", церковний спів, прелюдія №8 Клода Дебюссі "Дівчина з волоссям кольору льону", радянські ("Батьківщина чує, Батьківщина знає") та зарубіжні пісні (Параджанов, 1966).

Вже перші кадри змонтованого короткометражного фільму знайомлять з місцем майбутніх дій – Києвом – за рахунок демонстрації окремих елементів скульптури та архітектури міста (вічного вогню та обеліску Меморіалу Вічної Слави, куполів Софії Київської, пам'ятників Володимиру Великому, Богдану Хмельницькому, Миколі Щорсу). У першій фресці за спинами солдатів висять портрети козацьких гетьманів, які символізують зв'язок з героїчним українським минулим. Режисер, знімаючи кінопроби, показує їх зблизька окремими кадрами, наближає до глядача (Параджанов, 1966). Солдати у фільмі регулярно взаємодіють з творами мистецтва. Мрії сержанта про дівчину переносять його у собор Спаса на Берестові з фресками. Режисер кілька разів привертає до них увагу в сюжеті та підкреслює, наскільки "надзвичайно красиві блакитні фрески храму" (Параджанов, 1965b, арк. 49). Пізніше сержант вглядається у постать Тараса Шевченка та знаходить у квітах біля постаменту пам'ятника дитину. На солдата з дитям на руках провісницькі дивилася Марія Оранта з Софії Київської та починало "виблискувати колосся на золотому гербі України" (Параджанов, 1965b, арк. 62-64). Режисер за допомогою мистецтва показує зв'язок минулого, теперішнього та майбутнього України, формує почуття гордості за культурну спадщину Києва, акцентуючи при цьому увагу на її українському характері.

Друга, за сценарієм, фреска переносить глядача до Київського музею західного та східного мистецтва (зараз – Музею Ханенків), який стане одним з центральних місць фільму. На самому початку тут демонструються деякі найвидатніші твори мистецтва, що зберігаються в музеї – "Портрет інфанти Маргарити" Дієго Веласкеса, твори Хуана де Сурбарана, Франсіско Гойї, Луїса де Моралеса (Параджанов, 1965a, арк. 3). Але найважливіше, що режисер у сюжеті пов'язує твори мистецтва з солдатами – солдатські чоботи йдуть навшпиньках по натертому до

блиску паркету (Параджанов, 1965a, арк. 3-4). В останній фресці фільму солдати знову будуть йти музеєм, переходити із зали в залу, тихо проходитимуть повз сплячу жінку-хранительницю. Мистецтвознавець зупиняє солдат біля "Портрету інфанти Маргарити", пояснюючи як реалістично передав художник душевну красу юної інфанти, її очі, волосся, одяг. Він узагальнює, що Інфанта дивиться у віки як символ краси і захоплення (Параджанов, 1965a, арк. 28-29). Солдати відбиваються у склі картини. Вони вглядаються в себе та починають поправляти волосся, одяг, випинають груди та повертають голови. Мистецтво дає їм поштовх замислитися про себе, відчути свою значущість, побачити свою душевну красу.

Ще один важливий сюжет, пов'язаний з мистецтвом, з'являється наприкінці другої фрески та стосується жінки-хранительниці музею. Вона в кінці робочого дня відкриває кассоне (скриню V століття з Іспанії) та дістає звідти свої старі черевики. Її обличчя відбивається у захисному склі картини "Інфанта Маргарита" Д. Веласкеса. А потім вогні салюту відбиваються у тому ж склі (Параджанов, 1965a, арк. 7). Ця скриня, картина та інші експонати музею стали частиною її повсякденного життя, а точніше – всім її життям. По ночах їй сняться часи війни, коли вона робила все, щоб зберегти видатні твори мистецтва для майбутніх поколінь. Від сучасності, образу жінки з музею, сюжет за допомогою символічної лінії "фіранка-фата-мереживо-марля" переміщується у минуле – часи війни і бомбардувань. Жінка у фаті, вона прокидається від вибухів в ліжку зі своїм померлим чоловіком, і починає заклеювати вікна стрічками з марлі, в чому їй допомагає священник (Параджанов, 1966). Працівники музею майструють дерев'яні скрині, щоб сховати твори мистецтва. Але сам процес пакування картини Д. Веласкеса "Інфанта Маргарита" зображується як поховання: в дерев'яну скриню вкладають твір мистецтва, далі її забивають, вивозять на лафеті в супроводі людей у протигазах і в маскувальних костюмах, на скрині пишуть "не кантувати", малюють тушшю чарку і парасольку, а потім закопують як домовину під звуки сирени (Параджанов, 1965a, арк. 20-21; 1965b, арк. 55-56). Життя музею зупиняється, але в символах на домовині бачимо надію на відродження.

Наприкінці фільму режисер знову повертає нас до музею. Вранці жінка приходить сюди після ночі, проведеної з вантажником, приносить пляшку молока і ставить її в кассоне. Її життя і надії повертаються сюди. Потім вона сідає під портретом "Інфанти Маргарити" і затуляє обличчя рукою, можливо засинає. А навколо неї інші хранительки музею знімають пил з творів мистецтва, натирають підлогу, готуючись до прийому відвідувачів. Разом з ними, танцюючи, натирає підлогу юна інфанта Маргарита. Вона безшумно видавила скло і вийшла з картини, перед цим отримавши схвалення свого задуму в самого Д. Веласкеса у його майстерні. На стіні висить пуста рама з написом "Веласкес", а інфанта вклоняється жінці, співчуває їй, тягнеться до неї рукою (Параджанов, 1965a, арк. 28; 1965b, арк. 68-70). Ця сцена метафорично демонструє, як мистецтво "служить" людині. Жінка все своє життя присвятила мистецтву, а тепер мистецтво віддячує їй, допомагає та підтримує, стає єдиною відрадою. Жінка отримує від мистецтва те, чого їй не дало суспільство: сенс існування і присутність краси.

Виступаючи на різних засіданнях щодо обговорення сценарію фільму, С. Параджанов регулярно говорив про тему звернення до мистецтва. Так він пояснює зв'язок жінки з мистецтвом: "Жінка, яка втратила чоловіка на війні. Вона присвячує своє життя красі; контакт, що створюється між нею та "Інфантою" Веласкеса, коли вона вранці оживає, хто допомагає їй здійснити це вранішнє прибирання, витирає пил, – у цьому теж криється жіноче начало, жінка, що не народжувала дітей, лишилась вірною своєму обов'язку" (Стенограма засідання…, 1965, арк. 29).

Остання сцена фільму демонструє, як молоді дівчата миють вікна в музеї, а в них відбивається "Інфанта", червоні колони університету і Кобзар (Параджанов, 1965a, арк. 29). Нове покоління, весна і сонце стають символами світлого майбутнього, що спирається на українські культурні традиції, на світову мистецьку спадщину, на душевну красу людей. Але таке оптимістичне завершення не відволікало уваги від головної проблеми, представленої у фільмі, а змальовувало один зі шляхів до її подолання.

Дмитро Павличко, при обговоренні режисерського сценарію фільму на засіданні художньої ради Київської студії художніх фільмів імені О.П. Довженка у липні 1965 р., відзначав, що цей "сценарій про те, як війна продовжує жити в душах людей, як вона довго тримається там, як вона не хоче уступати місце іншим почуттям, іншим настроям" (Стенограма засідання…, 1965, арк. 47). Сучасна війна теж матиме довготривалі психологічні наслідки, до яких суспільству України треба бути готовими.

Дискусія і висновки

Кіно не просто відображає соціальну реальність, а формує режими видимості й невидимості. Нереалізований фільм Сергія Параджанова "Київські фрески" є важливим джерелом для вивчення соціокультурних наслідків Другої світової війни в радянській Україні та особливостей їх художньої репрезентації. Аналіз сценаріїв, кінопроб і матеріалів обговорення фільму засвідчив, що режисер цілеспрямовано виводив у поле видимості ті аспекти соціальної реальності, які офіційний публічний дискурс прагнув не помічати або репрезентував у надмірно героїзованому вигляді. Йдеться насамперед про сюжети з інвалідами війни, рядовими ветеранами, вдовами, матерями поранених та загиблих. С. Параджанов відступає від канонізованого образу повоєнного свята Перемоги, показуючи за фасадом урочистостей самотність, психологічну травму, матеріальну нестабільність і соціальну незахищеність людей, чиї долі були безпосередньо сформовані війною. Показовими є образи порожніх інвалідних візків перед генералами, самотнього інваліда на площі Перемоги, солдатів, що з'являються і зникають, вдови-хранительки музею та вантажника-ветерана, які протиставляються образу привілейованих генералів, оточених увагою, комфортом і символами статусу. "Київські фрески" Сергія Параджанова є промовистим прикладом того, як мистецтво може ставати інструментом соціальної критики та культурного спротиву, оголюючи глибокі соціальні контрасти всередині суспільства.

Не менш суттєво, що С. Параджанов обстоював рятівну роль мистецтва. Режисер намагався показати його значення для окремої людини та у вирішенні суспільних проблем, зокрема як засіб психологічної адаптації та соціальної реінтеграції. Звернення до українського історичного минулого та культурних традицій, до світової культурної спадщини відіграють у фільмі не декоративну, а концептуальну роль. Символічним є музейний простір, де через контакт із красою людина отримує можливість повернути собі відчуття власної гідності, внутрішньої краси та цілісності, суспільної значущості. У такій інтерпретації мистецтво стає не втечею від соціальної реальності, а одним із ресурсів подолання травми та відчуження, повернення людини до спільноти.

Заборона зйомок фільму була закономірною реакцією радянської системи на твір, який підривав усталений оптимістичний канон репрезентації повоєнної дійсності й виносив у поле видимості те, що система прагнула не помічати. Саме тому сценарій фільму визнали формалістським, сюжет – занадто "похмурим", а художню форму – неприйнятною. Тож, творчий задум Сергія Параджанова реалізувати не вдалося, адже радянська система не дозволила навіть в алегоричній формі мистецькими засобами висвітлити існуючі, але приховані проблеми соціального виключення.

Джерела фінансування: Автор заявляє про відсутність зовнішнього фінансування для проведення цього дослідження та підготовки рукопису до публікації.

Список використаних джерел

Авраменко, А. (2010). Незняті фільми Сергія Параджанова. У Л. Брюховецька (Ред.) *Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання* (с. 67-75). Редакція журналу "Кіно-Театр", Видавництво "Задруга".

Алексійчук, Л. (2001). Воїн у полі. Про Сергія Параджанова і його часи. У Л. Брюховецька (Ред.), *Поетичне кіно: заборонена школа* (с. 261–267). Видавництво "АртЕк", Редакція журналу "Кіно-Театр".

Антипенко, О. (2014). Його девізом було – віддавати. У Ю. Морозов (Ред.), *Екранний світ Сергія Параджанова. Збірка статей* (с. 77–82). Дух і літера.

Балаян, Р. (2024). Кінопроби до фільму "Київські фрески". У Ю. Морозов (Ред.). *Сценарії Сергія Параджанова: з коментарями фахівців* (с. 65-69). Дух і літера.

Брюховецька, Л. (2021). *Таємна історія фільмів. Пам'ять документів*. ФОП Маслаков.

Даниленко, В. (Ред.). (2022). *Українське суспільство в 1960–1980-х рр. Історичні нариси: колективна монографія*. Інститут історії України.

Демещенко, В. (2017). Творчість Сергія Параджанова в контексті української культури XX століття. *Культурологічна думка*, 11, 78-88. https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD11_Demeshchenko.pdf

Дерев'янко, Т. (2024). Повернімось у 1965-й. У Ю. Морозов (Ред.). *Сценарії Сергія Параджанова: з коментарями фахівців* (с. 52-64). Дух і літера.

Загребельний, П., & Параджанов, С. (1965). *"Київські фрески". Літературний сценарій. Другий варіант.* 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т.1, Спр. 109, 52 арк.), Центральний державний архів літератури і мистецтва, Київ, Україна.

Заключение Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии от 07 августа 1965 г. (1965). 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т.1, Спр. 172, арк. 82-83), Центральний державний архів літератури і мистецтва, Київ, Україна.

Заключение сценарно-редакционной коллегии Главного управления художественной кинематографии от 29 июля 1965 г. (1965). 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т.1, Спр. 172, арк. 73-74), Центральний державний архів літератури і мистецтва, Київ, Україна.

Заключение сценарно-редакционной коллегии Киевской киностудии им. А.П.Довженко на литературный сценарий С. Параджанова "Киевские фрески" от 05 апреля 1965 г. (1965). 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т.1, Спр. 172, арк. 2-4), Центральний державний архів літератури і мистецтва, Київ, Україна.

Заключение художественного совета и сценарно-редакционной коллегии по режисерскому сценарию "Киевские фрески" (Автор сценария и режисер С. Параджанов) от 12 июля 1965 г. (1965). 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т.1, Спр. 172, арк. 20-23), Центральний державний архів літератури і мистецтва, Київ, Україна.

Корогодський, Р., & Щербатюк, С. (Ред.). (1994). *Сергій Параджанов. Злет, трагедія, вічність: твори, листи, документи архівів, спогади, статті, фотографії*. Спалах ЛТД.

Лакатош, Р. (2001). Традиція і новаторство в структуруванні зображення у фільмах Сергія Параджанова. У Л. Брюховецька (Ред.), *Поетичне кіно: заборонена школа* (с. 33–43). Видавництво "АртЕк", Редакція журналу "Кіно-Театр".

Лист Державного комітету Ради Міністрів СРСР по кінематографії від 16 серпня 1965 р. № ВГ-5/622. (1965). 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т.1, Спр. 172, арк. 84), Центральний державний архів літератури і мистецтва, Київ, Україна.

Морозов, Ю. (2001). Історія нездійсненого задуму. У Л. Брюховецька (Ред.), *Поетичне кіно: заборонена школа* (с. 169–170). Видавництво "АртЕк", Редакція журналу "Кіно-Театр".

Морозов, Ю. (2024). Художні особливості сценаріїв Сергія Параджанова. *Кіно-Театр*, 1, 6-8. https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/464

Нікоряк, Н. (2013). Інтермедіальність як жанротворчий фактор (кіносценарна специфіка "Київських фресок" Сергія Параджанова). *Питання літературознавства*, 88, 351-367. https://doi.org/10.31861/pytlit2013.88.351

Параджанов, С. (Режисер). (1966). *Київські фрески* [Фільм]. Київ: Кіностудія ім. Олександра Довженка.

Параджанов, С. (1965a). *"Киевские фрески". Літературний сценарій. Перший варіант.* 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т. 1, Спр. 108, 32 арк.), Центральний державний архів літератури і мистецтва, Київ, Україна.

Параджанов, С. (1965b). *"Киевские фрески". Режисерський сценарій.* 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т. 1, Спр. 110, 72 арк.), Центральний державний архів літератури і мистецтва, Київ, Україна.

Постанова № 58 Державного комітету Ради Міністрів УРСР по кінематографії від 13 вересня 1965 р. "Про режисерський сценарій С. Параджанова "Київські фрески". (1965). 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т. 1, Спр. 172, арк. 88-90), Центральний державний архів літератури і мистецтва, Київ, Україна.

Постанова № 63 Державного комітету Ради Міністрів УРСР по кінематографії від 21 жовтня 1965 р. "Про режисерський сценарій "Київські фрески" та проби, проведені режисером С. Параджановим". (1965). 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т. 1, Спр. 172, арк. 86-87), Центральний державний архів літератури і мистецтва, Київ, Україна.

Протокол обсуждения литературного сценария "Киевские фрески" (Автор сценария С. Параджанов) от 24.III.1965 (1965). 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т. 1, Спр. 110, арк. 5-18), Центральний державний архів літератури і мистецтва, Київ, Україна.

Сімян, Т. (2024). Параджанівський Київ радянської доби: "Київські фрески". У Ю. Морозов (Ред.). *Сценарії Сергія Параджанова: з коментарями фахівців* (с. 40-51). Дух і літера.

Стенограма засідання художньої ради Київської кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка 09.VII.1965 (Обговорення режисерського сценарію т. Параджанова "Київські фрески"). (1965). 1127 Документи сценарно-редакційної колегії Держкіно УРСР (Оп. 1, т. 1, Спр. 172, Арк. 27-65), Центральний державний архів літератури і мистецтва, Київ, Україна.

Стеффен, Дж. М. (2014). "Київські фрески": невтілений кінопроект Сергія Параджанова. У Ю. Морозов (Ред.), *Екранний світ Сергія Параджанова. Збірка статей* (с. 77–82). Дух і літера.

Яворська, В. (2010). "Київські фрески" – історичні реалії створення фільму. *Київська старовина*, 1(341), 86–91. https://www.libr.dp.ua/text/kievstar2010_1__Javorska.pdf

References

Alekseichuk, L. (2001). A warrior in the field: On Sergii Parajanov and his times. In L. Briukhovetska (Ed.), *Poetic cinema: A forbidden school* (pp. 261–267). ArtEk; Kino-Teatr [in Ukrainian].

Antypenko, O. (2014). His motto was to give. In Yu. Morozov (Ed.), *The screen world of Sergii Parajanov: A collection of articles* (pp. 77–82). Dukh i Litera [in Ukrainian].

Avramenko, A. (2010). Sergii Parajanov's unmade films. In L. Briukhovetska (Ed.), *Ukrainian cinema from the 1960s to the present: The problem of survival* (pp. 67–75). Kino-Teatr; Zadruha [in Ukrainian].

Balaian, R. (2024). Screen tests for the film 'Kyiv Frescoes'. In Yu. Morozov (Ed.), *Sergii Parajanov's screenplays: With expert commentaries* (pp. 65–69). Dukh i Litera [in Ukrainian].

Briukhovetska, L. (2021). *The secret history of films: The memory of documents*. FOP Maslakov [in Ukrainian].

Conclusion of the Artistic Council and the Screenplay-Editing Board on the director's screenplay 'Kyiv Frescoes' (screenplay author and director: S. Paradjanov), 12 July 1965. (1965). Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 172, fols. 20–23. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Russian].

Conclusion of the Screenplay-Editing Board of the Dovzhenko Kyiv Film Studio on S. Paradjanov's literary screenplay 'Kyiv Frescoes', 5 April 1965. (1965). Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 172, fols. 2–4. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Russian].

Conclusion of the Screenplay-Editing Board of the Main Directorate of Feature Cinematography, 29 July 1965. (1965). Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 172, fols. 73–74. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Russian].

Conclusion of the State Committee of the Council of Ministers of the USSR for Cinematography, 7 August 1965. (1965). Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 172, fols. 82–83. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Russian].

Danylenko, V. (Ed.). (2022). *Ukrainian society in the 1960s–1980s: Historical essays (collective monograph)*. Institute of History of Ukraine [in Ukrainian].

Demeshchenko, V. (2017). Creative Work of Serhii Paradzhanov in the Context of Ukrainian Culture of the XXth Century. *The Culturology Ideas*, 11, 78–88 [in Ukrainian]. https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD11_Demeshchenko.pdf

Derev'ianko, T. (2024). Let us return to 1965. In Yu. Morozov (Ed.), *Sergii Parajanov's screenplays: With expert commentaries* (pp. 52–64). Dukh i Litera [in Ukrainian].

Korohodskyi, R., & Shcherbatiuk, S. (Eds.). (1994). *Sergii Parajanov: Rise, tragedy, eternity: Works, letters, archival documents, memoirs, articles, photographs*. Spalakh LTD [in Ukrainian].

Lakatosh, R. (2001). Tradition and innovation in structuring imagery in Sergii Parajanov's films. In L. Briukhovetska (Ed.), *Poetic cinema: A forbidden school* (pp. 33–43). ArtEk; Kino-Teatr [in Ukrainian].

Letter of the State Committee of the Council of Ministers of the USSR for Cinematography, No. VG-5/622 (16 August 1965). (1965). Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 172, fol. 84. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Ukrainian].

Morozov, Yu. (2001). The history of an unrealised concept. In L. Briukhovetska (Ed.), *Poetic cinema: A forbidden school* (pp. 169–170). ArtEk; Kino-Teatr [in Ukrainian].

Morozov, Yu. (2024). Artistic features of Sergii Parajanov's screenplays. *Kino-Teatr*, 1, 6–8 [in Ukrainian]. https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/464

Nikoriak, N. (2013). Intermediality as a Genre-Specific Factor (Sergii Parajanov's 'Kyiv Frescoes' ('Kyivs'ky Fresky') Script Specificity). *Pitannâ literaturoznavstva*, 88, 351–367 [in Ukrainian]. https://doi.org/10.31861/pytlit2013.88.351

Paradjanov, S. (1965a). *Kyiv Frescoes: Literary screenplay (first version).* Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 108, 32 fols. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Russian].

Paradjanov, S. (1965b). *Kyiv Frescoes: Director's screenplay*. Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 110, 72 fols. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Russian].

Paradjanov, S. (Director). (1966). *Kyiv Frescoes* [Film]. Dovzhenko Film Studio [in Ukrainian].

Protocol of the discussion of the literary screenplay 'Kyiv Frescoes' (screenplay author: S. Paradjanov), 24 March 1965. (1965). Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 110, fols. 5–18. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Russian].

Resolution No. 58 of the State Committee of the Council of Ministers of the Ukrainian SSR for Cinematography "On the director's screenplay Kyiv Frescoes by S. Paradjanov", 13 September 1965. (1965). Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 172, fols. 88–90. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Ukrainian].

Resolution No. 63 of the State Committee of the Council of Ministers of the Ukrainian SSR for Cinematography "On the director's screenplay Kyiv Frescoes and the screen tests conducted by director S. Paradjanov", 21 October 1965. (1965). Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 172, fols. 86–87. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Ukrainian].

Simian, T. (2024). Parajanov's Soviet-era Kyiv: Kyiv Frescoes. In Yu. Morozov (Ed.), *Sergii Parajanov's screenplays: With expert commentaries* (pp. 40–51). Dukh i Litera [in Ukrainian].

Steffen, J. M. (2014). Kyiv Frescoes: An unrealised film project by Sergii Parajanov. In Yu. Morozov (Ed.), *The screen world of Sergii Parajanov: A collection of articles* (pp. 77–82). Dukh i Litera [in Ukrainian].

Stenographic record of the meeting of the Artistic Council of the Dovzhenko Kyiv Film Studio, 9 July 1965 (discussion of Paradjanov's director's screenplay 'Kyiv Frescoes'). (1965). Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 172, fols. 27–65. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Ukrainian].

Yavorska, V. (2010). Kyiv Frescoes: Historical realities of the film's production. *Kyivska Starovyna*, 1(341), 86–91 [in Ukrainian]. https://www.libr.dp.ua/text/kievstar2010_1__Javorska.pdf

Zahrebelnyi, P., & Paradjanov, S. (1965). *Kyiv Frescoes: Literary screenplay (second version).* Fond 1127, Op. 1, Vol. 1, File 109, 52 fols. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 04.03.26
Прорецензовано / Revised: 25.02.26
Схвалено до друку / Accepted: 27.04.26
Опубліковано / Published: 29.05.26

Iryna ADAMSKA, PhD (History), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0000-0002-8913-6742
e-mail: adamska@knu.ua
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

VISIBILITY FOR THE INVISIBLE IN SERHII PARAJANOV'S "KYIV FRESCOES": SOCIAL EXCLUSION AND THE ROLE OF ART IN POST-WAR SOCIETY

Introduction. ***This article examines Serhii Parajanov's film project "Kyiv Frescoes" as a source for analyzing the sociocultural consequences of the Second World War in the Ukrainian SSR. Official Soviet discourse heroized the memory of the war while overlooking the everyday problems of veterans, the war-disabled, widows, and mothers of the fallen. The article aims to identify and analyze episodes in the screenplay and screen tests that represent social exclusion in the post-war period, and to consider the role of art as a means of psychological adaptation and the symbolic reintegration of the individual into society.***

Methods. ***The study employs cultural-historical and visual analysis of materials and documents, allowing the project to be treated as a cultural text in which post-war social problems are articulated through images and symbols. The source base includes the literary screenplay and the director's script of "Kyiv Frescoes", the short film edited by Parajanov in 1966, and documents of the Dovzhenko Kyiv Film Studio and authorities of the Ukrainian SSR and the USSR.***

Results. ***The analysis shows that in Kyiv Frescoes Parajanov planned to give visibility to social groups that remained peripheral in official Soviet discourse or were represented in a formalized heroic mode. The director contrasts privileged generals with ordinary veterans, the war-disabled, widows, focusing on loneliness, psychological trauma, material insecurity, and the social silencing of their problems. War appears not as a completed event of the past but as a prolonged experience that continues to shape a person's emotional state, everyday life, and social position. It is also established that, in Parajanov's conception, art performs not only an aesthetic but also a social function: engagement with museum space, artworks, and the city's architecture supports the characters' psychological recovery, preserves their dignity, facilitates adaptation to new realities, and enables the reintegration of socially excluded individuals into post-war society.***

Conclusions. ***"Kyiv Frescoes" should be understood as an artistic attempt to critically reflect on post-war Soviet society, in which the problem of social exclusion is intertwined with reflections on the role of art in overcoming trauma and restoring the visibility of marginalized individuals. The project disrupted the optimistic image of post-war reality and therefore proved unacceptable to Soviet censorship. Parajanov's unrealised project is a valuable source for studying cultural memory, visual history, and the mechanisms of social exclusion in the Ukrainian SSR.***

Keywords: ***Serhii Parajanov, "Kyiv Frescoes", social exclusion, visual history, the Ukrainian SSR, cinematic images, Ukrainian cinema, art-house cinema, Ukrainian culture.***

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в ухваленні рішення про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ В УКРАЇНІ

УДК 1:7.01:17:929 Арендт
DOI: https://doi.org/10.17721/UCS.2026.1(18).03

Олена ОНІЩЕНКО, д-р філос. наук, проф.
ORCID ID: 009-0003-6951-1861
e-mail: o.onishchenko@knutkt.edu.com
Київський національний університет театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

ЕТИЧНИЙ ВИМІР ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ У ПРОЄКТІ ГАННИ АРЕНДТ "ЛЮДИ ЗА ТЕМНИХ ЧАСІВ": "НОВИЙ ОРГАНОН"

Вступ. *У фокусі уваги є збірка Ганни Арендт "Люди за темних часів", в якій традиційна проблема тоталітаризму постає загальним тлом рефлексії, а потенціал актуалізує розмисли у різних вимірах філософсько-культурологічного дискурсу. У статті аргументовано важливість введення трьох етюдів цієї збірки у дискурс художньої творчості, які активізують нові стратегії у висвітленні її етичного сегменту.*

Метою статті є кооптація у "концептуальний простір" дослідження художньої творчості збірника Ганни Арендт "Люди за темних часів", що "оновить інструментарій" етичного виміру цього явища.

Методи. *У статті використано аналітичний та компаративний методи, а також потенціал персоналізму, біографізму, концептуального плюралізму, які спонукають до застосування міждисциплінарного підходу.*

Результати. *У статті підкреслюється, що напрям осмислення етичного виміру художньої творчості вже забезпечив певний "дослідницький контекст", однак містить чимало лакун, "заповнення" яких сприятиме розширенню кордонів його аналізу. Це демонструють три есе збірки Ганни Арендт "Люди за темних часів", присвячені визначним творчим особистостям – Герману Броху, Вальтеру Беньяміну і Бертольду Брехту, які формували європейський культурний простір ХХ століття. Результати проведеного дослідження дають можливість говорити про необхідність "збагачення інструментарію" етичного виміру художньої творчості, що, активізуючи міждисциплінарний підхід, сприятиме визначенню нових ракурсів осмислення цього феномена.*

Висновки. *Стратегії дослідження художньої творчості пов'язані не тільки із принциповим оновленням джерельної бази, а й актуалізацією "вічного повернення" до праць, які ототожнюються із визнаними здобутками гуманітарного поступу. Це демонструє потенціал збірки Ганни Арендт "Люди за темних часів", що стає "новим Органоном" етичного виміру художньої творчості. Підводячи підсумки, вкотре артикулюємо на "дослідницькій невичерпаності" проблеми художньої творчості, яка постійно потребує оновлення її "інструментарію".*

Ключові слова: *художня творчість, етичний вимір, моральна провокація, Ганна Арендт.*

Вступ

У гуманітарному просторі сьогодення ім'я Ганни Арендт (1906–1975) є, так би мовити, синонімічним філософії тоталітаризму, оскільки її внесок у дослідження означеного явища вже набув статусу своєрідної аксіоми. Відтак будь-які розвідки, що розгортаються і розгортатимуться у цій царині завжди ототожнюватимуться з її концептуальними надбаннями. Одначе у фокусі нашої уваги наразі є збірка дослідниці "Люди за темних часів", в якій тоталітарний вимір постає загальним тлом рефлексії, а її потенціал актуалізує розмисли у різних вимірах філософсько-культурологічного дискурсу. Так, наприклад, В. Менжулін, розглядаючи проєкт "Люди за темних часів" як "біографічну політику Г. Арендт", завважує, що: "… зібрані в цій збірці не дуже великі за обсягом біографічні нариси становлять великий інтерес. Причому цікаві вони не тільки з точки зору наведеної в них біографічної інформації, а й тим, якої, якщо так можна висловитися, біографічної політики дотримувалася їхня авторка, розповідаючи про життя своїх героїв: яку саме інформацію вона вирішила надати, під яким зору, в якій тональності тощо" (Менжулін, 2010, с. 245).

Важко не погодитися з думкою В. Менжуліна, адже вочевидь біографічний підхід стає каталізатором дослідницьких інтенцій Г. Арендт, що і уможливили розгортання її багатоаспектного проєкту, який, на нашу думку, є значним "теоретичним подразником" для реалізації дослідницьких стратегій у царині сучасної гуманітаристики.

Значний стимулюючий потенціал, що містить збірка нарисів і статей "Люди за темних часів", як визначила їх "жанрову приналежність" сама Г. Арендт, актуалізує *різні* проблеми, що є прерогативою *різних* галузей гуманітарного знання. Ми свідомо акцентуємо на цьому, адже, сказати б, "фактор *різності*" багато в чому визначив лейтмотив всього збірника, що дуже чітко декларувала сама дослідниця у передмові: "Більш не схожих один на одного людей важко й уявити. … їх не об'єднують ані таланти, ні переконання, ні фах, ані середовище… Однак вони були сучасниками – не рахуючи, звісно, Лессінга. … Отож їх поєднує доба, на котру припав час їхнього життя, – світ першої половини двадцятого століття, з його політичними катаклізмами, моральними катастрофами і дивовижним розквітом мистецтв і наук" (Арендт, 2008а, с. 7).

Артикулюючи визначальний для своєї розвідки чинник історичного часу, Г. Арендт наполягала, що винесений у назву образ "темні часи" "в цій книзі повсюдно. Вираз я позичила зі славетного вірша Брехта "До нащадків", у якому йдеться про хаос і голод, різню й катів, про обурення несправедливістю й розпач, "коли несправедливість є, обурення ж – немає", про праведну зненависть, яка все одно калічить людину, про законну лють, од якої стає хрипким голос" (Арендт, 2008а, с. 7).

Видається показовим, що відомий філософ використовує у назві своєї праці не, так би мовити, теоретичну термінологію, а Образ видатного поета і драматурга, ніби "підписуючись" в такий спосіб під висновком З. Фрейда, до якого ми доволі часто зверталися у різних контекстах своїх розвідок, зокрема досліджуючи "психоаналітичний проєкт" С. Цвейга: "В знанні психології поети залишили далеко позаду… людей прози, тому що вони черпають із таких джерел, яких іще не відкрили для науки" (Оніщенко, 2008, с. 196).

© Оніщенко Олена, 2026

ISSN 2616-9967 (Print); ISSN 2616-9975 (Online)

Наразі "контекст Цвейга" знадобився нам тому, що у передмові до свого роману-автобіографії "Вчорашній світ (Спогади європейця)", яку видатний письменник завершив, без перебільшення, за кілька днів до самогубства, він використав великий і вражаючий образ "блідих вершників Апокаліпсису", які пронеслися через життя Цвейга, і "на його очах виросли і розповсюдилися такі масові ідеології, як фашизм в Італії, націонал-соціалізм в Німеччині, більшовизм в Росії, що отруїв розквіт … європейській культурі" (Zweig, 2011, p. 8).

"Образні паралелі" Б. Брехт – С. Цвейг видаються більш, ніж показовими, адже саме "темні часи" і породжують "блідих вершників Апокаліпсису", загострюючи страшні морально-психологічні проблеми, артикулювати та проаналізувати які можуть Філософи, тоді як відтворити, а головне – дати можливість "відчути" – здатні тільки Митці. Імовірно саме тому у свій проєкт Г. Арендт і "ввела" кількох репрезентантів художньої творчості, життя і спадщина котрих стимулює осмислення складних морально-етичних проблем, що актуалізує цей феномен.

Ми виокремимо трьох з них – Германа Броха (1886–1951), Вальтера Беньяміна (1892–1940) і Бертольда Брехта (1898–1956), які саме у такій послідовності подані у "списку Арендт". З одного боку, це пов'язано з хронологічним підходом, а з іншого – спричинено її концептуальною логікою, домінантою якої є приналежність всіх трьох персоналій до своєрідної когорти, що реалізувала себе на австро-німецьких теренах літературної творчості. Специфіка аналізу, акценти, зроблені дослідницею стосовно спадщини і особистих доль "фігурантів" цього "списку" надзвичайно загострюють питання "етичного, занадто етичного", що власне і спонукало написання цієї статті.

Одразу хочемо наголосити, що подаючи нашу розвідку до наукового видання філософського факультету КНУ імені Тараса Шевченка, де оприлюднюють свої розмисли професійні етики, ми чітко усвідомлюємо виклики, які при першому наближенні, може спровокувати наша стаття. Проте одразу хочемо зазначити, що аж ніяк не збираємося "грати" не на своїй "території", адже у фокусі нашої уваги опинилися особистості, які безпосередньо чи опосередковано реалізували себе на теренах художньої творчості, а отже нас цікавить тільки "етичний сегмент" цього явища, що вже доволі тривалий час знаходиться у просторі наших наукових інтересів.

Мета статті. Кооптація у "концептуальний простір" дослідження художньої творчості збірника Г. Арендт "Люди за темних часів", що "оновить інструментарій" етичного виміру цього явища.

Методи

У статті використано аналітичний та компаративний методи, а також потенціал персоналізму, біографізму, концептуального плюралізму, які спонукають застосування міждисциплінарного підходу.

Результати

Необхідно завважити, що міждисциплінарний підхід, який багато в чому визначає стратегії нашого дослідження феномена художньої творчості, стимулює його використання на, так би мовити, паритетних засадах. Проте один з його сегментів – етичний вимір, – ми переконані, вимагає особливої уваги у процесі аналізу природи творчої особистості, а, отже, і наслідків її художньої реалізації, що у "дослідницькому просторі" художньої творчості містить чимало лакун, які потребують заповнення.

Звертаючись у своїх розвідках до етичного виміру художньої творчості, ми зазвичай зосереджувалися на питаннях "моральних провокацій" та "відповідальності митця", які сформували певну "концептуальну площину", що, за великим рахунком, вже перетворилася для нас на своєрідний "дослідницький канон". Його специфіка полягала в тому, що ці розмисли з приводу і "моральних провокацій", які привертали увагу і давньогрецьких мислителів, і викликають інтерес сучасних науковців, й концепція "відповідальності митця", яка передусім, ґрунтувалася на положенні Ж. Марітена, що "мистецтво має користь від всього навіть від гріха. Якщо митця засуджують, картині на це наплювати, аби тільки вогонь, на якому його спалюють, пішов би на випал прекрасного вітража" (Цит за: Оніщенко, 2024, с. 52), виконували для нас функцію своєрідного каталізатора і, насамперед, були необхідні задля артикуляції пріоритету естетичного начала у художньому процесі. Без перебільшення можемо стверджувати, що напрям розмислів Г. Арендт щодо аналізу природи творчої особистості, оприлюднений у "Людях за темних часів", цей канон багато в чому порушили, відкривши нові орієнтири для наших дослідницьких стратегій. Перший крок на цьому шляху пов'язаний з аналізом персоналії Германа Броха.

Варто зазначити, що ім'я, а відтак – доробок Г. Броха не дістали такого широкого резонансу, як імена його колег і співвітчизників – Г. фон Гофмансталя, Р.-М. Рільке, С. Цвейга, Р. Музиля, що імовірно було зумовлено "суб'єктивно-об'єктивною" обставиною, яку Г. Арендт артикулювала у перших рядках свого есе: "Герман Брох був *письменником мимоволі* (виділено мною – О. О.). Те, що він був письменником і бути ним не хотів, становило основну рису його сутності, надихало драматичний сюжет його найвидатнішої книги й стало основним конфліктом його життя" (Арендт, 2008б, с. 141). Йдеться про найвідоміший, і найособистіший роман "письменника мимоволі" "Смерть Вергілія", що в ньому, як зазначає дослідниця, "сумнівність мистецтва як такого стала темою самого твору" (Арендт, 2008б, с. 142). Для неї це, передусім, пов'язано з його, так би мовити, "тоталітарним тлом", що, так чи інакше, провокує одне з ключових положень всього нарису – "*ідею етичного твору мистецтва* (виділено мною – О.О.)", в якій, як наголошує Г. Арендт, Г. Брох "жодного разу не засумнівався від початку і аж до кінця своєї творчості" (Арендт, 2008б, с. 146).

Цей концептуальний акцент, так би мовити, радикально ламає усталену довготривалу естетико-мистецтвознавчу та естетико-культурологічну традицію, опертям якої став, сказати б, ще один канон: домінування в історії художньої творчості та мистецтва у співвідношенні естетичного та етичного – першого, що було декларовано XIX століттям. Його головними репрезентантами стали дві "канонізовані" в естетичному просторі постаті – Т. Готьє (1811–1872) і О. Вайлд (1854–1900). З іменем першого, як відомо, пов'язані концепції "мистецтва для мистецтва" та "чистого мистецтва", що здобули великих шанувальників і серед практиків, і теоретиків, з іменем другого – ідея, що її вважаємо за можливе визначити як "естетичне понад усе".

У монографії "Елітарна література в іменах" Н. Жукова закономірно "розгортає" свою концепцію з акцентуації на персоналії Т. Ґотьє. Апелюючи до позиції французького літературознавця М. Крузе, українська дослідниця завважує, що презентанти руху "мистецтва для мистецтва" прагнули не тільки "творити по-новому, але й зробити з самих себе, зі власного існування витвір мистецтва" (Жукова, 2016, с. 15). Ідея самоцінності краси, прекрасного, витонченості стає для них не тільки головним творчим орієнтиром, а й виявляється сенсом життя. Це спричинило засадне програмне положення теорії Т. Ґотьє: "Мистецтво для нас – не засіб, а мета, і

митець, який прагне до чого-небудь іншого, окрім краси, на нашу думку, не є митцем" (Жукова, 2016, с. 15).

Відтак опертям орієнтиру, що його обрали для себе і ніколи не порушили апологети "чистого мистецтва", стало своєрідне гасло пріоритету естетичного, яке відіграло визначальну роль в житті та творчості одного з найяскравіших і найскандальніших протагоністів руху естетів О. Вайлда.

Його персоналія неодноразово опинялася у просторі наших наукових інтересів, зокрема, ми присвятили Вайлдові перший розділ монографії "Письменники як дослідники: потенціал теоретичний ідей" (Оніщенко, 2011, с. 11–58), у певному контексті якого артикулювали більш, ніж показову ідею англійського митця, яку він оприлюднив у своїй резонансній лекції "Ренесанс англійського мистецтва": "… немає ані моральних, ані аморальних віршів: вірші бувають гарно написані і погано написані. І часто-густо моральний елемент у мистецтві, внесення у цю галузь критеріїв добра і зла свідчать про деякі недосконалості художніх образів і вносять дисонуючу ноту у гармонію творчих вигадок" (Оніщенко, 2011, с. 34).

Ми реконструювали цю розлогу цитату і задля того, аби підкреслити, що, декларуючи свою ідею, О. Вайлд, вочевидь, був "чесним, занадто чесним". Це підтверджує і творчість письменника, зокрема – *його передмова* до знакового роману "Портрет Доріана Грея", в якій презентована означена інтенція, де фактично змінюється тільки одне слово: немає книг моральних чи аморальних. Є книги гарно написані чи погано написані – і *його останнє слово* на трагічному судовому процесі: "Я не прагну бути ані моральним, ані аморальним, я прагну тільки краси" (Цит. за: Оніщенко, 2011, с. 34).

Міні-екскурс, що ми собі дозволили, був необхідний задля доведення своєрідної традиції пріоритету *Естетичного* в художній творчості, а отже – головної спрямованості митців на реалізацію *естетичного твору.* Натомість акцентуація Г. Арендт на головній меті Г. Броха – втілення *етичного твору* демонструє діаметрально протилежний орієнтир. Так, для письменника "надзвичайним завданням", що має постати перед сучасною літературою, є складний шлях, який вона має пройти, аби повною мірою відмежуватися від "позасвіття l'art pour l'art" (мистецтва для мистецтва), а отже – "*віддати все естетичне під владу етичного* (виділено мною – О. О.)". Саме тому, як зазначає дослідниця, "він ніколи не ставив під сумнів абсолютну, непорушну першість етики" (Арендт, 2008б, с. 146).

Особливу увагу в своєму есе Г. Арендт присвячує аналізу критичної діяльності Г. Броха, яка щільно пов'язана з його художньою творчістю і, на нашу думку, породжує своєрідну ситуацію віддзеркалення з "літературною моделлю" О. Вайлда, котрий так само був прибічником теоретико-практичного паритету. Тож розвідка під умовною назвою "*О. Вайлд – Г .Брох: по той бік естетичного та етичного*", сподіваємося, матиме перспективу в наших подальших дослідженнях.

Аналізуючи власне критичну діяльності Г. Броха, Г. Арендт звертається до його відомої статті "Джеймс Джойс і сучасність" і, зокрема, апелює до репліки австрійського письменника "на адресу Жіда, у якій ішлося, що роман не робиться сучасним від того що "використовується як облямівка для психоаналітичних та інших наукових відступів" (Арендт, 2008б, с. 148).

Тональність процитованого фрагменту не викликає ніяких сумнівів щодо "теоретичних уподобань" Г. Броха, які свідчать, що письменник навряд-чи належав до симпатиків З. Фрейда. Це актуалізує розмисли, що також можуть стати предметом окремого дослідження, а саме – "культурного ландшафту", який "сформував" Г. Броха як особистість та письменника. Свої розмисли з цього приводу він позиціонував в етюді про Гуго фон Гофмансталя, де, як завважує Г. Арендт, аналізує "й передумови власного письменницького існування: єврейське походження й асиміляцію, блиск і злидні гинучої Австрійської імперії, ненависне йому буржуазне середовище і ще більш *ненависний літературний Відень* (виділено мною – О. О.), "столиця ціннісного вакууму" (Арендт, 2008б, с. 144).

Видається очевидним, що фактор "людського, занадто людського" відігравав для Г. Броха не останню роль. Однак повернімося до питання його "психоаналітичного неприйняття" і зазначимо, що не володіємо відповідними фактами, але не можемо ігнорувати показову "авторську інтонацію", що наразі є очевидною. Водночас виокремимо доволі показовий момент, що пов'язаний зі статтею Г. Броха "Психологія мас". Вона вийшла друком у 1959 році і була прокоментована Г.Арендт у контексті "авторської моделі пізнання" австрійського письменника, що її він послідовно відпрацьовував.

Ми вважаємо, що цей аспект спадщини Г. Броха має стати предметом окремого аналізу, оскільки актуалізує чимало принципових аспектів, що, зокрема, містить і "Психологія мас", а відтак також плануємо повернутися до нього у наступних розвідках. Проте ми звернулися до цієї статті Броха, сказати б, заради її назви, що повністю співпадає з першою частиною назви відомої праці З. Фрейда "Психологія мас і аналіз людського "Я", яка вийшла друком майже на 30 років раніше. І хоча ідея "психології мас", сказати б, "вирувала у повітрі" часу, все ж таки припустимо, що іронічність Г. Броха на адресу психоаналізу, про яку йшлося вище, імовірно, "не заважала" письменникові принаймні слідкувати за рухом психоаналітичних ідей, не приймаючи, чи, навіть, взагалі, заперечуючи їх.

Свої авторські розмисли щодо теорії пізнання Г. Брох, як підкреслює Г. Арендт, безпосередньо екстраполює у площину літературної творчості, зокрема – у свій знаковий роман "Смерть Вергілія", який видається черговим показовим прикладом потенціалу теоретико-практичного паритету, що, водночас, актуалізує і той вимір етичного, який ми пов'язуємо з моральними провокаціями.

Так, дослідниця завважує, що в цьому творі "як відомо, *"Енеїда" має бути спалена в інтересах пізнання* (виділено мною – О. О.)" (Арендт, 2008б, с. 146), і простежує у зв'язку з цим показову паралель з позицією Ф. Кафки, котрий "*борючись зі своєю любов'ю до літератури, зі своєю огидою до літератури, відчуваючи принципову недостатність будь-якого художнього підходу*, …попрохав знищити його твори" (Арендт, 2008б, с. 147).

Цей вражаючий факт у біографії Ф. Кафки ми коротко прокоментували у нашій монографії "Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини XIX – першої половини XX століття (Оніщенко, 1207, с. 245–263) і, зокрема, загострили увагу на листуванні Франца Кафки з чесько-ізраїльським письменником Максом Бродом, котрий був не тільки його другом, а й духівником. Саме завдяки Броду "були збережені кафкіанські твори, які – за заповітом – підлягали спаленню" (Оніщенко, 1207, с. 245). Наше акцентування на цій "паралелі" зумовлене тим, що аналогія Г. Брох – Ф. Кафка актуалізувала для Г. Арендт безпосереднє зіставлення імені Франца Кафки з ще одним важливим фігурантом її збірника – Вальтером Беньяміном.

Есе, присвячене В. Беньяміну, вражає своєю "культурологічною мозаїчністю", що її аналіз у межах однієї статті є нереальним, тому зосередимося тільки на

одному аспекті, який пов'язаний з "присутністю" в ньому персоналії Ф. Кафки. Ця присутність настільки показова, що, за великим рахунком, письменник перетворюється на "самостійну дійову особу" розвідки Г. Арендт.

Паралелі між В. Беньяміном і Ф. Кафкою дослідниця простежує на різних рівнях: феномен "посмертної слави", "фігури мови", які "у Беньяміна – як і у Кафки… ставали джерелом натхнення та слугували ключем до різноманітних "загадок" (Арендт, 2008в, с. 202), фактор "краху" у Ф. Кафки, про який писав В. Беньямін: "Для розуміння…, що залишилося після Кафки, слід, серед іншого, просто визнати, що він зазнав краху" (Цит. за: Арендт, 2008в, с. 203), і про який – вже у В. Беньяміна – напише Г. Арендт: "Влучно сказане Беньяміном про Кафку можна повністю прикласти до нього самого" (Арендт, 2008в, с. 203).

На думку дослідниці, внутрішня спорідненість між цими особистостями була настільки вражаючою, що Беньямінові не потрібно було читати Кафку задля того, щоб думати, як Кафка. І, розвиваючи свою інтенцію, наводить слова В. Беньяміна, що ними завершується його есе "Вибірковий засіб", присвячений Ґете: "Надія дана нам тільки заради надії", які ніби написані самим Кафкою" (Арендт, 2008в, с. 203).

Дозволимо і собі навести один аргумент, що показовим чином, підтверджує трагічну спорідненість цих двох особистостей. Канадський науковець Д. Шарп обирає епіграфом для своєї розвідки, присвяченої конфлікту і трансформаціям у творчості Ф. Кафки, вражаючі слова письменника: "Я не вірю, ніби є люди, внутрішній стан яких подібний до мого, проте я можу уявити таких людей, але, щоб навколо їхніх голів весь час літав, як навколо моєї, незримий ворон, – цього я навіть і уявити не можу" (Цит. за: Левчук та ін., 2006, с. 382). Проте, як виявляється, така людина існувала і цю подібність Ф. Кафка – В. Беньямін можна побачити і в інших вимірах, окрім тих, про які вже йшлося. Це стимулює до розгляду ще однієї паралелі між ними, що стосується "особистого, занадто особистого". Йдеться про складні морально-психологічні стосунки, які пов'язували Кафку і Беньяміна з їхніми родинами.

Так, аналізуючи "випадок Беньямін", Г. Арендт підкреслювала, що захист ним дисертації "повинен був, надавши "досвід публічного визнання", отямити його батька" (Арендт, 2008в, с. 212). Подальше розгортання її спостережень свідчить, що суперечки, які існували між ними, передусім стосувалися матеріального питання. Зокрема, дослідниця підкреслює, що, перетнувши межу тридцятиріччя, В. Беньямін продовжував наполягати на постійній фінансовій допомозі і був переконаний, що попри всі "хронічні тертя з батьками має повне право на таку підтримку і що їхні вимоги, щоб він "заробляв собі на життя", "цілковито неприйнятні" (Арендт, 2008в, с. 212). І далі завважується, що "аж до смерті батьків у 1930-ті роки Беньямін завжди мав змогу розв'язати проблему засобів для існування, просто повернувшись у батьківський дім, де спершу мешкав із власною родиною (дружиною й сином), а після розриву з ними – доволі швидкого – сам (Арендт, 2008в, с. 212).

Зазначимо, що Г. Арендт тлумачить цей конфлікт, насамперед, апелюючи до національних традицій, і виходить, у цьому зв'язку, у площину проблем геніальності, політичного радикалізму тощо. Врешті-решт – це зумовлює її наступне твердження: "батько ніколи на визнав його (В. Беньяміна – О. О.) претензій, і відносини між ними завжди були дуже кепськими" (Арендт, 2008в, с. 214).

Порушуючи проблему "батько – син" у "випадку Беньямін", Г. Арендт природно торкнулася цього конфлікту і у "випадку Кафка", наголосивши однак, що "з Кафкою було інакше". Розвиваючи свої міркування, вона знову пов'язує природу цього "протистояння" з обставинами, означеними вище, що ми, зважаючи на регламент статті, не будемо наразі коментувати, підкреслимо тільки один момент, на якому акцентує Арендт: " *Зрозуміло, його (*Ф. Кафки – О. О.*) стосунки з батьком також були дуже поганими, проте з інших причин* (виділено мною – О. О.) (Арендт, 2008в, с. 214).

Наразі факт паралелі на рівні "підмурівку" видається очевидним, однак, на нашу думку, цей конфлікт має і показові відмінності. У "випадку Беньямін" він, по-перше – містить певні "суперечливі питання", що потребують об'єктивного підходу до, так би мовити, обох сторін; а по-друге, і це вважаємо найголовнішим, переконані, що "конфлікт Беньямін" є, так би мовити, "м'яким варіантом" протиріч "батько–син". Натомість "випадок Кафка" існує в принципово іншій площині і твердження Г. Арендт, що "стосунки з батьком також були дуже поганими, проте з інших причин" видається доволі дискусійним. Нашим аргументом у цьому зв'язку є відомий текст, написаний Ф. Кафкою, що, без перебільшення, набув самоцінного значення у царині гуманітаристики і відомий під назвою "Лист до батька".

Як відомо, він ніколи не був надісланий, а отже – прочитаний адресатом і можемо припустити, що і авторові листа, за великим рахунком, це не було потрібно. Український літературознавець Д. Затонський наголошував, що все написане Ф. Кафкою варто вважати його сповіддю, тоді як "Лист до батька", на нашу думку, взагалі є "сповіддю сповідей", тож ризикнемо припустити, що своїм адресатом письменник зробив самого себе.

Підмурівком страшних зізнань Ф. Кафки є патологічний авторитаризм його батька, що виявлявся на різних рівнях – модель "виховання", питання побуту, тілесність, які врешті-решт сформували у письменника два почуття: Страх і Сором. Спровоковані Германом Кафкою, вони ніколи не полишали Франца Кафку, і саме тому їхній конфлікт "батько–син" видається не порівнюваним за своєю гостротою, а за великим рахунком – аморальністю, з конфліктом "батько – син", що існував у родині Беньямін.

У контексті есе, присвяченого В. Беньяміну, "присутній" ще один вельми важливий "фігурант", стосунки з яким, на відміну від "віртуальних" і дослідницьких паралелей з Ф. Кафкою, Г. Арендт вважає унікальними виявами дружби, коли "найбільший із живих німецьких поетів зустрівся… із найвизначнішим із сучасних йому критиків" (Арендт, 2008в, с. 200). Ця дружба спровокувала вкрай негативні, щоб не сказати руйнівні наслідки для В. Беньяміна, але він не зміг від неї відмовитися, оскільки "усвідомлював і цінував… як останню межу, за якою закінчувалася не лише слухняність, а й взагалі будь-яка дипломатія" (Арендт, 2008в, с. 201). Йдеться про Бертольда Брехта.

На відміну від двох попередніх етюдів нарис, присвячений Б. Брехту, видається найбільш контраверсійним з багатьох причин. Одну з них Г. Арендт декларувала вже на початку своєї розвідки: "Говорячи про поетів, завжди почуваєшся ніяково; поетів треба цитувати (що, до речі, і робить дослідниця – О. О.), а не розмірковувати про них" (Арендт, 2008г, с. 250). Тим не менш вона вдається до розмислів, які також розширюють кордони аналізу етичного сегмента художньої творчості, що наразі впритул межує з естетичним виміром.

Особливо виокремимо відпрацювання дослідницею поняття "втрачене покоління", що, як відомо, увійшло в літературний, а фактично і загальнокультурний контекст,

завдяки Г. Стайн та Е. Гемінґвею. Артикулюючи на необхідності урахування важливої "біографічної обставини", що багато в чому визначила життя Б. Брехта, Г. Арендт підкреслює, що рік народження – 1898 – відносить його "*до покоління, яке можна назвати першим із трьох "втрачених"* (виділено мною – О. О.)" (Арендт, 2008г, с. 259). Нам видається конче важливим здійснення дослідницею своєрідної періодизації "втраченого покоління", яка дозволяє усвідомити страшні етико-психологічні трансформації, що їх пережили люди, котрі його "сформували", але особливими ці наслідки є для представників художньої творчості, котрі кооптували їх у естетико-художню площину.

Показово, що серед них опинилися репрезентанти і реалістичних орієнтирів – Е. М. Ремарк, Р. Олдингтон, Л.-Ф. Селін, і нереалістичних – славнозвісна когорта експресіоністів О. Дікс, Д. Грос, М. Бекман, Е. Толлер, А. Шенберг, А. Берг, Р. Віне, Ф. Ланг, Ф. Мурнау, котрі реалізували себе відповідно на теренах живопису, драматургії, музики, кінематографа. Така "полярність" була цілком закономірною, адже тотальною для всіх них, як завважує Г. Арендт, стала непридатність для "нормального життя; нормальність виявилася би зрадою тих жахіть і тієї товариськості посеред жаху, котрі перетворили їх на чоловіків" (Арендт, 2008г, с. 259). Друге покоління "народилося десятьма роками потому (у дев'ятисоті роки)" і пройшло крізь безробіття, інфляцію і революційне безладдя (Арендт, 2008г, с. 259) і, наступне, що увійшло в життя ще через десять років, "одержало на вибір нацистські концтабори, іспанську громадянську війну чи московські процеси" (Арендт, 2008г, с. 259).

Варто зазначити, що традиційно, торкаючись питання "втраченого покоління", дослідники не вводили до його контексту Б. Брехта. Г. Арендт зробила це. Більш того, відносячи його до першого покоління "втрачених", вона, фактично, наголосила, що Бертольд Брехт був, сказати б, приречений створити великий образ людей, які живуть за темних часів і відчував "потребу" передати його у своєму славетному вірші нащадкам.

Ще раз зазначимо, що у цьому есе, Г. Арендт послідовно реалізовувала своє переконання, що поета, насамперед, слід цитувати, саме тому "морально-психологічний портрет" Б. Брехта органічно вписується в естетичний контекст, відкриваючи чимало важливих аспектів. Зокрема дослідниця торкається "категорії жалості", яку письменник не екстраполював ані на себе особисто, ані, дозволимо собі додати, на зовні. Це показовим чином підтверджує його рання "Легенда про мертвого солдата", що, на думку Г. Арендт, "залишається єдиним німецьким віршем Першої світової війни, який варто пам'ятати" (Арендт, 2008г, с. 269).

Слід зазначити, що таких, сказати б, провокаційних – і в морально-психологічному, і естетичному плані – фактів в етюді про Брехта чимало, що стає неабияким "дослідницьким подразником". Однак, ще раз підкреслимо, що змушені регламентувати матеріал статті, проте один з них, ми, хоча б коротко, не можемо не прокоментувати. Ясна річ, що йдеться про "ідеологічну складову" в особистості Б. Брехта, яка пронизує весь текст розвідки Г.Арендт.

Розмисли закономірно спонукають її до виокремлення "випадку Езра Паунд" задля артикуляції принципової відмінності, що існувала між ним і Б. Брехтом: "Гріхи Брехта були меншими, ніж у Паунда, та він згрішив більш тяжко, оскільки був просто поетом – а не божевільним поетом" (Арендт, 2008г, с. 252). Наразі завважимо, що розглядаючи "провину" Брехта, Г. Арендт апелює до слів Ґете: "гріхи поетів не тяжкі", однак при цьому наголошує, "…що рядок Ґете – про інші гріхи, гріхи простимі" (Арендт, 2008г, с. 251). У "випадку Бертольд Брехт" йшлося про інше.

Варто зазначити, що, оцінюючи діяльність репертуарного театру, який був створений ним у Східному Берліні, Г. Арендт вважає, що він "був і залишається донині найціннішим надбанням східнонімецького режиму, як і – вирогідно – єдиним видатним культурним досягненням повоєнної Німеччини" (Арендт, 2008г, с. 257). Тож, формально, це був проєкт, реалізований під іменем Брехта, однак насправді – то була зовсім інша людина, яка вже ніколи не змогла відмежуватися від написаних од, що уславлювали Сталіна і які "звучать так, ніби їх стеліпав найбездарніший наслідувач Брехта" (Арендт, 2008г, с. 253).

Відтак, на нашу думку, доволі чітко простежуються три показові етапи трансформації письменника: "*тріумф Бертольд Брехт" – "випадок Бертольд Брехт" – "трагедія Бертольд Брехт*", яку спричинив "етичний ланцюг": *гріх – провина – покарання*". Його останню ланку Г. Арендт визначає дуже чітко і дуже точно: "єдине – крім смерті – істотне покарання, якого поет може зазнати, – це… раптова втрата того, що впродовж усієї історії людства вважалося божественним даром" (Арендт, 2008г, с. 255). Це зумовлює остаточний висновок дослідниці: "*найгірше, що може трапитися з поетом – це перестати бути поетом* (виділено мною – О. О.), і саме це трапилося з Брехтом в останні роки життя" (Арендт, 2008г, с. 253).

"Покарання", якого зазнав Бертольд Брехт, стимулює розмисли з приводу однієї вже "естетичної, занадто естетичної" проблеми, що пов'язана з видатним "тріумвіратом": "Шарль Бодлер – Артюр Рембо – Поль Верлен", котрі здобули визнання в історії французької та європейської культури як "прокляті поети". Означену метафору уможливив геніальний вірш Ш. Бодлера "Поховання проклятого поета", що увійшов до його скандальної і великої збірки "Квіти зла". "Статус" "прокляти" їм, ясна річ, "забезпечила" їхня творчість, що, переважно, ґрунтувалася на "моральних провокаціях", адже, як відзначав у своїй статті "Пам'ятник Бодлеру" А. Франс, у світі ніколи не було "морального поета, принаймні таким не можна назвати …загалом будь-кого з тих, кого людство шанує як виразників *його пристрастей і тлумачів його таємниць. Усі вони були байдужі до моралі, як байдужа до неї й природа, що промовляє їхніми вустами* (виділено мною – О. О.)" (Оніщенко, 2008, с. 46).

"Прокляті поети" мали незаперечне право відверто "провокувати" своєю творчістю, спонукаючи людину, завдяки своїм великим образам, "зазирнути" "по той бік добра і зла". Адже вони були чесними не тільки з собою, а й відкрили і назавжди залишили відкритим сучасникам і нащадкам своє "оголене серце" (Ш. Бодлер). Це, безсумнівно, давало їм "право на провокацію", оскільки воно ґрунтувалося на граничному вияві паритету естетичного та етичного. "Випадок і трагедія Брехт" продемонстрували, що цей паритет було зруйновано. Тож покарання, про яке писала у своєму нарисі Г. Арендт, імовірно, дає можливість оперувати визначенням "прокляття", однак воно існує в зовсім іншому вимірі, ніж те в якому перебували Бодлер, Рембо та Верлен, не дозволяючи говорити про Бертольда Брехта останнього періоду його життя як про "проклятого поета"…

Дискусія і висновки

Концептуальна спрямованість нашої статті, певною мірою, "руйнує" "академічний формат" цієї рубрики, насправді спонукаючи нас до дискусії і висновків, а точніше – висновків і дискусії. Підводячи підсумки, черговий раз артикулюємо на "дослідницькій невичерпаності" проблеми художньої творчості, яка

постійно потребує оновлення її "інструментарію", що власне і було відбито у назві цієї статті. Наразі зазначимо, що оновлення пов'язане не тільки із залученням принципово нової джерельної бази, а й "вічним поверненням" до праць, які вже ототожнюються із визнаними здобутками гуманітарного поступу. Це, вочевидь, стосується збірки Г. Арендт "Люди за темних часів", що її ми позиціонуємо як "новий Органон" етичного виміру художньої творчості. Її потенціал не можна переоцінити, а отже – він стимулюватиме наші подальші розмисли і щодо "темних часів", які, на думку Г. Арендт, "не поодинокі", а головне – з приводу того, "що навіть за найтемніших часів ми маємо право сподіватися бодай якогось промінця" (Арендт, 2008а, с. 9).

Джерела фінансування: Автор заявляє про відсутність зовнішнього фінансування для проведення цього дослідження та підготовки рукопису до публікації.

Список використаних джерел

Аренд, Г. (2008а) Передмова. *Люди за темних часів.* Пер. з англ. ДУХ І ЛІТЕРА, 7–9.

Аренд, Г. (2008б). Герман Брох. *Люди за темних часів*. Пер. з англ. ДУХ І ЛІТЕРА, 141–184.

Арендт, Г. (2008в). Вальтер Беньямін. *Люди за темних часів*. Пер. з англ. ДУХ І ЛІТЕРА, 185–246.

Арендт, Г. (2008г). Бертольд Брехт. *Люди за темних часів*. Пер. з англ. ДУХ І ЛІТЕРА, 247–296.

Жукова, Н. (2016). *Елітарна література в іменах*. Ін-т культурології НАМ України.

Левчук, Л. Т., Панченко В. І., Оніщенко О. І. та ін. (2006). *Естетика: Підручник.* 2 вид., допов. і переробл. Вища школа.

Менжулін, В. (2010). *Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні.* Аграр Медіа Груп.

Оніщенко, О. І. (2008). *Художня творчість: проект некласичної естетики*. Інститут культурології Академії мистецтв України.

Оніщенко, О. І. (2011). *Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг)*. Інститут культурології НАМУ.

Оніщенко, О. І. (2017). *Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини XIX – першої половини XX століття.* Видавництво Ліра-К.

Оніщенко, О. І. (2024). *Історія та теорія художньої творчості*: *навчальний посібник*. Видавництво Ліра-К.

Zweig, S. (2011). The Word of Yesterday (Memoirs of a European). Pushkin Press.

References

Arendt, H. (2008a) Preface. *Men in Dark Times.* Translated from English. DUKH I LITERA, 7–9. [in Ukrainian]

Arendt, H. (2008б). Herman Broch. *Men in Dark Times.* Translated from English. DUKH I LITERA, 141–184. [in Ukrainian]

Arendt, H. (2008в). Walter Benjamin. *Men in Dark Times.* Translated from English. DUKH I LITERA, 185–246. [in Ukrainian]

Arendt, H. (2008г). Bertolt Brecht. *Men in Dark Times.* Translated from English. DUKH I LITERA, 247–296. [in Ukrainian]

Zhukova, N. (2016). *Elite Literature in Names*. Institute for Cultural Research National Academy of Arts of Ukraine. [in Ukrainian]

Levchuk, L. Panchenko, V., Onishchenko, O. et al. (2005). *Aesthetics. Textbook*. 2nd ed., rev. Vyshcha shkola. [in Ukrainian]

Menzhulin, V. (2010). *Biographical Approach in Historical and Philosophical Cognition.* Ahrar Media Hrup. [in Ukrainian]

Onishchenko O. (2008). *Artwork: Project of Non-Classical Aesthetics*. Institute for Cultural Research National Academy of Arts of Ukraine. [in Ukrainian]

Onishchenko, O. (2011). *Writers as Researchers: the Potential of Theoretical Ideas (O. Wilde, T. Mann, A. France, I. Franko, S. Zweig).* Institute for Cultural Research National Academy of Arts of Ukraine. [in Ukrainian]

Onishchenko, O. (2017). *The Cultural Potential of Epistolary Writing: The European Experience of the Second Half of the 19th – First Half of the 20th Century*. Lira-K Press. [in Ukrainian]

Onishchenko, O. (2024). *History and Theory of Creativity: Textbook.* Lira-K Press. [in Ukrainian]

Zweig, S. (2011). The Word of Yesterday (Memoirs of a European). Pushkin Press.

Отримано редакцією журналу / Received:10.03.26
Прорецензовано / Revised: 03.04.26
Схвалено до друку / Accepted: 27.04.26
Опубліковано / Published: 29.05.26

Olena ONISHCHENKO, DSc (Philosophy), Prof.
ORCID ID 009-0003-6951-1861
e-mail: o.onishchenko@knutkt.edu.com
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

THE ETHICAL DIMENSION OF ARTISTIC CREATIVITY IN HANNAH ARENDT'S "MEN IN DARK TIMES": A "NEW ORGANON"

Introduction. ***The study focuses on the essay collection "Men in Dark Times" by Hannah Arendt, in which the traditional problem of totalitarianism serves as the general background to her reflections and stimulates inquiry across different dimensions of philosophical and cultural discourse. The article argues for the importance of integrating three essays from this collection into the discourse on artistic creativity, as they enable new strategies for examining its ethical dimension. The aim of the article is to incorporate Hannah Arendt's "Men in Dark Times" into the "conceptual space" of research on artistic creativity, thereby "renewing the toolkit" for analysing the ethical dimension of this phenomenon.***

Methods. ***The article employs analytical and comparative methods, as well as the perspectives of personalism, the biographical method, and conceptual pluralism, which prompt the use of an interdisciplinary approach.***

Results. ***The article emphasizes that the line of inquiry into the ethical dimension of artistic creativity has already established a certain "research context"; however, it still contains numerous lacunae, addressing which could broaden the scope of its analysis. This is demonstrated by three essays in Hannah Arendt's "Men in Dark Times,", devoted to outstanding creative figures – Hermann Broch, Walter Benjamin, and Bertolt Brecht – who shaped the European cultural space of the twentieth century. The results of the study suggest the need to "enrich the toolkit" for analyzing the ethical dimension of artistic creativity, which, through an interdisciplinary approach, can help uncover new perspectives for interpreting this phenomenon.***

Conclusions. ***Strategies for studying artistic creativity are associated not only with a fundamental renewal of the source base but also with an "eternal return" to seminal works identified with the recognized achievements of humanistic progress. This demonstrates the potential of Hannah Arendt's collection "Men in Dark Times,", which serves as a "new Organon" for exploring the ethical dimension of artistic creativity. Summing up, we once again emphasize the "research inexhaustibility" of the problem of artistic creativity, which constantly requires the renewal of the analytical "toolkit."***

Keywords: ***artistic creativity, ethical dimension, moral provocation, Hannah Arendt.***

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в ухваленні рішення про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

УДК 001.8:130.2
DOI: https://doi.org/10.17721/UCS.2026.1(18).04

Ростислав ФАНАГЕЙ, д-р філософії з культурології, асист.
ORCID ID: 0000-0001-8640-082X
e-mail: rostyslav.fanagei@knu.ua
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ПОТЕНЦІАЛ ДОСЛІДЖЕНЬ "КУЛЬТУРНИХ ТЕХНІК" (KULTURTECHNICKEN) У САМОВИЗНАЧЕННІ УКРАЇНСЬКОГО КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДИСКУРСУ

Вступ. ***Актуалізувавшись впродовж останнього десятиліття, вітчизняна дискусія щодо місця та ролі культурологічних досліджень, є важливим кроком в підваженні доволі неясного та небезпечно пострадянського проєкту "культурології". Проте у значній частині наявних підходів вітчизняний дискурс є доволі одностайним щодо культурологічної проблематики – тяжіє до духу класичної герменевтичної чи некласичної лінгвоцентричної парадигми гуманітаристики, в подоланні яких, своєю чергою, постали сучасні зарубіжні культурологічні дослідження. Одним з орієнтирів в нагальних реорієнтації та самовизначенні вітчизняної культурології є німецькі дослідження "культурних технік" (Kulturtechniken) та сучасні Kulturwissenschaften загалом.***

Методи. ***Дослідження ґрунтується на критично-історичному (генеалогічному) і порівняльному аналізі та метатеоретичній рефлексії.***

Результати. ***Дослідження "культурних технік", антропологізуючи медіа-теорію Ф. Кіттлера, звертаються до "апріорі" позірно розрізнених культурних і технологічних систем та дозволяють синтетично розглядати широкий спектр операційних взаємозв'язків реального та символічного, які лежать в основі людського існування. З одного боку, дане дослідницьке поле розкриває радикальну, але питомо культурологічну перспективу з неприйнятної для класичної гуманітаристики позиції нонсенсу (матеріальності, тілесності, загалом необхідно культурної технологічності). З іншого боку, проблемне поле "культурних технік" відкрите і з більш традиційних "точок входу". У цьому воно є доволі зручним для прийняття вітчизняною культурологією – за бажання дозволяючи зберегти специфіку інтелектуальної традиції та, у будь-якому разі, вводячи дослідження в постгерменевтичну площину.***

Висновки. ***Дослідження "культурних технік" явно та показово розкриває постдисциплінарну постгерменевтичну оптику, яка притаманна сучасним зарубіжним культурологічним дискурсам, необхідна вітчизняному та є потенційною основою для їх (можливо єдиноможливого) методологічного і статусного самовизначення як парадигмальної альтернативи філософії. В якості узагальнення та підняття постфілософського пафосу пов'язаний з ними дослідницький умонастрій – в різних формах характерний для зарубіжних культурологічних дискурсів в цілому – можна назвати "матеріалістичним трансценденталізмом". Але найважливіше, що "культурні техніки", зачіпаючи та розкриваючи в такий спосіб усю соціокультурну складність, є доволі конкретним та специфічним предметним полем для спеціалізованого культурологічного дослідження.***

Ключові слова: ***"культурні техніки", Kulturtechniken, культурологічні дослідження, постгерменевтична "оптика", Б. Зіґерт, Ф. Кіттлер, медіа-теорія.***

Вступ

Інституалізоване з останніх декадах XX ст. та все більш експансивне поле культурологічних досліджень (в множині їх варіацій в різних національних традиціях) досі залишається проблематичним об'єктом академічних дискусій загалом, не лише у вітчизняному інтелектуальному середовищі. Щоправда у вітчизняній дискусії саморефлексивна проблематичність питомо постнекласичного культурологічного дискурсу постає в дещо іншому світлі ніж в глобальному контексті – в сенсі і зарубіжному, здебільшого на європейському та американському тлі, і насправді все більш синхронізованому щодо дослідницьких орієнтацій.

Актуалізувавшись впродовж останнього десятиліття (симптоматично пізніше за утвердження не менш невизначеної освітньої дисципліни), дискусія щодо місця та ролі українських культурологічних досліджень є важливим кроком в ревізії доволі непевного проєкту "культурології". Проте невизначеність культурологічного дискурсу постає в даній дискусії радше проблемою його потенційної квазі-науковості. Варіюючись від спроб обґрунтування окремої науки до візій культурології як нової перспективи чи стилю гуманітарних студій загалом, основним в цьому контексті постає питання можливості (та відповідно вимога) специфічних методів та (а отже) наукового статусу "культурології". Що зрештою окреслюється самою назвою проєкту.

З іншого боку, у значній частині наявних підходів вітчизняний дискурс є доволі одностайним у зрештою найважливішому аспекті – культурологічній проблематиці. Зберігаючи ексклюзивний зв'язок з мистецькими та інтелектуальними практиками, проблематика вітчизняних культурологічних досліджень тяжіє до духу класичної герменевтичної чи некласичної лінгвоцентричної парадигми гуманітаристики, в подоланні яких, своєю чергою, постали сучасні зарубіжні культурологічні дослідження.

Окремою проблемою, яка значною мірою задає основу окресленим методологічним вимірам, але є найбільш актуальною через свою політичну та ідеологічну небезпечність, є пострадянськість проєкту "культурології" – історіографічно задокументована (Демчук, 2012; Кислюк, 2019; Кравченко, 2019; 2021) та донедавно експліцитна в концептуальних обґрунтуваннях. По-перше, характерно для будь-якого "пост"-стану, явною є парадоксальна ситуація. В подоланні гегемонії (або кон'юнктурній відмові від) історичного та діалектичного матеріалізму відбулось реакційне звернення до філософії історії/ культури чи культурної історії XIX-XX ст. Й відповідно – крайній ухил у "духовність" із збереження віри в силу Історії та Теорії. По-друге, в контексті саме "культурології" – а не досліджень (здебільшого етнонаціональної) культури, в яких реактуалізувалася тривала вітчизняна дослідницька традиція – явною є "пострадянськість" як російськість концептуальних витоків та російськоцентричність траєкторії і в перші декади XX ст. Хоч історично зрозуміла, вона точно не є (і не має бути) безальтернативною.

Мета – обґрунтувати потенціал досліджень "культурних технік" (Kulturtechniken) в самовизначенні українського культурологічного дискурсу.

Огляд літератури. Узагальнена картина дослідницьких спрямувань та мотивів історичної та критичної саморефлексії українського культурологічного

© Фанагей Ростислав, 2026

дискурсу до повномасштабного російського вторгнення окреслюється матеріалами в ряді колективних монографій, виданих впродовж останнього десятиліття: "Культурологія: Могилянська школа" (2018), "Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів" (2019), "Сучасна культурологія: постмодернізм в логіці розвитку української гуманітаристики" (2021). Дане поле є очевидно вкрай обмеженим для системного документування або "картографування" цього питання. Але це і не є метою даного дослідження. Містячи позиції вітчизняних спеціалістів з різних академічних осередків (НаУКМА, ХДАК, МДУ, НМАУ тощо), до того ж з чітко маніфестованими цілями узагальнюючої рефлексії та інституційними легітимаціями, така вибірка видається достатньо репрезентативною.

Тенденції в зарубіжних культурологічних дискурсах кінця XX – початку XXI ст. (загалом відповідні кризі герменевтичної гуманітарії, але й з важливими відмінностями в траєкторіях окремих традицій) розглядаються і систематизуються, зокрема, в працях Аляйди Ассман (Assmann, 2019)., Доріс Бахман-Медік (Bachmann-Medick, 2016), Ґанса-Ульриха Ґумбрехта (Ґумбрехт, 2020), Пітера Берка (Burke, 2008), Кіта Моксі (Moxey, 2008) Ольги Брюховецької (Брюховецька, 2018; 2024). Необхідно зауважити, що хоча траєкторії, наприклад, французької історіографічної традиції чи культурної антропології є невід'ємними складовими розгортання сучасного культурологічного знання, у фокусі даного дослідження перебувають першочергово англофонні "cultural studies" та німецькі "Kulturwissenschaften".

Історії та концептуалізації дослідницького поля "культурних технік" в межах трансформацій сучасних німецьких "наук про культуру" (Kulturwissenschaften) – релевантного, на наше переконання, в питанні самовизначення української культурології – представлені в працях Бернарда Геогегана (Geoghegan, 2013), Джеффрі Вінтроп-Янга (Winthrop-Young, 2013), Сибілли Кремер і Горста Бредекампа (Krämer, & Bredekamp, 2013), Томаса Махо (Macho, 2013) та Бернгарда Зіґерта (Siegert, 2015; 2017), на чиєму підході сконцентрована увага даного дослідження. Вони ж, своєю чергою, напряму пов'язані з підходом Фрідріха Кіттлера (Kittler, 1990; 1999). Необхідне в даному контексті розкриття специфіки його медіа теорії та аналізу, нечасто згадуваних у вітчизняному інтелектуальному середовищі, є окремим завданням дослідження.

Методи

Дослідження ґрунтується передусім на критично-історичному (генеалогічному) аналізі формування проблематики "культурних технік" та пов'язаних із нею трансформацій сучасного німецького культурологічного знання. Порівняльний підхід використовується для зіставлення траєкторій розвитку сучасних західних культурологічних досліджень, зокрема в контексті медіа-дискурсу. Окремий рівень дослідження становить метатеоретична рефлексія, спрямована на окреслення можливостей методологічного й предметного самовизначення культурологічного дискурсу загалом та у вітчизняному контексті.

Результати

Одним з полюсів дискусії щодо вітчизняної культурології виступає візія її як окремої науки з чітким поняттєво-категоріальним та методологічним апаратом. Показовою в даному випадку є позиція Юлії Сабадаш – вимога перетворення культурології на "те явище сучасної гуманітаристики, яке матиме право на класичне звання "сувора наука"', позбавлене характерних нині "жонглювання фактами" та "свавілля авторських інтерпретацій" (Сабадаш, 2021, с. 40). Зокрема, таке самовизначення та відмежування має зупинити негативне "поглинання" культурологією гуманітарних наук та применшення їх значення, а також зберегти існуючу модель культурологічного знання (Сабадаш, 2021, с. 36). Згідно з Ю. Сабадаш, дослідницький простір культурології визначають ті науки, які "вивчають або специфіку розвитку мистецтва, або найбільш різноманітні прояви почуттєвої природи людини" (Сабадаш, 2021, с. 41). Особлива вага в цьому контексті вбачається у "переконливо зафіксованому" діалозі з мистецтвознавством, зважаючи на фундаментальність проблеми "культуротворчості" та її зв'язок з мистецькими практиками (Сабадаш, 2019, с. 164).

Схожим чином в анотації до колективної монографії "Могилянської школи" стверджується, що "культурологія постає у жодному разі не «мультидисциплінарним стиком», а окремою галуззю зі своєю методологією і власним предметом наукового дослідження". А Михайло Собуцький у передмові визначає специфіку культурологічного дослідження суміжних з мистецтвознавством "так званих сфер та галузей культури" через різношарову інтерпретацію, яка виходить "на рівень значень, притаманний даній культурі як такій, що потім може бути застосовано до інших її проявів" (Собуцький, 2018, с. 5–6).

Діаметрально протилежна візія полягає в визначенні (потенціалу) культурології як нової "загальнонаукової методології" (Кислюк, 2019, с. 10), нового "кута зору гуманітарних наук" (Івашина, 2018, с. 237) тощо. Підсумовуючи свій огляд подібних підходів, Олександр Кравченко вбачає в культурології потенціал альтернативної наукової стратегії гуманітарного пізнання – постдисциплінарного гносеологічного простору, який дозволить не лише випрацьовувати нову парадигму знання про культуру, але й "зняти печатку сакральності наукового методу, звільнити його від дисциплінарного кріпацтва і повернути колишню притаманну йому пізнавальну гнучкість" (Кравченко, 2021, с. 34–35). Більше того, нинішня прив'язка культурології до мистецтвознавства чи філософії постає в його візії не безальтернативною даністю, а радше проявом інертності інтелектуального середовища чи вибором найменш конфліктного способу її легітимації (Кравченко, 2021, с. 34).

Щоправда окрім доволі неясної (але як видається наявної) оцінки цих процесів та позиції щодо самої культурологічної проблематики, О. Кравченко пов'язує таку потенційну загальну конфігурацію лише з "епізодом локальної історії науки"(Кравченко, 2021, с. 34) та радянською науковою традицією, де "культура є кодовим словом, яким визначається претензія науковця на інтерпретацію будь-яких соціальних явищ сучасності і минулого із застосуванням некласичних пояснювальних моделей" (Кравченко, 2019, с. 31). За десять років до того ця думка висловлювалась харківським дослідником напряму – культурологія розумілась "абсолютно унікальним інтелектуальним продуктом, що, з одного боку, відповідає міжнародним науковим тенденціям, а з іншого – є втіленням російської (пострадянської, а також будь-якої національної з числа колишніх радянських республік) наукової традиції" (Кравченко, 2010, с. 22). Схожим чином і Олександр Івашина пов'язує пост- чи трансдисциплінарний характер культурологічних досліджень – "освічений холічний еклектизм", який надає інструменти під конкретні проблеми (Івашина, 2025, 20) – зі "своєрідним каноном культурології"

створеним радянськими "творчими гуманітаріями" (Івашина, 2025, с. 16).

Разом з тим, видається, що подібне обґрунтування (або ж "діагностування") пострадянськості культурології прикладається не стільки до окресленої методологічної конфігурації (притаманної якраз сучасним західним дискурсам), а радше до тенденцій у визначенні проблемних полів культурології. Так, наприклад, сам О. Івашина визначає "культуру" невеликою територією людської діяльності, "де існує вільна, творча складова людського життя, де існує інтелектуальність" (Івашина, 2025, с.37). Разом з визначенням небезпеки "філософізації" теорії культури (Івашина, 2025, с.39) та загалом сучасної відмови гуманітарія від моделей мови та свідомості (Івашина, 2025, с. 12), сучасна "нова тілесна культура" постає для нього кризою необхідно (само)критичної інтелектуальної культури (Івашина, 2025, с. 43)

Загалом же, хоча більшість розглянутих підходів і лавіюють між окресленими "полюсами" в питанні статусу "культурології", вони істотно сходяться в класичному для гуманітаристики герменевтичному визначенні культурологічної проблематики (і відповідно методології). На думку Руслани Демчук, культурологія є "комплексною гуманітарною наукою про культуру, що долає дисциплінарні кордони, ґрунтуючись на системних взаємозв'язках, але утримує каркас предметнопроблемного ядра" (Демчук, 2018, с. 11). Культура ж, у свою чергу, розглядається як "універсально-ціннісна система", "ментальна сфера смислів", яка хоч і потребує аналізу своїх маніфестацій і форм та є контекстуальною (що відповідно вимагається і від науки про неї), але може усвідомлюватися лише на рівні ідеального (Демчук, 2018, с. 12-15). Олена Колесник припускає, що можливо єдиною методологією в аналізі культури є культурологічна герменевтика, яка синтезує досягнення та підходи різних герменевтичних дисциплін (Колесник, 2019, с. 90). Костянтин Кислюк, розвиваючи позиції культурологічної школи В.М. Шейка, розглядає "особливий епістемологічний статус культурології (принаймні, у її пострадянській версії) як інтегральної науки про культуру" зі своїм специфічним підходом (Кислюк, 2019, с. 27). Культура в даному випадку потребує "найточнішого визначення" та розглядається на перетині людського вдосконалення в системі універсальних цінностей", людського самовираження в духовних практиках та інституційної унормованості поведінки (Кислюк, 2019, с. 19-20). А джерела культурологічного підходу відшукуються у баденських неокантіанців (Кислюк, 2019, с. 17)

Долучаючись до дискусії щодо шляхів самовизначення вітчизняної культурології, нагально необхідної зокрема і через потребу синхронізації з західноєвропейським інтелектуальним контекстом на противагу підлаштуванню під російський, ми спираємось на наступні припущення, кожне з яких конкретизує попереднє.

По-перше й загалом: поле сучасних культурологічних досліджень – у множині їх достатньо відмінних генеалогій і траєкторій у різних інтелектуальних традиціях (cultural, Kultur-, culturelle тощо) – очевидно походить від та звертається до тривалої та множинної історії теорій та досліджень культури, розпорошених в різних галузях філософського знання та предметно і методологічно спеціалізованих наук XIX—XX ст. Разом з тим, культурологічні дослідження, окреслюючись з 70–80-х років минулого століття, є принципово відмінними від них.

Постання саме культурологічних досліджень напряму та обопільно пов'язане з розгортанням постнекласичної і постдисциплінарної конфігурації соціогуманітарного знання. Як мінімум між-, а радше транс-дисциплінарність культури як дослідницької проблеми в її сучасних концептуалізаціях та її "неуникність" в триваючій кризі модерного порядку реальності є не лише наслідком, а й самим рушієм та загальною рамкою цих методологічних трансформацій. Показовим є формулювання "культурний поворот", навіть при його поширеному обмеженні до первинного неомарксистського проєкту "cultural studies" та пізнішого постмодерністського конструктивізму – йдеться не лише про зауваження проблеми культури з непритаманних до цього дослідницьких позицій (з відповідним розширенням цього проблемного поля), але й такою ж мірою їх власну "культуралізацію", прийняття культурних "оптик" або ж способів пояснення в дослідженнях людського способу (спів)життя, як загального об'єкту гуманітарного та соціального знання. Звичайно, якщо взяти до прикладу соціальну теорію, то разом з похідними з її критичної гілки "самими по собі культурними" студіями (С.Голл) або більш традиційною та варіативною культурною соціологією продовжує існувати класична соціологія культури (з відповідно обмеженими методами та предметом дослідження). Аналогічні приклади, зрештою, можна навести і з царини класичних теорій і досліджень культури. В даному випадку не стверджується, що постнекласична конфігурація знання стала всезагальною. Проте видається важливим, що так само як культурологічний дискурс вимагає для свого існування постнекласичної орієнтації, така конфігурація соціогуманітарного знання до певної міри, навіть якщо не експліцитно, є іманентно культурологічною – "культура змістилася з позиції об'єкта дослідження до того, щоб у межах цих різних парадигм та їхніх визначень стати гнучким інструментом аналізу на службі різних аналітичних проєктів […] для вивчення конвергенції влади, нерівності та історії" (Rosaldo, 2008, с. xii).

Дана узагальнена ситуація, разом із динамічністю і фрагментарністю культурологічного дискурсу (множиною подальших "поворотів") та самої соціокультурної реальності, не може бути непроблематичною та невизначеною (як мінімум в контексті донедавна усталеного академічного status quo). Та власне і не має бути такою, окрім як в загальних рисах. Разом з тим, очевидно, що така візія – аналогічно до найширшого антропологічного визначення культури як цілого та конкретного способу людського життя – не дає ніякої відповіді щодо спеціальних проблематики та завдань культуролога/ині (якщо вони взагалі можливі).

Друге припущення полягає в тому, що постнекласичний культурологічний дискурс має можливість і загалом право на існування лише якщо зможе обґрунтувати себе як альтернативу класичній філософській парадигмі. Більше того, погляд на дану проблему через таку призму – не менш невизначеної і проблематичної, але загальноприйнятної філософської мета-теоретичності та історичної дисциплінарної недиференційованості – знімає, з одного боку, потенційний скепсис щодо претензійності та прожективності такого розуміння культурологічного дискурсу. А з іншого боку, навіть підкреслює загальну тяглість, в якій ще на початку XX ст. відзначалось культуралізаційне джерело/ подолання явної кризи філософії (зокрема — неокантіанське заміщення критики розуму критикою культури). Зрештою, реальну проблему в самовизначенні культурологічного дискурсу складає історично вкрай коротка ситуація модерністської спеціалізації наук та "науковізації" соціогуманітарного знання – вислід тисячолітнього розгортання (натур)філософського знання, соціогуманітарна частина

якого наразі продовжує зворотньо дедиференціюватися на нових засадах.

Третє припущення полягає в тому, що засадою або радше загальною "оптикою", яка може методологічно обґрунтувати та інтегрувати таку всепроникну парадигмальну альтернативну, є постгуманістична постгерменевтичність. Остання розуміється загалом як вихід за межі проблем духу, значення та історії як неповторного плину відповідних унікальних проявів (на яких, зокрема, і намагались інституалізуватись гуманітарні науки). Як фокус на багатоманітних і історичнозмінних "матеріальностях" (Ґумбрехт, 2020) чи "зовнішньостях" (Wellbery, 1990), що визначають "культуру", так і на їх власну питому культурність як означеність, що виходить далеко за межі герменевтичної глибини "значення". І тут, що важливо, йдеться не про обґрунтування якогось революційного розриву зі старим порядком знання, а про узагальнення, інтеграцію та посилення мотивів, які розгортаються і переплітаються впродовж усього XX ст. паралельно з протилежним за суттю "лінгвістичним поворотом", – експлікації повсякденності, тілесності, присутності, просторовості, візуальності, медіатизованості тощо соціокультурних реальностей. Більше того, витоки цих процесів – загалом виявлення все нових і "нових емпіричностей" (Foucault, 1994) та їх історизації – тягнуться вглиб самої "історичної" (насправді прогресивістської аісторичної) картини світу (Ґумбрехт, 2019) "довгого" XIX ст., проти якої ці процеси постають.

Четверте припущення полягає в тому, що одночасно специфічним і найбільш явним й показовим прикладом цієї загальної динаміки – який власне, на нашу думку, є потенційним зразком для вітчизняної культурології – є траєкторія сучасних німецьких "Kulturwissenschaften", які постають у відмові від власної національної традиції артикульовано герменевтичних і ідіографічних "Geisteswissenschaften". Загалом – аналогічно і синхронно до "cultural studies", які постали з кризи humanities (Assman, 2019, с. 19-26; Bachman-Medick, 2016, с. 1-4). З одного боку, в даному випадку цей загальний (і очевидно узагальнено спрощений) мотив є більш прямолінійним, артикульовано "пост-герменевтичним" та нещодавнім – на противагу франкофонним та англофонним траєкторіям, відзначеним, загалом, більш тривалим і багатогранним "діалогом історії та антропології" (Burke, 2008) впродовж XX ст. (релятивізована культурна антропологія, антропологізовані історіографія школи "Анналів", подальша "Нова Культурна Історія", неомарксизм тощо). З іншого боку, цей зразок саме гарно "пасує" українській культурології, яка разом з французьким дискурсом історичних ментальностей більшою мірою обумовлена саме "оптиками" та проблематиками німецьких філософії культури та культурної історії XIX-XX ст. Більше того, як зазначає А. Ассман, "Kulturwissenschaften" зберігають, на противагу англофонним політизованим "Studies" масової культури, погляд на культуру як академічну проблему (Asmann, 2019, с. 27-28). Важить і сама німецька інституційна основа українських академічних практик загалом. Можливо, українській "культурології" – яка неможлива в сенсі "(наукового) знання про культуру" загалом, контроверсійна в протиставленні "-логії" певному "-знавству" (напр. Король, 2018, с. 54), віддалена від технологічного детермінізму "culturology" Леслі Вайта ще більшою мірою, ніж від "cultural studies", – взагалі варто було б за аналогією нейтрально називатись "науками про культуру".

Зрештою останнє і найконкретніше припущення – власне головна теза даної статті – полягає в тому, що одним з прикладів та рушіїв цієї реорієнтації німецьких культурологічних досліджень, який може стати стимулом і орієнтиром "постгерменевтизації" та відповідно самовизначення вітчизняної культурології, є проблематизація поля "Kulturtechniken" ("культурних технік").

Важливим, якщо не центральним, аспектом розгляду цього питання є генеалогія (власне "проблематизація" як історичний процес) цього дослідницького поля. Хоча цей аспект має враховуватись в контексті будь-якого знання, здебільшого він актуалізується в більш спеціалізованому критичному аналізі для подолання натуралізованості усталеного порядку. В культурологічному ж та загалом соціогуманітарному знанні – меншою мірою чи взагалі не відмежованому від об'єкту свого аналізу, фундаментально однопорядному з ним – (само)рефлексивна історичність є необхідною для (само)визначення. В питанні "культурних технік" цей мотив є максимально радикальним.

Але навіть безвідносно детальнішого (й історичного) розгляду – вже на рівні самого терміну – проблема "Kulturtechniken" демонструє поєднання взаємозалежних вимірів "культурності технік" та "технічності культур", до яких загалом і звертається відповідне дослідницьке поле. Важливо, що в цьому немає нічого принципово нового. Модерне німецьке "Kultur" саме по собі, яке вплинуло і на сучасне розуміння "culture", поєднувало в собі обидва, подібно до давньоримської "cultura", ці виміри, допоки не звелось до проблеми духу і не замінилось ним (Baldwin et al., 2008, с. 5-6). Можна сказати, що "Kulturtechniken" пропонують дуже наполегливий (на рівні навіть самого терміну) варіант подолання тривалого концептуального розмежування матеріальної "цивілізації" та духовної "культури" в соціогуманітарному знанні. Або ж іншими словами, відповідними даному дискурсу: гетерогенні "Kulturtechniken" спрямовані "зняти" колись непроникне, навіть онтологічне, розрізнення між культурним універсумом сенсу (та герменевтичною парадигмою його дослідження) і "безоднею нонсенсу" (в якій та з якої оперують медіа) (Siegert, 2015, с. 4) – ієархізоване розрізнення, яке було засадничим для модерної західної думки з XVIII століття і "реакційно" відтворювалось як у модерністських, так і в постмодерністських дискурсах (Geoghegan, 2013, с. 75).

Більш конкретним попереднім узагальненням щодо проблеми і потенціалу "культурних технік" – як одного з проявів та рушіїв постгерменевтичної парадигми – є й відповідне "проміжне" становлення й становище її досліджень. Що важливо – вже не між окремими дисциплінами, а між більш-менш утвердженими між/постдисциплінарними дослідницькими полями.

В її сучасному розумінні (про важливу історію самого терміну та відповідних дослідницьких підходів піде мова пізніше) проблема "культурних технік" постає в німецькому інтелектуальному середовищі з повоєнної диз'юнктивної боротьби за пост-філософський "трон трансцендентального" між двома підходами (Siegert, 2015, с. 1). З одного боку – специфічні німецькі медіа-теорія та аналіз, що спиралися на технофільний, антигуманістичний та антигерменевтичний підхід Ф. Кіттлера (та ширше – французький постструктуралізм). З іншого боку – англо-американська традиція "cultural (and media) studies" з їх специфічною "антропологізованістю" (Брюховецька, 2018, с. 137) та обмеженням (масової) культури та медіа (як двох взаємозалежних вимірів їх проблемного поля) до мас-медіа та історії комунікації. "Культурні техніки" постають як певне лімінальне поле, яке втілює компромісний постгерменевтичний синтез концептуальних засад обох сторін.

Відповідно, академічна проблематизація "культурних технік" та їх значення можуть бути проаналізовані з цих двох ракурсів. Очевидно, що для нас центральним питанням є те, якими є (потенційні) наслідки цього зсуву для (українського) культурологічного дискурсу. І в цьому загальному вихідному контексті, варто зауважити, явні подібності української "культурології" та "cultural studies" перевершують так само важливі відмінності. Разом з тим, сучасна проблематика "культурних технік" постала в цьому діалозі та є наразі розробленою саме з боку медіа-теорії/ аналізу – як "пост-кітлеріанське" подолання їх обмежень і упереджень. Доволі важливим є те, що цю проблему і перспективу окреслив ще сам Ф. Кіттлер – загалом парадоксально, але й типово для будь-якого засновника, найменш "кіттлеріанський" серед теоретиків кіттлеріанського типу (Geoghegan, 2013, с. 69).

Перед доволі логічним розглядом саме з цього другого, (пост)кітлеріанського ракурсу варто зробити декілька зауважень щодо окресленого радикалізовано-спрощенного протиставлення між двома підходами.

У даному випадку не йдеться про протиставлення в самій лише перспективі медіа-досліджень (хоча це очевидно умовність, зважаючи на те, що це один з способів пояснення соціокультурної складності загалом). У цьому контексті засновки тривалий час пануючого культуралістського розуміння та дослідження медіа(технологій) як підпорядкованих праксису (закладені Реймондом Вільямсом) та технологічного детермінізму (зокрема "канадської школи") хоч і принципово різняться, але багато в чому сходяться "на практиці", принаймні в дослідженні комунікації значень (Lister et al., 2009, с. 77-99). Більше того, в самому (англофонному) культуралістському дискурсі в кінці XX ст. відбулося "відродження" детерміністської перспективи Маршала МакЛюена (з яким Ф. Кіттлер багато в чому схожий) на фоні експансії електронних "нових медіа" і формування постгуманістичного дискурсу.

Самі "cultural studies" – як окремий проєкт 70-80-х років – також потребують більш нюансованого розуміння. Адже їх первинний текстоцентричний конструктивізм та взаємовизначення з постмодерністським дискурсом хоч і є безсумнівним та контроверсійним з сучасної перспективи (Брюховецька, 2024), але не вичерпним. Сама актуалізація ними "практикування" культури, як зазначає Людмила Скокова, невід'ємно пов'язана з матеріальними, тілесними, загалом просторовими елементами, які опосередковують праксис (Скокова, 2018, с. 17). Показовим прикладом є концепція культурних практик означення/ репрезентації Стюарта Голла: хоча культурні практики і працюють "як мова", "речі" набувають значення не лише через "слова, які ми використовуємо щодо них, історії, які ми розповідаємо про них", "способи, якими ми класифікуємо та концептуалізуємо" їх чи навіть образи, які ми створюємо, але й першочергово завдяки тому "як ми їх використовуємо або інтегруємо в наші повсякденні практики", споживаючи та присвоюючи їх (Hall, 1997, с. 3). Та власне в конструктивістському постмодерністському дискурсі культурних досліджень, як стверджує Фредрік Джеймісон, були поставлені під сумнів герменевтичні "глибинні моделі" – діалектична, психоаналітична, екзистенціалістська "і, нарешті, найпізніше за часом, велика семіотична опозицію між означником і означуваним" (Jameson, 1984, с. 61-62). Не менш важливим питанням є зв'язок цього (в вузькому сенсі) "культурного повороту" з більш сучасними антилінгвістичними/постгерменевтичними поворотами та студіями (Bachmann-Medick, 2016). Найбільш показовим прикладом є дослідження візуальної культури, які є важливим протиставленням текстоцентризму культурних досліджень. Але разом з тим (принаймні в англофонній традиції) візуальні студії є їх прямим продовженням (напр. Mitchell, 1996; Mirzoeff, 2009; Sturken, & Cartwright, 2018).

У контексті даного розгляду німецька медіа-теорія та англофонні культурні дослідження протиставляються як два узагальнені антропологічні/ культурологічні проєкти, істотно різні в своїх засадах.

У доробку Ф. Кітлера прослідковується доволі конкретне дослідницьке спрямування на "медіа" як технологічні засоби, що зберігають, передають або обробляють дані. Проте – окрім того що, їх дослідження мають сенс тому, що саме "медіа виробляють сенс" (Kittler, 2006, с. 55) – і в більш ранній, а особливо в пізній період слово "медіа" у Ф. Кіттлера є явно перенасиченим смислом. Як зауважує Дж. Вінтроп-Янг, воно позначає все – "це радше не чітко визначене поняття, а брудна семантична бомба, що сіє концептуальний хаос" (Winthrop-Young, 2021, с. 2). Власне той хаос, в якому німецький дослідник в пост-структуралістському дусі не стільки інституціював нове дослідницьке поле, а першочергово радикально переосмислив традиційні об'єкти гуманітарних наук – значення і свідомість, чуття і тіло – як медіатизовані конструкти визначені технологіями. Ф. Кіттлер загалом до певної міри є радше медіа-філософом ніж аналітиком. З одного боку, він критично вийшов за межі доволі характерної раніше "непотрібності та штучності" концепту медіальності в філософській традиції (яка тривалий час ігнорувала свій власний медіум) (Cruz, 2017, с. 69). З іншого боку, з такої перспективи, прослідковується важлива тяглість традиції, зокрема від Ернста Кассірера, чиї "символічні форми" можна замінити на "медіа" (Assman, 2019, с. 24), щоправда ще у вузькому герменевтичному сенсі (кіттлерівське "символічне" все ж є радше лаканівським ніж кассіреровським).

Традиція "cultural and media studies" та Франкфуртської школи (у їх історичному взаємозв'язку) навпаки оберталася навколо публічного "комунікативного розуму", похідного від просвітницької автономної свідомості (Siegert, 2015, с. 3), та "герменевтичних парадигм, розвинутих у високу друкарську епоху гуманістичної писемності" (Winthrop-Young, 2013, с. 6). З відповідним розумінням людини, медіа-культури та їх взаємозв'язку.

Власне з аналізу, критики та відкидання цієї загальної модерної парадигми – "гуманізму як окцидентальної трансцендентальної системи виробництва значення" (Siegert, 2015, с. 6) або ж "метафізики" з її одержимістю семантичною глибиною та інтерпретуючим духом (Ґумбрехт, 2020) – і постає "ортодоксальне" кітлеріанство. Воно ж, своєю чергою, поступово стає проблемою, яку долають дослідження "культурних технік", та одночасно їх основою.

Іншими словами це "ядро" подальшого розгляду полягає в намаганні Ф. Кіттлера усунути "так звану людину", а точніше "Geist", з гуманітарних наук. Цей антигуманістичний підхід розгортався від розкриття генеалогії й відповідно денатуралізації герменевтики (з якою романтичний "дух" взаємовизначається) через аналіз "систем запису" (Aufschreibesystem), які її уможливили, а зараз підважують (Kittler, 1990; 1999). Вже це було радикалізацією дискурс-аналізу раннього Мішеля Фуко (разом з ідеєю "винайдення людини") та критики логофоноцентризму Жака Дерріда – які разом з тріадою реального-уявного-символічного Жака Лакана мали на Ф. Кіттлера визначальний вплив – до ще більш

"зовнішнього" "медіа-аналізу" дискурсу. В подальшому, хоч і повністю не відриваючись від свого літературознавчого коріння, німецький дослідник все більше тяжів до безпосереднього нон-сенсу мілітарно обумовлених електричних та електронних медіа-технологій – до певних "мілітарного апріорі медіа" та "медіального апріорі війни", які зумовлюють нашу ситуацію (Winthrop-Young, 2021, с. 3-9).

Загалом, як зазначає Девід Веллбері, критичний підхід Ф. Кіттлера сконцентрував увагу на взаємозв'язках влади, технологій, позначок і тіл – звернув "зовнішній" погляд на "рамку, в межах якої стає можливим щось таке як «значення» й, насправді щось таке як «людина»" (Wellbery, 1990, с. xii). Разом з такою "зовнішньою" аналітичною перспективою та медіальністю (як предметом дослідження) кітлеріанською "точкою відліку" було тіло як "сполучна ланка, до якої й від якої прямують наші медіальні засоби обробки, зберігання та передачі" (Wellbery, 1990, с. xiv). За посередництва та частково паралельно з М. Фуко цей підхід явно розвиває ніцшеанську лінію.

Втім, наприкінці XX століття обмеження кіттлеріанського техно-детермінізму стали дедалі більш очевидними. Як зазначає Б. Геогеган, окрім систематичного ігнорування Ф. Кіттлером політичних та етичних вимірів (загалом людської агентності), а також поза-західних технологічних і внутрішньозахідних культурних відмінностей, найбільш парадоксальний його недолік проявився всередині самого поля технологічних медіа. Твердження Ф. Кіттлера про цифрову дедиференціацію медіа (Kittler, 1999) стало засвідченням їх історичного кінця. Як всього лише варіації інтерфейсів між "так званим користувачем" та "Універсальною Машиною Тюрінга", "медіа втратили свій онтологічний статус матеріальних об'єктів" (Siegert, 2017, с. 3). В такій "пост-медіум" ситуації (Cruz, 2017, 70) ортодоксальним кітлеріанцям не залишилось нічого крім як "писати технічні історії мертвих медіа" (Geoghegan, 2013, с. 68–69).

Розгляд проблематики та оптики "культурних технік", розгорнутих на цьому тлі, ускладнюється як інституційною та індивідуальною варіативністю підходів, зумовленою зокрема й історичною трансформацією самого терміну "Kulturtechnicken", який "додрейфував" до посткітлеріанських медіа-теоретиків через інші царини знання. Та, що важливо, зберіг в своїх сучасних концептуалізаціях їх відбитки.

Почати варто з "синхронічного" виміру. Хоча така систематизація є вкрай умовною та можливо й не дуже недоречною (бо підважує саму суть сучасної конфігурації соціогуманітарного знання). Першою явною спільною рисою цього посткітлеріанського проблемного поля є певна "антропологізація". Або ж, як зазначає Б. Зіґерт – "практичний поворот" в медіа дослідженнях (Siegert, 2017, с. 3). Антигуманістичний (як, в першу чергу, антигерменевтичний) підхід самого Ф. Кіттлера був своєрідною і, можливо, найбільш відвертою антропологією, але все ж дійсно доволі антропофобною. Як зазначає Б. Геогеган, кітлеріанська медіа-теорія, звичайно, була "сповнена людьми" (зважала на бюрократів, митців, матерів тощо), але ці постаті розумілись, у кращому разі, лише як "проксі чи аватари" мереж машинерії, інститутів, записів і приписів тощо (Geoghegan, 2013, с. 67). В загальний рисах реакцію на цю проблему можна визначити як характерне для антропології (в її інституалізованому варіанті) звернення до людських практик та крос-культурного аналізу. Проте, це питання в контексті "культурних технік" є більш нюансованим. З одного боку, йдеться про зміщення аналітичного фокусу з екстрасоматичних технологічних апаратів на людські практики, інструментарії та інституційні процедури, які забезпечують їхнє виникнення й подальші трансформації (Geoghegan, 2013, с. 70). З іншого ж боку, Людина постає в даному випадку продуктом "антропотехнік" (Siegert, 2015, с. 7). Не в попередньому фукіансько-кітлеріанському заміщенні культивування тренуванням, а в розвитку ідеї "технік тіла" Марселя Мосса.

Друга загальна посткітлеріанська риса, яка напряму взаємозалежна з антропологічним фактором та явна з самого терміну, полягає в тому, що "тепер центром уваги є сама культура" – а не медіа-технологічна основа "химер" духу і розуміння (Siegert, 2015, с. 7). Разом з тим, з самого терміну зрозуміло, що йдеться не про дослідження Культури. Завданням стає визначення "базових операцій та диференціацій, що породжують сукупність концептуальних і онтологічних сутностей, які, як вважають, конституюють культуру" (Winthrop-Young, 2013).

Загалом, розміщуючись між двома цими вимірами – поєднуючи їх в рекурсивні мережі обопільного оформлення і трансформації медіа-апаратів та культурних практик – дослідження культурних технік порушує питання про "конфігурації інструментів, практик і знаків, що становлять апріорі певної технічної та культурної системи" (Geoghegan, 2013, с. 70). Це формулювання розкриває загальну логіку даного підходу – специфічний вивернутий назовні "трансцеденталізм", який, на наше переконання, є притаманним й неартикульовано "постгерменевтичним" напрямам сучасних культурологічних досліджень (зокрема в контексті аналізованого нами раніше "просторового повороту").

Для конкретизації множини підходів в межах цієї загальної "рамки" варто звернутись до "діахронічного" виміру. А якщо точніше, до історичного становлення проблематики "культурних технік" через генеалогію самого цього терміну. Цю динаміку можна розділити на три етапи (і відповідно три значення).

У своєму первинному значенні XIX століття термін "Kulturtechniken" стосувався аграрних технологій. Хоча до своїх сучасних концептуалізації він дійшов не напряму, а через пізніше перенесення цього "культивування" на людину (загальний мотив), він зберіг важливий відтінок тогочасного схоплення взаємозалежності культури, технології та природи.

Щодо динаміки метафоричного запозичення цього терміну в 1980-х рр. позиції дослідників розходяться. Але загалом з цього часу він входить в ширший гуманітарний вжиток через педагогічний дискурс "елементарних" (базових й нібито природніх) навичок письма, читання чи лічби, а також проблему "грамотності" в умовах поширення нових медіа (Goeghan, 2013, с. 72; Winthrop-Young, 2013, с. 5–6).

У контексті останнього розкриваються дві важливі інтуїції, які постали на цьому етапі та з різних боків розкривають гетерогенну єдність, яку окреслює ця проблематика і сам термін – "Kultur – Technik" (і як техніка, і як технологія). З одного боку, йдеться про зростаюче усвідомлення далеко не лише технічності цифрових медіа та всюдисущості їхніх імплікацій на фоні "розрідження" культури в повсякденних практиках (Krämer, & Bredekamp, 2013, с. 24). Як зауважує Дж. Вінтроп-Янг, це призвело до "проєктування уявлень про культуру в (майбутні) технології", які до цього вважалися ворожими їй (Winthrop-Young, 2013, с. 6). З іншого боку, явна технологічність сучасної медіа-культури підняла аналогічні питання щодо минулого – тепер "технологія ретроєктується (ретроспективно переноситься - Р. Ф.) в (минулу)

культуру" (Winthrop-Young, 2013, с. 6), радикально розриваючи з концепцією її автономності.

Разом з тим, як зазначає Б. Геогеган, термін "Kulturtechniken" поширювалася в той час ще з сильною відсилкою до педагогіки. І скоріш за все саме з цього контексту його запозичив ще сам Ф. Кіттлер та без власної чіткої концептуалізації "привіз з собою" до Берлінського університету, чиї представники в подальшому обмежились доволі традиційними дослідженнями "культурних технік" як "формалізованих символічних систем читання, письма, творення зображень і музики" (Geoghegan, 2013, с. 76). Загалом – залишились на другому етапі.

Показовим прикладом цього напряму досліджень є підхід Т. Махо. На його думку, проблема "культурних технік" стосується не всієї множини технік, на яких ґрунтується кожна культура для свого виживання, а "саме тих технік, які уможливлюють символічну роботу" (Macho, 2013, с. 30). Вони є особливими "техніками другого порядку", які відрізняються потенціалом рекурсивної само-референтності (визначення себе через повторення власних операцій – умовне "письмо про письмо", неможливе у випадку, наприклад, розведення вогню) (Macho, 2013, с. 31).

Хоча такий підхід залишається достатньо конвенційним, він в будь-якому випадку розширює класичне (пост)просвітницьке та (пост)романтичне розуміння "культури". Та відкриває доволі зручний шлях для, так би мовити, "лагідної постгерменевтизації". Зокрема, орієнтуючись на "явно" та специфічно культурні техніки – які уможливлюють саморефлексивну ідентичність, символічну концентрацію й надання значень людській діяльності в цілому – Махо наголошує, що вони складають саме "технології самості" в фукіанському сенсі (Macho, 2013, 31). Або ж стверджує (тут англійський варіант гарно концентрує сенси), що "history of "impressions"" завжди "predate expressions" (Macho, 2013, с. 33).

Подібну "лагідну прогресивність" пропонує також візія Сибіли Кремер та Горста Бредекампа. Через "культурні техніки" вони пропонують "звернути увагу на матеріальні та тілесні практики, які надто часто набувають форми непомітних повсякденних дій і виявляються стійкими до звичних способів дослідження сенсу" – загалом "кинути виклик та вийти за межі традиційного "дискурсивізму" культурної теорії" (Krämer, & Bredekamp, 2013, с. 20-21). Проте поле, яке має відкритись з падінням "дискурсивізованої культури", вони обмежують тими проблемами, які в українському культурологічному дискурсі є досі не достатньо поширеними, але й вже точно не "ворожими". Йдеться першочергово про специфічні сили зображення і математичного формалізму, а також вихід медіа за межі "інтралінгвістичного" явища (Krämer, & Bredekamp, 2013, с. 21-22).

Третій етап в концептуалізації "Kulturtechniken" – найпізніший, найрадикальніший в постгерменевтичності та "філософський" у глибині та узагальненні – пов'язаний першочергово з Б. Зіґертом. На його переконання, в попередніх варіантах ще зберігається "традиційне буржуазне розуміння культури, що пов'язує її з гуманістичними освітніми імперативами", сферою мистецтва, естетичним судженням та книгою як зразком (Siegert, 2015, с. 10). Німецький дослідник тяжіє до відновлення зв'язку з первинним значенням "Kulturtechniken", яке саме по собі репрезентувало радше часткову консолідацію історично диференційованих культури й технології, але зберігало античне розуміння технологічної конституції культури (Siegert, 2015, с. 9). Водночас, попри будь-яку тяглість інтелектуальної традиції, сучасне вживання терміну все ж ґрунтується на "Kulturtechniken" як парадоксальному неологізмі, який репрезентує загалом нове проблемне поле.

По-перше, Б.Зіґерт виходить за межі деконструювання лише відносно недавньої опозиції між культурою і технологією (умовно культури та цивілізації). В розширенні лаканівських термінів він розглядає "культурні техніки" як множину "інтерфейсів між культурними порядками та реальним, що не може бути символізоване" (Siegert, 2015, с. 15). Це фундаментальне розрізнення можна поєднати з базовою антропологічною проблемою культури і природи. Специфіка ж "культурних технік" в даному випадку полягає, як зазначає Дж. Вінтроп-Янг, в тому, що вони "не є ані культурними, ані природними в будь-якому первинному сенсі, оскільки саме вони й породжують це розрізнення" (Winthrop-Young, 2013, с. 5). Перша складова цього твердження експліцитно відсилає певною мірою до вже зазначених "технік тіла" Марселя Мосса (обопільного визначення фізіології та культурних протоколів). Друга ж, на нашу думку, постегерменевтично розвиває (нео)кантіанську лінію – фундаментальну неможливість нефеноменальної / несимволізованої "природи" ("реальності") самої по собі для людини.

Друга важлива засада теорії Б. Зіґерта: виявлення "апріорі культурних технік" супроводжується заміною онтологічних розрізнень, концептуалізованих раніше, операційними ланцюгами (Siegert, 2015, с. 13). Така ревізія не заперечує факту (переважно бінарних) розрізнень, без яких неможливі людська самореференція, світогляд і загалом усі форми буття-у-світі. Натомість воно підкреслює, що ці розрізнення є не лише сконструйованими, але й внутрішньо гетерогенними та динамічними єдностями протилежностей, які опосередковуються (роз'єднуються і єднаються) культуротехнічними операціями. Як зазначає німецький дослідник, "це не означає, що теорія культурних технік є антионтологічною; радше вона переміщує онтологію у сферу онтичних операцій". Адже ні "людина", ні "час" і "простір" не існують поза техніками їх визначення і контролю. Разом з тим, що важливо, ці техніки не лише ініціюють символічну акультурацію — "але їх трансгресивне використання так само може вести до декультуралізації" (Siegert, 2015, с. 14), тобто до дедиференціації з реальним.

По-третє, на переконання Зіґерта, "культурні техніки" в своєму рекурсивному проміжному положенні завжди "беруть до уваги те, що вони виключають" та потенційно фактично ліквідують (Siegert, 2015, с. 15). Тобто, звертаючись до "культурних технік", дослідник/ця необхідно стикається з тією обтяжливою присутністю загалом "реального" та зокрема технологічного, яке "культура" намагається подолати, або ж приховати. З іншого ж боку, охоплюючи не менш важливе зворотне "падіння означника з висоти символічного в глибини реального" (Siegert, 2015, с. 15), "культурні техніки" підкреслюють неуникну та інакшу означеність обтяжливої та завжди-більш-ніж-природної реальності.

Четвертим і більш конкретним аспектом теорії Зіґерта, є відмова від "онтологічно дієвих розрізнень між техніками першого і другого порядку", тобто "статичних концептів технологій і символічної праці" (Siegert, 2015, с. 14). Хоча Зіґерт звертається і до традиційних спеціалізованих ("культурних") технік появи або фільтрації сенсу з "безодні нон-сенсу", його аналіз демонстративно підкреслює й не менш явно-культурні техніки: від доволі очевидних оранки чи ткацтва до технік

сітки (з її виразною технічною основою та утилітарними цілями) або навіть користування дверима.

Як епілог до розгляду дослідницького поля "культурних технік", варто зауважити одну специфічну рису медіа-аналізу Ф. Кітлера, яка відбивається на цій проблематиці та резонує з загальносоціальними викликами вітчизняної академії. Розглянуту вище академічну боротьбу останніх декад XX ст., в якій формується німецька медіа-теорія, та яка "знімається" в подальшому "культурними техніками", можна узагальнити як полемічну опозицію "публічної сфери" та "війни" (Siegert, 2015, с. 4). "Війна" – "брудна матерія" і "зловісна сутність, яка маскується, надаючи самі засоби, що дозволяють її не помічати й забувати тим, хто користується її ресурсами" (Winthrop-Young, 2021, с. 4) – уособлювала "реальне", опрацьоване "символічними" медіа-технологіями (Siegert, 2015, с. 4). Загалом усе те, що намагались "забути" та витіснити уявленнями про просвітлену свідомість та публічну комунікацію значень. Хоча в такому узагальненні "війна" до певної міри метафоризується, максима самого Ф. Кіттлера: якщо не хочеш говорити про війну – перестань говорити про медіа (Winthrop-Young, 2021, с. 5).

Дискусія і висновки

Потенціал підходу Б.Зіґерта, як і досліджень "культурних технік" загалом, полягає у виявленні "апріорі" позірно розрізнених культурних і технологічних систем, що дозволяє синтетично розглядати широкий спектр операційних взаємозв'язків реального та символічного, які лежать в основі людського існування – спектр "того, як нонсенс породжує сенс, як символічне фільтрується з реального або як, навпаки, символічне інкорпорується в реальне" (Siegert, 2015, с. 13). В якості узагальнення та підняття постфілософського патосу цей дослідницький умонастрій — в різних формах характерний для зарубіжних культурологічних дискурсів в цілому — ми пропонуємо назвати "матеріалістичним трансценденталізмом".

На наше переконання, найбільше значення в даному випадку має саме більш "темний", умовно "реальний", бік цих операційних ланцюгів – який не тільки варто брати до уваги, але й який є новою "точкою входу" в соціокультурну складність. Схожу, але більш "онтологічну", перспективу пропонує, наприклад Ґ.-У. Ґумбрехт, який вийшов за межі проблеми "матеріальностей комунікації" до ширших проблем: загалом взаємодії ефектів значення та присутності, "культури присутності" як історичного типу, зрештою культурності самої присутності, з її прагненням до безпосередності з "речами світу" (Ґумбрехт, 2020, с. 21), які "мають притаманний сенс" іншого ґатунку (Ґумбрехт, 2020, с. 88). Але загалом така перспектива – певна постметафізична "метафізика" (Івашина, 2025, 8) чи "метафізика присутності" (Брюховецька, 2024) більш чи менш експліцитно притаманна усім антилінгвістичним "культурним поворотам" сучасного соціогуманітарного знання (Bachmann-Medick, 2016) – зокрема у виявленні соціокультурного продукування просторовості і візуальності та зворотного продукування ними соціокультурних порядків. Варто зазначити, що акцент в цих питаннях саме на "приземленості" та "обтяжливості", "бажаннях" та силі "речей світу" є більш явним саме в німецькому інтелектуальному середовищі (Bachmann-Medick, 2016, Moxey, 2008). Більше того, подібні мотиви можна ретроспективно виявити і в самих лінгвоцентричних "cultural studies" (в вужчому класичному сенсі).

Разом з тим, проблематика "культурних технік" відкрита і з більш традиційних "точок входу". В цьому вони є доволі зручними для прийняття українською культурологією (й за бажання дозволяють зберегти специфіку вітчизняної інтелектуальної традиції), але в будь-якому разі вводять дослідження в сучасну постгерменевтичну перспективу.

Загалом, на наше переконання, сучасна постдисциплінарна постгерменевтична оптика, яка явно і показово розкривається дослідженнями "культурних технік", є (можливо єдиноможливим) способом методологічного і статусного самовизначення культурологічного дискурсу – як парадигмальної альтернативи філософії. Та що є не менш важливим – самі "культурні техніки", зачіпаючи та розкриваючи в такий спосіб усю соціокультурну складність, є доволі конкретним та специфічним предметним полем для спеціалізованого культурологічного дослідження.

Джерела фінансування: Автор заявляє про відсутність зовнішнього фінансування для проведення цього дослідження та підготовки рукопису до публікації.

Список використаних джерел

Брюховецька О. В. (2018) Візуальний поворот у культурі і культурології. In М. Собуцький та ін. (Ред.), *Культурологія: Могилянська школа: колективна монографія (pp. 130-165).* Київ: Олег Філюк.

Брюховецька, О. В. (2024). Картографування поворотів: від лінгвістичної моделі до "метафізики присутності'. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури,* 7, 11-23. https://doi.org/10.18523/2617-8907.2024.7.11-23.

Демчук, Р. В. (2012). Культурологія: тексти та контексти. *Наукові записки НаУКМА*, т.127, 13–19.

Демчук, Р. В. (2018). Ідентифікаційні поняття культурології. У М. О. Собуцький, Д. О. Король & Ю. В. Джулай (ред.), *Культурологія: Могилянська школа: колективна монографія* (сс. 9–45). Олег Філюк.

Ґумбрехт, Г. У. (2019). Поняття часу в гуманітарних науках сьогодні. У Г. У. Ґумбрехт, *Розладнаний час* (сс. 57–72). Ist Publishing.

Ґумбрехт, Г. У. (2020). *Продукування присутності. Що значення не може передати*. IST Publishing.

Івашина, О. О. (2018). Стиль як основа у викладанні культурології. У М. О. Собуцький, Д. О. Король & Ю. В. Джулай (ред.), *Культурологія: Могилянська школа: колективна монографія* (сс. 235–260). Олег Філюк.

Івашина, О. О. (2025). *Загальна теорія культури (2-е видання).* "Києво-Могилянська академія".

Кислюк, К. В. (2019). Методи соціокультурної детермінації та соціокультурної каузальності як основа культурологічного підходу. У Ю. С. Сабадаш (Ред.), *Сучасна культурологія: Актуалізація теоретико-практичних вимірів* (сс. 8–29). Ліра-К.

Колесник, О. С. (2019). Основи культурологічної інтерпретології. У Ю. С. Сабадаш (ред.), *Сучасна культурологія: Актуалізація теоретико-практичних вимірів* (сс. 88–108). Ліра-К.

Король, Д. О. (2018). Культури і цивілізації крізь призму ментальності. У М. О. Собуцький, Д. О. Король & Ю. В. Джулай (ред.), *Культурологія: Могилянська школа: колективна монографія* (сс. 46–98). Олег Філюк.

Кравченко О. В., (2010). Контраверсійність наукової репрезентації ідеї культурології. *Вісник ХДАК*, 30, 15–25.

Кравченко, О. В. (2019). Контраверсійність академічної траєкторії культурології в Україні. У Ю. С. Сабадаш (ред.), *Сучасна культурологія: Актуалізація теоретико-практичних вимірів* (сс. 30–65). Ліра-К.

Кравченко, О. В. (2021). Ідентифікація української культурології в контексті ідеї постмодернізму. У Ю. С. Сабадаш (ред.), *Сучасна культурологія: Постмодернізм в логіці розвитку української гуманітаристики* (сс. 7–34). Ліра-К.

Сабадаш, Ю. С. (2021). Категоріальний апарат сучасної культурології (вироблення системи, адаптованої до вирішення теоретичних проблем). У Ю. С. Сабадаш (Ред.), *Сучасна культурологія: Постмодернізм в логіці розвитку української гуманітаристики* (сс. 35–45). Ліра-К.

Сабадаш, Ю. С. (2019). Культуротворчий потенціал мистецтвознавства: До постановки проблеми. У Ю. С. Сабадаш (ред.), *Сучасна культурологія: Актуалізація теоретико-практичних вимірів* (сс. 164–183). Ліра-К.

Скокова, Л. Г. (2018). *Культурні практики в сучасному суспільстві: теоретичні підходи та емпіричні виміри.* Інститут соціології НАН України.

Собуцький, М. О. (2018). Передмова. У М. О. Собуцький, Д. О. Король & Ю. В. Джулай (ред.), *Культурологія: Могилянська школа: колективна монографія* (сс. 4–8). Олег Філюк.

Assmann, A. (2019). *Introduction to Cultural Studies: Topics, Concepts, Issues.* Erich Schmidt Verlag.

Bachmann-Medick, D. (2016). *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture.* De Gruyter.

Baldwin, J. R., Faulkner, S. L. & Hecht, M. L. (2008). A Moving Target: The Illusive Definition of Culture. In Baldwin, J. R., Faulkner, S. L., Hecht, M. L., & Lindsley, S. L. (Eds.), *Redefining culture: Conceptualizing culture across disciplines* (pp. 3–26). Taylor & Francis.

Burke, P. (2008). *What is Cultural History?* Polity Press.
Foucault, M. (1994). *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences*. Vintage Books.
Geoghegan, B. D. (2013). After Kittler: On the cultural techniques of recent German media theory. *Theory, Culture & Society*, *30*(6), 66–82. https://doi.org/10.1177/0263276413488962
Hall, S. (1997). Introduction. In S. Hall (Ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 1–12). SAGE Publications Ltd.
Jameson, F. (1984). Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review*, 146, 53–92.
Kittler, F. (1990). *Discourse Networks 1800 /1900*. Stanford University Press.
Kittler, F. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford University Press.
Kittler, F. (2006). Number and Numeral. *Theory, Culture & Society*, 23(7–8), 51–61. https://doi.org/10.1177/0263276406069882
Krämer, S., & Bredekamp, H. (2013). Culture, technology, cultural techniques – moving beyond text. *Theory, Culture & Society*, *30*(6), 20–29. https://doi.org/10.1177/0263276413496287
Lister, M.,Dovey, J., Giddings, S., Grant, I. Kelly, K. (2009). *New Media: A Critical Introduction (Second Edition).* Routledge.
Macho, T. (2013). Second-Order Animals: Cultural Techniques of Identity and Identification. *Theory, Culture & Society,* 30(6), 30–47. https://doi.org/10.1177/0263276413499189
Mirzoeff, N. (2009). *An Introduction to Visual Culture*. London, New York: Routledge.
Mitchell, W. J. (1996). What do pictures "really" want? *October*, *77*, 71-82.
Moxey, K. (2008). Visual Studies and the Iconic Turn. *Journal of Visual Culture,* 7(2), 131–46. https://doi.org/10.1177/1470412908091934
Rosaldo, R. I. (2008). Foreword: Defining Culture. In Baldwin, J. R., Faulkner, S. L., Hecht, M. L., & Lindsley, S. L. (Eds.), *Redefining culture: Conceptualizing culture across disciplines* (pp. ix–xiv). Taylor & Francis.
Siegert, B. (2015). *Cultural techniques: Grids, filters, doors, and other articulations of the real*. Fordham University Press.
Siegert, B. (2017). After the Media: The Textility of Cultural Techniques. In M. T. Cruz (Ed.), *Media Theory and Cultural Technologies: In Memoriam of Friedrich Kittler.* Cambridge Scholars Publishing.
Sturken, M., & Cartwright, L. (2018). *Practices of looking: An introduction to visual culture*. Oxford University Press.
Wellbery, D. E. (1990). Foreword. In F.Kittler, *Discourse Networks 1800 /1900* (pp. vii–xxxiii). Stanford: Stanford University Press.
Winthrop-Young, G. (2013). Cultural techniques: Preliminary remarks. *Theory, Culture & Society,* 30(6), 3–19. https://doi.org/10.1177/0263276413500828
Winthrop-Young, G. (2021). Introduction: The Wars of Friedrich Kittler. In I. Iurascu, G. Winthrop-Young, & M. Wutz (Eds.), *Operation Valhalla: Writings on war, weapons, and media* (pp. 1–48). Duke University Press.

References

Briukhovetska, O. V. (2018). Vizualnyi povorot u kulturi i kulturolohii. In M. Sobutskyi ta in. (Eds.), *Kulturolohiia: Mohylianska shkola: kolektyvna monohrafiia* (pp. 130–165). Kyiv: Oleh Filiuk [in Ukrainian].
Briukhovetska, O. V. (2024). Kartohrafuvannia povorotiv: vid linhvistychnoi modeli do "metafizyky prysutnosti'. *Naukovi zapysky NaUKMA. Istoriia i teoriia kultury*, 7, 11–23 [in Ukrainian]. https://doi.org/10.18523/2617-8907.2024.7.11-23
Demchuk, R. V. (2012). Kulturolohiia: Teksty ta konteksty. *Naukovi zapysky NaUKMA*, 127, 13–19 [in Ukrainian].
Demchuk, R. V. (2018). Identyfikatsiini poniattia kulturolohii. In M. O. Sobutskyi, D. O. Korol, & Yu. V. Dzhulai (Eds.), *Kulturolohiia: Mohylianska shkola: kolektyvna monohrafiia* (pp. 9–45). Oleh Filiuk [in Ukrainian].
Gumbrecht, H. U. (2019). Poniattia chasu v humanitarnykh naukakh siohodni. In H. U. Gumbrecht, *Rozladnanyi chas* (pp. 57–72). Ist Publishing [in Ukrainian].
Gumbrecht, H. U. (2020). *Produkuvannia prysutnosti. Shcho znachennia ne mozhe peredaty*. IST Publishing [in Ukrainian].
Ivashyna, O. O. (2018). Styl yak osnova u vykladanni kulturolohii. In M. O. Sobutskyi, D. O. Korol, & Yu. V. Dzhulai (Eds.), *Kulturolohiia: Mohylianska shkola: kolektyvna monohrafiia* (pp. 235–260). Oleh Filiuk [in Ukrainian].
Ivashyna, O. O. (2025). *Zahalna teoriia kultury* (2nd ed.). Kyiv Mohyla Academy [in Ukrainian].
Kysliuk, K. V. (2019). Metody sotsiokul'turnoi determinatsii ta sotsiokul'turnoi kauzal'nosti yak osnova kul'turolohichnoho pidkhodu. In Yu. S. Sabadash (Ed.), *Suchasna kul'turolohiia: Aktualizatsiia teoretyko-praktychnykh vymiriv* (pp. 8–29). Lira-K [in Ukrainian].
Kolesnyk, O. S. (2019). Osnovy kul'turolohichnoi interpretolohii. In Yu. S. Sabadash (Ed.), *Suchasna kul'turolohiia: Aktualizatsiia teoretyko-praktychnykh vymiriv* (pp. 88–108). Lira-K [in Ukrainian].
Korol, D. O. (2018). Kultury i tsyvilizatsii kriz pryzmu mentalnosti. In M. O. Sobutskyi, D. O. Korol, & Yu. V. Dzhulai (Eds.), *Kulturolohiia: Mohylianska shkola: kolektyvna monohrafiia* (pp. 46–98). Oleh Filiuk [in Ukrainian].
Kravchenko, O. V. (2010). Kontraversiinist naukovoi reprezentatsii idei kulturolohii. *Visnyk KhDAK*, 30, 15–25 [in Ukrainian].
Kravchenko, O. V. (2019). Kontraversiinist' akademichnoi traiektorii kul'turolohii v Ukraini. In Yu. S. Sabadash (Ed.), *Suchasna kul'turolohiia: Aktualizatsiia teoretyko-praktychnykh vymiriv* (pp. 30–65). Lira-K [in Ukrainian].
Kravchenko, O. V. (2021). Identyfikatsiia ukrains'koi kul'turolohii v konteksti idei postmodernizmu. In Yu. S. Sabadash (Ed.), *Suchasna kul'turolohiia: Postmodernizm v lohitsi rozvytku ukrains'koi humanitarystyky* (pp. 7–34). Lira-K [in Ukrainian].
Sabadash, Yu. S. (2019). Kul'turotvorchyi potentsial mystetstvoznavstva: Do postanovky problemy. In Yu. S. Sabadash (Ed.), *Suchasna kul'turolohiia: Aktualizatsiia teoretyko-praktychnykh vymiriv* (pp. 164–183). Lira-K [in Ukrainian].
Sabadash, Yu. S. (2021). Katehorial'nyi aparat suchasnoi kul'turolohii (vyroblennia systemy, adaptovanoi do vyrishennia teoretychnykh problem). In Yu. S. Sabadash (Ed.), *Suchasna kul'turolohiia: Postmodernizm v lohitsi rozvytku ukrains'koi humanitarystyky* (pp. 35–45). Lira-K [in Ukrainian].
Skokova, L. H. (2018). *Kulturni praktyky v suchasnomu suspilstvi: teoretychni pidkhody ta empirychni vymiry*. Instytut sotsiolohii NAN Ukrainy [in Ukrainian].
Sobutskyi, M. O. (2018). Peredmova. In M. O. Sobutskyi, D. O. Korol, & Yu. V. Dzhulai (Eds.), *Kulturolohiia: Mohylianska shkola: kolektyvna monohrafiia* (pp. 4–8). Oleh Filiuk [in Ukrainian].
Assmann, A. (2019). *Introduction to Cultural Studies: Topics, Concepts, Issues.* Erich Schmidt Verlag.
Bachmann-Medick, D. (2016). *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture.* De Gruyter.
Baldwin, J. R., Faulkner, S. L. & Hecht, M. L. (2008). A Moving Target: The Illusive Definition of Culture. In Baldwin, J. R., Faulkner, S. L., Hecht, M. L., & Lindsley, S. L. (Eds.), *Redefining culture: Conceptualizing culture across disciplines* (pp. 3–26). Taylor & Francis.
Burke, P. (2008). *What is Cultural History?* Polity Press.
Foucault, M. (1994). *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences*. Vintage Books.
Geoghegan, B. D. (2013). After Kittler: On the cultural techniques of recent German media theory. *Theory, Culture & Society*, *30*(6), 66–82. https://doi.org/10.1177/0263276413488962
Hall, S. (1997). Introduction. In S. Hall (Ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 1–12). SAGE Publications Ltd.
Jameson, F. (1984). Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review*, 146, 53–92.
Kittler, F. (1990). *Discourse Networks 1800 /1900*. Stanford University Press.
Kittler, F. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford University Press.
Kittler, F. (2006). Number and Numeral. *Theory, Culture & Society*, 23(7–8), 51–61. https://doi.org/10.1177/0263276406069882
Krämer, S., & Bredekamp, H. (2013). Culture, technology, cultural techniques – moving beyond text. *Theory, Culture & Society*, *30*(6), 20–29. https://doi.org/10.1177/0263276413496287
Lister, M.,Dovey, J., Giddings, S., Grant, I. Kelly, K. (2009). *New Media: A Critical Introduction (Second Edition).* Routledge.
Macho, T. (2013). Second-Order Animals: Cultural Techniques of Identity and Identification. *Theory, Culture & Society,* 30(6), 30–47. https://doi.org/10.1177/0263276413499189
Mirzoeff, N. (2009). *An Introduction to Visual Culture*. London, New York: Routledge.
Mitchell, W. J. (1996). What do pictures "really" want? *October*, *77*, 71-82.
Moxey, K. (2008). Visual Studies and the Iconic Turn. *Journal of Visual Culture,* 7(2), 131–46. https://doi.org/10.1177/1470412908091934
Rosaldo, R. I. (2008). Foreword: Defining Culture. In Baldwin, J. R., Faulkner, S. L., Hecht, M. L., & Lindsley, S. L. (Eds.), *Redefining culture: Conceptualizing culture across disciplines* (pp. ix–xiv). Taylor & Francis.
Siegert, B. (2015). *Cultural techniques: Grids, filters, doors, and other articulations of the real*. Fordham University Press.
Siegert, B. (2017). After the Media: The Textility of Cultural Techniques. In M. T. Cruz (Ed.), *Media Theory and Cultural Technologies: In Memoriam of Friedrich Kittler.* Cambridge Scholars Publishing.
Sturken, M., & Cartwright, L. (2018). *Practices of looking: An introduction to visual culture*. Oxford University Press.
Wellbery, D. E. (1990). Foreword. In F.Kittler, *Discourse Networks 1800 /1900* (pp. vii–xxxiii). Stanford: Stanford University Press.
Winthrop-Young, G. (2013). Cultural techniques: Preliminary remarks. *Theory, Culture & Society,* 30(6), 3–19. https://doi.org/10.1177/0263276413500828
Winthrop-Young, G. (2021). Introduction: The Wars of Friedrich Kittler. In I. Iurascu, G. Winthrop-Young, & M. Wutz (Eds.), *Operation Valhalla: Writings on war, weapons, and media* (pp. 1–48). Duke University Press.

Отримано редакцією журналу / Received:01.03.26
Прорецензовано / Revised: 11.03.26
Схвалено до друку / Accepted: 27.04.26
Опубліковано / Published: 29.05.26

Rostyslav FANAHEI, PhD (Cultural Studies), Assist.
ORCID ID: 0000-0001-8640-082X

ISSN 2616-9967 (Print); ISSN 2616-9975 (Online)

e-mail: rostyslav.fanagei@knu.ua
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

THE POTENTIAL OF RESEARCH ON "CULTURAL TECHNIQUES" (KULTURTECHNIKEN) FOR THE SELF-DEFINITION OF THE UKRAINIAN CULTURAL STUDIES DISCOURSE

Background. ***Having intensified over the past decade, the debate concerning the place and role of Ukrainian cultural studies constitutes an important step toward challenging the rather vague and precariously post-Soviet project of "culturology." However, in a significant number of current approaches, the Ukrainian discourse remains largely uniform in its understanding of cultural studies' subject matter, gravitating toward the spirit of classical hermeneutic or non-classical linguocentric paradigms. It was precisely by transcending these paradigms that contemporary Western cultural studies emerged. One of the reference points in the urgent reorientation and self-definition of Ukrainian cultural studies can be the German "cultural techniques" (Kulturtechniken) studies and contemporary Kulturwissenschaften in general.***

Methods. ***The study is based on critical-historical (genealogical) and comparative analysis, as well as on metatheoretical reflection.***

Results. ***By anthropologizing Friedrich Kittler's media theory, studies of "cultural techniques" turn to the a priori of seemingly disparate cultural and technological systems. This approach enables a synthetic examination of the broad spectrum of operational interconnections between the real and the symbolic that underpin human existence. On the one hand, this research field unfolds a radical yet inherently cultural perspective from a position of "nonsense" – embracing materiality, corporeality, and essential cultural technicity – which is inadmissible within the classical humanities. On the other hand, the framework of "cultural techniques" remains accessible through more traditional "points of entry." This makes it well-suited for reception by Ukrainian cultural studies, potentially allowing for the preservation of its specific intellectual tradition while, in any case, shifting research into a post-hermeneutic plane.***

Conclusions. ***"Cultural techniques" studies clearly and demonstratively articulate a post-disciplinary, post-hermeneutic optics – characteristic of contemporary international cultural studies and needed in the Ukrainian context – potentially constituting the basis for cultural studies' (perhaps the only possible) methodological and status self-definition as a paradigmatic alternative to philosophy. As a way of synthesizing and elevating the post-philosophical pathos associated with this orientation – characteristic, in various forms, across international cultural studies more broadly – it may be described as "materialist transcendentalism." Most importantly, while engaging with and unfolding the full socio-cultural complexity, "cultural techniques" provide a sufficiently concrete and specific domain for specialized cultural-studies research.***

Keywords: ***cultural techniques, Kulturtechniken, cultural studies, post-hermeneutic optics, Bernhard Siegert, Friedrich Kittler, media theory.***

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в ухваленні рішення про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

ПРОСТОРОВИЙ ПОВОРОТ У КУЛЬТУРНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

УДК 316.7:711.4
DOI: https://doi.org/10.17721/UCS.2026.1(18).05

Андрій МОРОЗОВ, д-р філос. наук, проф.
ORCID ID: 0000-0003-4050-9621
e-mail: a.morozov@knute.edu.ua
Державний торговельно-економічний університет, Київ, Україна

ТРАНСФОРМАЦІЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МІСТА: ВІД ОРГАНІЧНОЇ ТКАНИНИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ДО УРБАНІСТИЧНОГО МОДЕРНОГО ПРОЄКТУ

Вступ. ***Дослідження трансформації культурного простору європейського міста від органічної, символічно насиченої тканини Середньовіччя до раціоналізованих і функціонально диференційованих урбаністичних моделей Модерну, що заклали основу сучасних процесів глобалізації, стандартизації та уніфікації міського простору, актуалізують переосмислення світоглядних і філософських принципів містобудування, дозволяє виявити, яким чином зміна уявлень про порядок, раціональність і владу впливала на формування просторових практик і культурних кодів міста. У цьому контексті особливого значення набуває аналіз переходу європейської культури та способу мислення від Премодерну до Модерну, що проливає світло на вирішення сучасних проблем збереження культурної спадщини та втрати ідентичності "типового міста".***

Метою статті є висвітлення взаємозв'язку між філософсько-світоглядними засадами Модерну і трансформацією культурного простору європейського міста. Поставлена мета передбачає (1) порівняльний аналіз особливостей планування та функціонування середньовічного та модерного міст і (2) вплив трансформації міського середовища на творчий і когнітивний людський потенціал.

Методи. ***У статті використані історико-філософський, порівняльно-історичний, психологічний методи, а також метод case studies.***

Результати. ***Показано, що зміна світоглядних основ європейської культури - від сакральної космології до раціоналізованого розуміння світу - супроводжувалася глибокими змінами в організації міського простору. Середньовічне місто формувалося як органічна тканина, що відображала релігійно-символічне уявлення про космос. Натомість урбаністика Модерну ґрунтувалася на принципах геометричної регулярності, функціональної диференціації та централізованого проєктування. Особливу увагу приділено процесу раціоналізації та "розчаклування світу", що обумовлені "Поставом" як способом розкриття буття. Показано, що модерне місто стає не лише архітектурним, а й політичним проєктом, проявом нового типу "влади над життям".***

Висновки. ***У статті висувається і доводиться гіпотеза, що зміна історичних епох супроводжується не лише створенням нових просторових форм, а й руйнуванням матеріальних і символічних слідів попередніх культурних світів, що обмежує можливості сучасного розуміння історичного минулого. Водночас уніфікація міського середовища веде до дегуманізації та знеособлення, зменшуючи когнітивний, творчий та екзистенційний потенціал розвитку людини.***

Ключові слова: ***місто як проєкт, культурний простір, органічна тканина, раціоналізм, Модерн, геній місця, ідентичність, Постав.***

Вступ

Кожна історична епоха є продуктом специфічного "духу часу" (Г. Гегель), який, об'єктивуючись, залишає по собі "сліди" у формах образотворчого мистецтва, архітектури, філософії, релігії, права та інших форм "об'єктивного духу". У цьому сенсі матеріальна і духовна культура в межах певної історичної епохи постають як своєрідний історико-смисловий та світоглядний пласт чи шар, проникнення в який із меж іншої епохи, заснованої на відмінних світоглядних передумовах, ціннісних орієнтаціях і способах світосприйняття, є вкрай утрудненим. Відтак історія культури, якщо її розуміти як проєкцію сучасних уявлень про людину і світ на минуле, неминуче має характер лише приблизної реконструкції, що не забезпечує повноти осягнення попередніх історичних епох. Неможливість безпосередньо відчути й пережити стародавній світ, "дух давнини", зумовлена тим, що сучасна людина перебуває в іншому герменевтичному горизонті розуміння та інтерпретації. Через це "мова" минулого виявляється лише частково перекладною на сучасну "мову".

Водночас кожна нова епоха утверджує себе не тільки шляхом створення нових матеріальних і символічних форм культури, а й через руйнування, витіснення або стирання слідів попереднього історичного світу. Пожежі, катастрофи, пандемії, війни та соціальний хаос розмежовують епохи своєрідною завісою забуття. Тому історичне минуле постає не лише хронологічно віддаленим, а й екзистенційно недоступним, оскільки зі зміною епох змінюється спосіб мислення, спосіб буття людини (modus vivendi), і той спосіб, в який буття розкривається нам. Таким чином, історія культури у найбільш глибинній онтологічній оптиці пов'язана з "історією розкриття буття" (М. Гайдеггер).

Водночас хронологічна і екзистенційна віддаленість різних культурно-історичних епох ще більше підігріває інтерес вчених зазирнути за завісу між ними та доторкнутись до джерел і першооснов сучасності. У нашій статті ми торкнемося питання культурних особливостей європейського містобудування, адже вони є чудовою наочною ілюстрацією вищезазначеної прірви між історичними епохами та відображають глибокі зміни світогляду, що відбувалися в культурі під час зміни цих епох. Міський простір є не лише результатом економічних або демографічних процесів, а й відображенням фундаментальних світоглядних установок певної епохи. Архітектура, структура вулиць і площ, організація громадських просторів відображають загальний дух епохи - уявлення суспільства про буття та місце людини в ньому.

© Морозов Андрій, 2026

ISSN 2616-9967 (Print); ISSN 2616-9975 (Online)

У даній публікації ми сконцентруємо нашу увагу на переході між середньовічною та модерною формами міста і тих тенденціях, без яких неможливо зрозуміти сучасне місто. Перехід від культури Премодерну до культури Модерну пов'язаний із глибокими інтелектуальними змінами європейської культури. Розвиток раціоналістичної філософії та наукової картини світу спричинив формування нового ставлення до простору, яке ми і збираємося дослідити.

Метою цієї статті є показати, що трансформація міської структури у XVII–XIX століттях була пов'язана з ширшим процесом раціоналізації європейського мислення та його онтологічними засадами, а саме новим способом розуміння людиною буття.

Огляд літератури. Проблема взаємозв'язку між філософськими уявленнями про порядок світу та просторовою організацією міста розглядалася в різних напрямах гуманітарних і соціальних наук – історії, урбаністиці, соціології та філософії культури. Однією з класичних праць, що аналізує історичну еволюцію міста, є дослідження відомого історика архітектури та філософа техніки Л'юїса Мамфорда "Місто в історії" (Mumford, 1961). У цій роботі автор розглядає місто як культурний організм, що розвивається разом із цивілізацією, підкреслює, що структура міста відображає соціальні та духовні засади певної епохи. Важливий внесок у дослідження історичних форм міського простору зробив історик архітектури Спіро Костоф (Spiro Kostof). У праці "Сформоване місто" (Kostof, 1991) він аналізує різні типи планувальних структур - від органічних середньовічних міст до регулярних міст Нового часу, показуючи, що геометрична регулярність модерних міст є результатом нових політичних і культурних ідей. У свою чергу, італійський історик архітектури Леонардо Беневоло (Leonardo Benevolo) у книзі "Історія міста" розглядає розвиток міст у контексті соціальних і економічних трансформацій європейського суспільства (Benevolo, 1980). Соціально-філософський аспект трансформації міського простору розглядав Мішель Фуко. Мислитель показує, що простір може функціонувати як інструмент соціального контролю, а архітектура та планування міста є важливими елементами дисциплінарних механізмів влади, зокрема біовлади (Foucault, 2007). Теоретичне осмислення процесу раціоналізації модерного світу пов'язане з працями Макса Вебера, який описував модерність як епоху раціоналізації та "розчаклування світу" (Weber, 2004). Філософський аналіз взаємозв'язку між архітектурою та людським способом існування у світі представлений у працях Мартіна Гайдеггера. У творі "До питання про техніку" мислитель говорить про особливості розуміння буття в сучасну епоху, що обумовлює загальне інструментально-прагматичне ставлення людини до світу. Іншу перспективу пропонує Вальтер Беньямін, який у своїй "Філософії історії" розглядає модерність як процес руйнування культурної спадщини та накопичення історичних руїн (Benjamin, 1968).

Таким чином сучасні дослідження міста поєднують історичний, соціологічний та філософський підходи. Проте питання про взаємозв'язок між філософією раціоналізму, його онтологічними засадами та трансформацією міської просторової структури потребує подальшого осмислення. Саме ця проблема становить предмет даного дослідження.

Методи

Дослідження базується на міждисциплінарному підході, який поєднує методи історії ідей, урбаністичних студій та соціальної філософії. Основним теоретичним підґрунтям роботи є концепція раціоналізації модерного світу, розроблена Максом Вебером. Вона дозволяє розглядати трансформацію міського простору як частину ширшого процесу культурної раціоналізації. Методологічно дослідження спирається на такі підходи:

1. Історико-філософський аналіз використовується для дослідження змін у світоглядних установках європейської культури: від середньовічної релігійної космології до раціоналістичної картини світу Модерну.

2. Порівняльний історичний метод застосовується для зіставлення різних типів міської планувальної структури: органічної середньовічної та раціональної модерної. Він також дає змогу розглядати міське планування як форму матеріалізації соціальних і культурних ідей.

3. Case study. Для емпіричної ілюстрації теоретичних положень у роботі аналізуються конкретні історичні приклади Парижу, Барселони і Києва.

4. Психологічний аналізу для вивчення впливу оточуючого середовища на когнітивні можливості людини.

Поєднання цих методів дозволяє розглядати місто не лише як фізичний простір, але і як культурний текст, у якому відображаються світоглядні установки певної історичної епохи.

Результати

Середньовічне місто як органічна тканина

Середньовічні європейські міста рідко виникали як результат єдиного архітектурного проєкту. Як пише Л. Мамфорд, "Середньовічне місто не росло за планом; воно зростало як живий організм" (Mumford, 1961, p. 45). Схожу думку висловлює Леонардо Беневоло, зазначаючи: "Середньовічні міста росли без загального плану; їхні вулиці рухалися по лінії найменшого опору, адаптуючись до місцевості та існуючих меж власності" (Benevolo, 1980, p. 37). Найчастіше міста формувалися навколо ключових центрів - замків, монастирів, соборів або ринкових площ. Міська тканина характеризувалася: звивистими вулицями, нерегулярною планувальною структурою, високою щільністю забудови, відсутністю геометричної регулярності. Беневоло пояснює щільність середньовічної забудови передусім економічним фактором, а саме дефіцитом землі: "Стіни встановлювали суворі обмеження на зростання міста, змушуючи мешканців якомога інтенсивніше використовувати доступну землю" (Benevolo, 1980, p. 38). Дещо інші візуально-естетичні акценти розставляє історик архітектури Спіро Костоф, описуючи особливості середньовічної забудови наступним чином: "Середньовічні вулиці не задумувалися як прямі візуальні коридори, а як послідовності просторів, що поступово розгортаються до пішохода" (Kostof, 1991, p. 32). Костоф також підкреслює людиновимірність середньовічного простору: "Середньовічне місто було, по суті, містом для піших прогулянок, пропорційним пішоходам і сприймалося в темпі людського тіла" (Kostof, 1991, p. 32). Цей простір не був розрахований на далекі перспективи чи транспорт, натомість підлаштовувався під можливості людського руху. Таке планування відображало специфічну соціальну та символічну логіку середньовічного світу. З одного боку, тканина середньовічного міста відображала складну мережу соціальних відносин, які його створили. Мова йшла про жорстко закріплену соціальну ієрархію, що проявлялася у цеховій і стратовій системах. З іншого боку, місто було інтегроване в релігійну картину космосу, де простір мав не тільки соціальне, але й сакральне значення. Соціальна ієрархія відображала небесну ієрархію. Зв'язок земного і небесного означав, що положення в суспільстві встановлено самим Богом. "Для людини як представника свого стану

підкорення вищим трактується як запорука долучення до Божественного. Відповідно спроби соціальної мобільності сприймаються як гріховні та богоборчі. Обов'язок людини – займати слушне місце в структурі соціального цілого. Отже, ієрархія стає не тільки законом Універсуму, але й соціальним законодавством" (Абисова, 2013, с. 33). Благополуччя і процвітання кожного ставилися в контекст органічної єдності здорового суспільного тіла, в якому члени не лише взаємозалежні, але неминуче повинні виконувати різні, притаманні лише їм функції. Представник Шартрської школи єпископ Джон Солсберійський дуже образно проводить аналогію між суспільним устроєм та будовою тіла людини. "Князь, за його словами, відповідає голові, сенат – серцю, скарбниця – животу, хлібороб – ногам і так далі" (Gilson, 1955). Очевидно, що селянин ніколи не зможе стати князем, так само як ноги ніколи не зможуть взяти на себе функцію голови. "З уявлення про організм, чиє буття передбачає союз подібного з неподібним, схожого з несхожим (*like with unlike*), була виведена необхідність відмінностей у ранзі, професії та стані. Таким чином, індивіди, які були елементами церковних і політичних органів, були задумані не як арифметично рівні одиниці, але як соціально згруповані та диференційовані одна від одної" (Brown, 1988).

Отже, земний соціальний порядок не сприймався чимось механістичним і штучним. Навпаки, суспільство розумілося як живий організм: духовний і тілесний. В догматично-богословському плані Церква (зібрання віруючих) розумілася як Тіло Христове. В культурному плані середньовічне місто було таким "духовним організмом", у якому релігійні інститути визначали структуру суспільного життя (Mumford, 1961, p. 47). Ця структура була орієнтована на сакральний центр. У місті центром зазвичай був собор, що символічно пов'язував міський простір із божественним порядком. "Середньовічне місто було, перш за все, духовною спільнотою; над його соціальними інститутами домінувала Церква, а над його горизонтом – собор… Собор став видимим символом середньовічного міста та його колективного життя"" (Mumford, 1961, p. 48). Така ієрархічність відображалася, звісно, й у просторовій символіці європейського міста, його сакральній топографії, де виникали онтологічні опозиції верх-низ, центр-периферія. Гора і центр символізували священну, Богом освячену владу, а низ і периферія – соціальні "низи". Якщо дозволяв рельєф, то замок короля чи сеньйора, як правило, розташовувався на вершині гори чи пагорба, у добре захищеному високими стінами "високому княжому місті", а на центральній площі міста зводили головний кафедральний собор. В той же час, бідні квартали селян і ремісників були винесені на околиці міста, за мурами, внизу під горою, у ярах.

Середньовічна метафора суспільства як тіла важлива ще в одному аспекті, а саме з точки зору ідентичності. При чому, ідентичність мала метафізичне підґрунтя. Кожна людська особистість, згідно з християнськими уявленнями, має свою метафізичну сутність – індивідуальний, притаманний лише їй, безсмертний "дух", який і робить цю особистість саме такою, а не іншою: унікальною і неповторною, не схожою на інших. За аналогією до індивідуальної сутності, місто як духовний організм також мало унікальну духовну сутність. За уявленнями давніх римлян, це був дух міста, *genius loci*, який власне і створював неповторну атмосферу місцевості. Пізніше в епоху Середньовіччя *genius loci* під впливом християнської теології поступово трансформувався в образ ангела-покровителя різних місцевостей і народів, дух (в схоластичній термінології "інтелект"), який охороняє місто та наставляє його мешканців (згадки про ангелів міст можна знайти в творах Псевдо-Діонісія Ареопагіта, св. Іоанна Златоуста, Оригена, св. Климента Олександрійського, св. Томи Аквінського та ін. представників патристики і схоластики). Так як і давньоримський "геній міста", його середньовічний аналог ангел-покровитель міста (у випадку м. Києва – навіть архангел) був джерелом ідентичності міста, його унікальної сутності. В епоху класицизму англійський поет і письменник Олександр Поуп (*Pope*) здійснив ре-інтерпретацію поняття геній міста і перетворив його на архітектурний і дизайнерський принцип. Для нього *genius of the place* – це не метафізична ангельська сутність, але й не проста алегорія. Це внутрішній характер ландшафту, природна форма, без врахування якої неможливо створювати і організовувати простір, адже вона диктує архітектору, що він має робити. "Все має бути пристосоване до духу (*genius*) і призначенню місця, а краса не повинна бути нав'язана йому силою, а повинна бути його наслідком" (Pope, 2011, p. 30). Дух як природна особливість місцевості, до якої повинен дослухатися архітектор, є тим, що робить будь-яке місце саме цим неповторним місцем, його "душею" і "серцем".

Раціоналізація і "розчаклування світу"

Починаючи з XV століття і далі європейська культура переживає масштабну інтелектуальну трансформацію. На зміну релігійній космології приходить наукова картина світу, заснована на ідеях математичного порядку та раціонального пояснення природи. Макс Вебер описував цей процес як раціоналізацію та "розчаклування світу". Він зазначав, що модерна епоха характеризується дедалі більшим витісненням релігійних уявлень раціональним знанням. У роботі "Наука як покликання" він зазначав: "Принципово більше не існує таємничих, непередбачуваних сил, що втручаються у світ; навпаки, можна – принаймні в принципі – опанувати всі речі за допомогою розрахунку. Це означає: світ розчаклований" (Weber, 2004, p. 18). Реальність втрачала сакральний вимір і відбувалася заміна релігійно-символічного бачення світу "інструментально-раціональним" (З. Бауман). У результаті світ починає сприйматися як об'єкт розрахунку, аналізу та технічного перетворення, де над-природні духовні сили (душі, духи, ангели) були витіснені матеріальними силами природи. Зігмунт Бауман, характеризуючи модерний світогляд, підкреслював зв'язок між раціоналізацією та прагненням до впорядкування світу: "Модерність означає насамперед прагнення до порядку. Вона полягає у постійному зусиллі зробити світ передбачуваним, керованим і підпорядкованим раціональному плану" (Bauman, 1989, p.51).

Мартин Гайдеггер дивиться на ситуацію значно глибше – з точки зору того, яким способом буття відкривається нам. Він зазначає, що в епоху Модерну буття постає і розкривається для людини не як божественне творіння *ens creatum*, а як об'єкт для уявляючого суб'єкту. Світ стає тим, що можна поставити перед собою: виміряти, розрахувати, організувати та технічно освоїти. Виникає епоха суб'єктності: істина дедалі більше пов'язується ні з тим, як речі самі себе являють ("алетея" як не-прихованість), а з тим, як суб'єкт їх представляє, засвідчує і контролює. Звідси виростає і новоєвропейська наука, і технічне ставлення до світу. Кульмінація Модерного світобачення є *Gestell* ("постав" або в англ. перекладі "*enframing*"). Це така рамка-установка сучасної епохи, в якій все суще розкривається як ресурс, як запас (*standing-reserve*), що стоїть у наявності, який треба витягти, врахувати, розподілити,

використовувати. Наприклад, річка чи ліс відтепер постають в очах людини не у своїй природній красі, а гідроенергетичним ресурсом, елементом системи управління, виробництва, інформації. "Поставом називається той спосіб розкриття прихованої таємниці сущого, який керує сутністю сучасної техніки, сам не будучи нічим технічним… По-ставом ми називаємо збираюче начало тієї установки, яка ставить, тобто змушує людину виводити дійсне з її потаємності способом поставлення її як такої, що є в наявності" (Heidegger, 1977, p. 12).

Зміни Модерного світорозуміння і способу, у якій постає для нас буття, торкнулися й організації простору. Місто почало розглядатися як система, яку можна раціонально спроєктувати. Міський простір став одним з проявів Поставу. Костоф пише: "Ідеальне місто епохи Відродження базувалося на геометрії, симетрії та чіткому впорядкуванні простору" (Kostof, 1991, p. 55). Це диктувало нову конфігурацію вулиць та міської забудови в цілому, де замість лабіринту вузьких вуличок поставали прямі вулиці і осьове планування, що стали "засобом наведення візуального порядку в місті": "На відміну від середньовічного міста, форма якого була результатом поступового зростання, планування епохи Відродження прагнуло чіткості, регулярності та візуального порядку". (Kostof, 1991, p. 56). Водночас варто навести позицію Л. Мамфорда стосовно захопленості митців Відродження раціональним порядком, який мав замінити ірраціональну органічну тканину (*irregulal fabric*) міської забудови: "Геометричний порядок, нав'язаний місту, часто жертвував багатством і різноманітністю середньовічного міста" (Mumford, 1961, p. 60). Під "багатством" міста Мемфорд, очевидно, розуміє не фінансове-економічне багатство, а соціальну і культурну різноманітність та архітектурну багатошаровість, що створювалися поступово в процесі багатовікової історії. "Багатство середньовічного міста полягало в його нерівномірності (*irregularity*), складних візерунках вулиць, провулків та дворів, кожен з яких відповідав конкретним соціальним та економічним функціям, і кожен був свідченням століть адаптації… У містах, що модернізувалися, старі двори, вузькі провулки та невеликі нерівні ділянки часто зносилися, щоб звільнити місце для широких бульварів та упорядкованих кварталів; старі соціальні та комерційні мережі були розірвані" (Mumford, 1961, p. 62). Пекарні, ковальні, ремісничі майстерні, лавки, ринки, будиночки – все це зносилося, стираючи інтимну складність (*intimate complexity*), непередбачуваність, асиметричність та різноманіття старовини. Це призводило до уніфікації та культурному збідненню, адже *багатство культури полягає саме у різноманітності та квітучій вигадливій складності та спонтанній непередбачуваності і не запрограмованості наперед.* "Прагнення до геометричного порядку призвело до руйнування складних візерунків (*patterns*), що природно виростали протягом століть; місто стало уніфікованим за планом, але збіднілим за соціальною структурою… Місто знайшло впорядкованість, але *втратило свою душу* [курсив наш]" (Mumford, 1961, p. 63).

Можемо продовжити думку Мамфорда далі і сказати, що науково-технічний прогрес Модерну призвів, з одного боку, до спрощення і збіднення культурної складності, а з іншого боку, до втрати міст своїх "*genius of the place*" (точніше – віри в них), всього того, що створювало неповторну атмосферу міста і було джерелом його унікальної ідентичності. І справа не лише в секуляризації і процесах розчаклування світу, його раціоналізації, в якому не залишилося місця для віри в метафізичних ангелів-покровителів міст. А в тому, що механічне бачення світу, що заступило попереднє органічне світобачення, поклало початок процесам уніфікації і стирання ідентичностей, де у міста все менше і менше стає свого особливого характерного обличчя. Сучасний архітектор Кристиан Норберг-Шульц пише, що "місце – це простір, що володіє визначеним характером… Апріорі кожне місце характеризується своїм власним генієм" (Norberg-Schulz, 1979, p. 17). Ідентичність передбачає орієнтацію на геній місця. Жити, мешкати (*dwell*) – це належати до якогось місця з його неповторним рельєфом, кліматом, культурною специфікою, бути укоріненим в цьому місці, без чого неможливо відчувати себе вдома. На думку автора, "архітектура означає візуалізацію генія міста" (Norberg-Schulz, 1979, p. 22). Втім, архітектура доби Модерну, за твердженням Норберга-Шульца, часто ігнорувала геній місця, внутрішній характер простору, і відтоді міста почали втрачати свою ідентичність. У науковій картині світу саме поняття "геній міста" щезає не лише як метафізична над-природна сила, але й як художня алегорія.

Історичні кейси раціональної урбаністики

Одним із найвідоміших прикладів модернізації міста була реконструкція Парижа в XIX столітті під керівництвом барона Османа. У ході реконструкції значна частина середньовічних кварталів була знесена. На їхньому місці з'явилася система широких бульварів та регулярних проспектів. Як зазначає Л. Мамфорд, ці перетворення перетворили Париж на символ модерного адміністративного міста. "Цілі райони середньовічного міста були знесені, щоб побудувати однорідні бульвари, які зараз характеризують сучасне планування Парижу" (Mumford, 1961, p. 55). За свідченням істориків, Осман зніс понад 12 тис. старих будівель для того, щоб проложити нові проспекти і бульвари. Вальтер Бен'ямін пише: "Справжньою метою роботи Османа було захистити місто від громадянської війни. Він хотів назавжди зробити неможливим зведення барикад у Парижі… Ширина вулиць має на меті зробити їх зведення неможливим, а нові магістралі мають відкрити найкоротші шляхи між казармами та робітничими районами" (Benjamin, 1969, p. 159–160).

Іншим прикладом раціонального планування був план розширення Барселони, розроблений Ільдефонсом Серда у 1859 році. Проект став спробою вирішити проблеми перенаселення (адже місто було затиснутим в середньовічних стінах) і високу смертність через відсутність нормальних санітарних умов. По суті, Серда перетворив Барселону на мегаполіс із сучасною інфраструктурою, водо- і газо-проводами, каналізацією, тротуарами. План передбачав поділ міста на сектори по 20 кварталів, широкі проспекти, зелені паркові зони. Реконструкція міста була спрямована на покращення санітарних умов та забезпечення рівного доступу до світла і повітря. П'єр Аурелі, сучасний історик та теоретик архітектури, професор Єльського університету, у роботі "Можливість абсолютної архітектури" характеризує цей проєкт у термінах Фуко: "План Серди для Барселони … проілюстрував роль урбанізації як нової форми біополітичного правління" (Aureli, 2011, p. 87). В його інтерпретації план реконструкції міста – раціональна, всеохоплююча, інфраструктурно організована міська система, де впорядковані життєвий простір і рух населення.

Київ – ще один кейс, який ілюструє перехід від середньовічної до сучасної організації простору. На цей раз радикальна зміна міського ландшафту сталася унаслідок катастрофи. Велика пожежа на початку XIX ст. знищила значну частину історичної дерев'яної забудови

району Подолу. "Після катастрофічної пожежі 1811 Поділ втратив традиційну нерегулярну мережу вулиць, яка у своїх основних рисах залишалася незмінною з XI ст., і отримав нове планування із прямокутними кварталами за проектом архітектора В. Гесте (збереглося лише кілька ділянок старих вулиць)" (Івакін, Вортман, 2013, с. 407). Вже після пожежі було зведено новий Контрактовий будинок, ринки, річковий порт. Згодом, "у XIX – на поч. XX ст. у припортовій зоні та на північ від Подолу сформувалися промислові райони, серед масової малоповерхової житлової забудови почали з'являтися прибуткові будинки" (Івакін, Вортман, 2013, с. 407). За новим проєктом було створено нову регулярну планувальну структуру району, в якій від старого середньовічного Києва практично нічого не залишилося, окрім кількох кам'яних церков і садиб.

Простір як інструмент соціальної влади

Костоф пояснює нове централізоване планування з новою централізованою владою, яка прийшла на зміну феодальній міжусобиці. "Сплановане місто епохи Відродження часто слугувало демонстрацією князівської влади та контролю" (Kostof, 1991, p. 62). Звичайно, таку саму характеристику можна було б дати й середньовічному місту, якби не одне "але". Справа в тому, що влада середньовічного монарха та новоєвропейського правителя – це різні типи влади, у них різний спосіб легітимації (за М. Вебером). В добу Модерну традиційна влада поступово заміщується на раціонально-бюрократичну. Нові форми соціального управління породжують нову раціональну організацію простору. Регулярна мережа вулиць, широкі проспекти та відкриті площі полегшували контроль над міським середовищем, окремими індивідами і населенням в цілому. Тут доречно пригадати концепцію біо-політики видатного філософа Мішеля Фуко, який писав: "Під біополітикою я розумію спробу, починаючи з XVIII століття, раціоналізувати проблеми, поставлені перед практикою управління явищами, –тривалість життя, раса…" (Foucault, 2007, p. 66). Для Фуко біо-політика здійснює "владу над життям" через дисциплінарні методи і раціональне управління. Це влада, яка "змушує жити і дозволяє померти". Цим вона відрізнялася від старої монархічної влади суверена, яку він називає "владою над смертю", що має "право вбивати і дозволяти жити". Філософ зазначає: "В епоху Просвітництва стара влада смерті, що символізувала владу суверена, була замінена управлінням тілами та розрахованим управлінням життя" (Foucault, 2007, p. 59). У цій оптиці "влади над життям" стає зрозумілим перехід від органічної середньовічної забудови до модерного міста-проєкту. Регулярне геометричне планування, що включало розширення вулиць, проведення центрального водопроводу і каналізації, створювало простір, який легше спостерігати, контролювати, підтримувати санітарний і правовий порядок. Як зазначає Фуко, в Модерні "проблема міста була переважно проблемою циркуляції" (Foucault, 2007, p. 58), точніше проблемою контролю над циркуляцією: людей, товарів, транспортних потоків, води, повітря тощо. Дисциплінарні інститути Модерну, такі як школи, заводи, казарми, шпиталі також будувалися за певними регулярними планами. Таким чином модерне місто стає не лише архітектурним, а й політичним проєктом.

Руйнування історичної пам'яті

Отже, модернізація міст, окрім позитивних моментів, часто супроводжувалася негативними явищами: знищенням мережі старовинних вулиць, будівель, місць, що не вписувалися в новий план. Все це, якщо подивитись глибше, у світлі гайдеггерівського "поставу" – перестало сприйматися владою як корисний технічний ресурс. У результаті зникали матеріальні форми, у яких був втілений "дух часу" попередніх епох. Тут варто було б коротко згадати історіософську концепцію Вальтера Беньяміна, де історія постає не як лінійний прогрес, а як накопичення руїн і слідів катастроф, серед яких живе кожна нова епоха. Ілюструє цю філософію історії образ "ангела історії", натхненний картиною "*Angelus novus*" відомого німецького художника-експресіоніста Пауля Клеє. Ангел історії, що звернений у минуле, бачить не послідовність подій, а суцільний катаклізм і лихо, що безупинно руйнують, немов буря, все на своєму шляху, прикриваючись красивими гаслами свободи і прогресу. "Там, де ми бачимо ланцюг подій, він (ангел) бачить одну-єдину катастрофу, яка безперестанно нагромаджує уламки на уламки і скидає їх перед його ногами. Але з небес дме буря; вона так сильно зачепилася за його крила, що ангел більше не може їх скласти. Ця буря невідворотно несе його в майбутнє, до якого він звернений спиною, в той час як груда уламків перед ним росте вгору. Цю бурю ми називаємо прогресом" (Benjamin, 1968, p. 77). Зворотнім боком прогресу історії, що пишеться переможцями, є забуття знедолених, тих, хто потерпав від несправедливості, насилля, експлуатації, репресій з боку переможців. Тому Беньямін і пише, що оскільки історія – це не просто спокійна передача традиції і не мирна наступність поколінь, то задача історика "гладити історію проти шерсті", відшукуючи приховане і "пригладжене" в офіційній історії варварство і пригнічення тих, хто програв.

У контексті урбаністики це означає, що перехід від середньовічного міста як органічного, історично насиченого різноманітного простору до сучасного міста як раціонального, проєктованого та функціонально розчленованого простору можна розглядати як втілення "бурі прогресу". Пожежі, катастрофи, адміністративні реформи та модернізаційні плани європейських міст стають матеріальним проявом того, що минуле не лише руйнується фізично, а й поступово стирається з колективної пам'яті. "Немає жодного документа цивілізації, який одночасно не був би документом варварства" (Benjamin, 1968, с. 78), – справедливо зазначає Беньямін. Цю тезу в контексті нашого дослідження можна застосувати й при аналізі трансформацій європейського міста. В оптиці Беньяміна можна дивитися на реконструкції міст не з боку реформаторів, а з боку потерпілих від цієї реформації соціальних груп та знищених матеріальних артефактів.

Гомогенність і уніфікація культурного простору як дегуманізація і втрата ідентичності: когнітивний аспект.

Вище ми зазначали, що місто Середньовіччя було органічною живою тканиною з високим ступенем нерегулярності і варіативності, що забезпечували строкатість і різноманітність культурних форм та запобігали стандартизації та уніфікації. Але чи не є ці ж риси притаманними самій природі людині, чи не відображають вони глибинні потреби її мислення і буття? Якщо машині властивий автоматизм, симетричність і рівновага, безкінечне відтворення і повторення однакових, абсолютно ідентичних актів, то людина має здатність до урізноманітнення життя, до варіативних, спонтанних і асиметричних, неповторюваних дій. Експериментально підтверджений факт: навіть при повторенні однакових дій, рухи людини ніколи не є тотожними. Микола Берштейн називав це явище "повторенням без повторенням" (Berstein, 1967). Як дії людини, так і сама людина ніколи не є тотожною самій собі завдяки саморозвитку. При цьому ця нетотожність є не дефектом чи патологією, а

навпаки перевагою людини над машиною. Світ в широкому сенсі слова (в тому числі – суспільство, міське середовище), що людина практично освоює та змінює відповідно до своїх потреб, також набуває ознак людськості завдяки різноманітності і не-уніфікованості. У свою чергу, оточуюче середовище міста зворотно впливає на людину, формує і естетично "виховує" її; від того, наскільки олюдненим є це соціокультурне середовище, залежить і те, наскільки олюдненою буде людина як його продукт.

Варіативність і незапрограмованість, гнучкість людського мислення і поведінки, деякою мірою їхня непередбачуваність, є умовами для подальшого розвитку, навчання, адаптації людини, її здатності до творчості як процесу постійного творення нового. Психічно здорова система здатна до певних відхилень та імпровізацій, тоді як зниження інтелекту проявляється через негнучкість, дію за стереотипом, шаблоном тощо. Але чому можлива ця варіативність і нетотожність у способі буття людини? Вона виникає через те, що людина ніколи не знаходиться у стані повної психічної і духовної рівноваги. Нейробіолог Карл Фрістон (*Karl Friston*) писав, що існує певний когнітивний дисбаланс між очікуванням суб'єкта (моделюванням світу, когнітивними схемами) і реальним досвідом, завдяки чому жива система бачить "помилки передбачення" (*prediction error*) і може вчитися на них, тобто корегувати саму себе, постійно оновлюватись, бути "відкритою" системою. І хоча мозок намагається мінімізувати "помилки передбачення", все ж вони дуже корисні для розвитку людини. Адже якщо навколишнє середовище занадто передбачуване, то зникають стимули для активності мозку і оновлення когнітивних моделей – система перестає вчитися і бути відкритою. "Несподівані події викликають "помилки прогнозування… Помилки прогнозування відображають новизну, яку потрібно пояснити". (цит. за: Clark, 2016, p. 42).

Психолог Жан Піаже пояснює варіативність людського мислення схожим чином, але в інших термінах. Він зазначає, що з одного боку, ми прагнемо підігнати ("асимілювати") світ під наші старі уявлення, а з іншого боку – коли існуючі когнітивні схеми не працюють – ми змушені перебудовувати їх (здійснювати "акомодацію"). "Акомодація - це будь-яка модифікація асиміляційної схеми чи структури, спричинена елементами, які вона асимілює" – писав Піаже. Тож психічний (в т.ч. інтелектуальний, моральний, естетичний) розвиток починається там, де асиміляції виявляється недостатньо, наростає "психічний дисбаланс" і потрібна перебудова когнітивних структур заради встановлення нового "психічного балансу". "Когнітивний розвиток переходить від станів рівноваги до станів нерівноваги, а потім до нових рівноваг" (Piaget, 1985, p. 91). У свою чергу, дисбаланс між очікуванням і досвідом наростає тоді, коли середовище навколо нас є складним і різноманітним за своєю структурою. Саме таке середовище сприятиме розвитку людини і творчим пошукам нових нестандартних рішень, а відтак виконувати гуманістичну функцію. Відповідно, за цією логікою, одноманітне, гомогенне, передбачуване середовище не спонукатиме людину до змін звичних когнітивних схем, до виходу із "зони комфорту", і в кінцевому рахунку дегуманізує людину, її креативний потенціал.

Тож, підсумуємо. *Іррегулярне, органічно складне міське середовище забезпечує більше стимулів для мозкової активності: створює умови для постійного когнітивного та поведінкового дисбалансу, стимулюючи варіативність дій, спонтанність та нестандартні ходи. Типова, регулярна забудова з кварталами, що повторюються, забезпечує високу передбачуваність, що полегшує автоматизацію мислення, знижує варіативність дій і обмежує необхідність пошуку нестандартних рішень.* Коли ми порівнюємо живу тканину середньовічного простору з новоєвропейським раціонально-механістичним індустріальним порядком, то на нашу думку, середньовічне місто більш *людиновимірне* за рахунок як раз цих вищезазначених рис варіативності, спонтанності, органічної непередбачуваності, неспроєктованості "згори", а новоєвропейське місто менш *людиновимірне* за рахунок процесів стандартизації, уніфікації, раціонального планування. Середньовічне місто є живим "повторенням без повторення" (М. Берштейн), яке притаманне людині. Новоєвропейський проєкт імпліцитно містить в собі тенденцію до применшення варіативності, що потенційно може призвести до збіднення людського досвіду, його типізації, що ми і бачимо із подальшого історичного розвитку модерного міста, коли воно стає індустріальним.

Взагалі, з появою індустріального міста інструментально-раціональний світогляд породжує тенденцію до типізації житла, його серійності. Простір, що колись був якісно неоднорідним, стає серію взаємозамінних фрагментів. Це особливо стало помітним в масовому житлі XX ст., що розкрило і довело до кульмінації все те, що приховано містилося в ранньому Модерні. Однакові будинки з уніфікованими фасадами та плануваннями квартир, схожі один на одного нові мікрорайони на околицях, стандартні генеральні плани міст, порядкові номери вулиць замість традиційних назв (як у Нью-Йорку) – все це було тенденцією до уніфікації і наближення до тотожності. Середовище, маршрути і враження стали одноманітними, позбавленими унікальності і своєрідності, "іншості". І тут знову хочеться підкреслити когнітивний аспект. Коли в архітектурному плані все стає передбачуваним, тим самим знижується якісна різноманітність людського досвіду, спрощується і примітивізується складність сприйняття. Типовість і одноманітність серійної міської забудови легко "зчитується", не потребуючи великих інтелектуальних чи естетичних зусиль. Відповідно і людське сприйняття автоматизується, перестає бути живим, а значить творчим і варіативним.

Гомогенність міської однотипної забудови, особливо у великих масштабах, де "оку немає за що зачепитися", породжує те, що В. Франкл називав "екзистенційний вакуум" – відчуття внутрішньої порожнечі, спустошеності, депресії. Як справедливо запитує американська письменниця і громадська активістка Джейн Джейкобс (*Jane Jacobs*) в книзі "Смерть і життя американських міст": "Чи хтось припускає, що в реальному житті відповіді на будь-які з найголовніших питань, які хвилюють нас сьогодні, будуть отримані в однорідних поселеннях?". Письменниця критично ставиться до втрати "живої тканини" міста і його надмірної раціоналізації. Для неї місто – це жива, самоорганізована система взаємодій, де обов'язково мають бути різноманітні за віком та архітектурою будівлі, а не однакові квартали. Старе місто мало свій людський шарм, з яким людина "обмінювалася" своїми поглядами немов у танці: "Під удаваним безладом і хаотичністю старого міста, ховається дивовижний порядок для підтримки безпеки вулиць та свободи міста. Це складний порядок. Його суть полягає у складності використання тротуарів, що приносить постійну зміну поглядів. Цей порядок повністю складається з руху та змін, і хоча це життя, а не мистецтво, ми можемо химерно назвати його мистецькою формою

міста та порівняти його з танцем – не з простодушним точним танцем, де всі одночасно піднімаються на ноги, кружляють в унісон та кланяються разом, а зі складним балетом, у якому окремі танцюристи та ансамблі мають свої відмінні партії, які дивовижним чином підсилюють одна одну та складають упорядковане ціле. Балет хорошого міського тротуару ніколи не повторюється, і в будь-якому місці завжди сповнений нових імпровізацій" (Jacobs, 1961, p. 84). Ця цитата добре перегукується з характеристикою Спіро Костофа середньовічного міста, яке було орієнтоване на пішохода та створювало візуальні коридори, які поступово розгорталися перед очима подорожуючого. Але сучасні тенденції типізації, що розпочалися в добу Модерну, вбивають місто, його складний і вишуканий танок: однакові будинки породжують однакові життєві сценарії, через що зникають випадковість та відчуття новизни (Джейкобс називає це "саморуйнування багатоманітності").

На цю ж тему раціональної стандартизації та уніфікації модерного міста і втрати ним ідентичності розмірковує сучасний голандський теоретик архітектури, член американського філософського товариства Рем Колхас (*Rem Koolhaas*). В роботі "*Generic city*" (в перекладі: типове, загальне, середньостатистичне місце) він описує кінцевий рух раціоналізації європейської урбаністики. Подібно до того, як Постмодерн є гіперболізацією і радикалізацію всіх тенденцій Модерну, так і *generic city* (тут і далі в тексті без перекладу) є радикалізацією всіх тенденцій модерного міста. Це одне з типових, нічим не примітних міст без унікальної історії – місто *tabula rasa*, що або виросло на пустому місці, або повністю зайняло собою те, що там існувало до нього. Воно є містом без самобутньої ідентичності, де всі елементи схожі і взаємозамінні, де немає опозиції центр-периферія, вгору-вниз, робота-дозвілля, минуле-теперішнє тощо. Колхас говорить про "конвергенцію" різних міст в одне за рахунок скидання ідентичності. "Стирання відмінностей є свідомим рухом від багатоманітності до уніфікації" (Koolhaas, 1995, p. 4 –5). При чому, сам автор характеризує цю тенденцію до уніфікації доволі позитивно – як "рух звільнення" та свободу від обмежень. "Ідентичність централізує, вона наполягає на сутності, на точці", – пише Колхас. Це центричний спосіб мислення, "центричне програмування", де "центр мислиться як осередок всіх смислів і цінностей, як джерело всіх значень" (Koolhaas, 1995, p. 4 –5). Але рано чи пізно місто розростається до гігантських масштабів, наростає дистанція між центром і периферією, і центр "видихається", перестає виконувати взяті на себе функції і зобов'язаності смислового центру. Ріст міста передбачає, що центр потрібно оновлювати і модернізувати. Це означає амбівалентну ситуацію, коли "центр має бути водночас і древнім, і сучасним, і максимально статичним, і максимально динамічним" (Koolhaas, 1995, p. 7). Але така модернізація і консервація призводить до поступового зникнення аутентичності. "*Generic city* – це місто, звільнене від гравітації центру та гамівної сорочки ідентичності. У ньому немає нічого, крім відображення актуальних потреб та актуальних можливостей. Це місто без історії. Воно досить просторе для кожного. Воно просте та легке. Якщо воно стає недостатньо містким, воно просто розширюється. Якщо воно стає занадто старим, воно просто самознищується і вибудовує себе заново. У будь-якій його точці однаково цікаво та нецікаво. Воно поверхневе як ангар голлівудської студії. Воно може виробляти ідентичність до ранку кожного наступного понеділка" (Koolhaas, 1995, p. 8). Цікаво, що такі сучасні європейські міста як Париж, Лондон чи Барселона, з точки зору архітектора, не зважаючи на їхню багату історію, поступово також перетворюються на *generic city*. Підсумовуючи думку Р. Колхаса, можна ще раз зауважити, що процес стирання ідентичності унікального обличчя міста ("генія міста"), перетворення його в безлике *generic city* – це закономірний результат і кульмінація тих філософських, культурних і світоглядних процесів і тенденцій, що були закладені в ранній період Модерну.

Дискусія і висновки

Проведений аналіз дає підстави стверджувати, що перехід від середньовічного міста до модерного був не лише зміною архітектурних форм або принципів планування, а насамперед виявом глибокої світоглядної трансформації європейської культури. Зміна міського простору відображала зміну самого способу буття людини у світі: від укоріненості в органічному, символічно насиченому та історично нашарованому середовищі, до існування у просторі, який дедалі більше мислиться як об'єкт раціонального конструювання, обчислення й управління. У цьому сенсі веберівська ідея раціоналізації дозволяє побачити модерне місто як один із найвиразніших просторових виявів "розчаклування світу". Якщо середньовічний міський простір зберігав у своїй структурі сліди традиції, сакральної ієрархії та стихійного історичного становлення, то модерне урбаністичне мислення прагнуло підпорядкувати місто логіці порядку, прозорості, передбачуваності й функціональної доцільності. Місто перестає бути живим історичним організмом і дедалі більше постає як впорядкований механізм, в якому цінність має насамперед те, що піддається організації, контролю та ефективному використанню.

Хайдеггерівська критика новочасного мислення поглиблює це розуміння, оскільки дає змогу інтерпретувати модерну перебудову міста як наслідок такого способу відкриття світу, за якого суще постає передусім як наявний ресурс для впорядкування і технічного опанування. У цій перспективі міський простір уже не переживається як місце людського перебування, в якому проявляється буття речей в їх не-прихованості, а редукується до об'єкта проєктування. Особливо важливою для осмислення цих процесів є думка Вальтера Беньяміна, для якого модерність невіддільна від досвіду руйнування традиційного середовища існування. Те, що модерний урбанізм проголошував як оновлення, прогрес і очищення міського простору, у філософській перспективі постає також як розрив із пам'яттю, знищення історичних нашарувань і втрата тих форм повсякденного досвіду, в яких місто було носієм колективної історії. Новий порядок народжується через стирання старого міського тексту, а разом із ним і тих способів бачити, пам'ятати й переживати місто, що формувалися століттями. У цьому контексті особливо продуктивною є оптика Зигмунта Баумана та Мішеля Фуко, які показують, що модерність нерозривно пов'язана не лише з творенням порядку, а й з постійною боротьбою проти амбівалентності, невпорядкованості та спонтанності. Модерне містобудування можна зрозуміти як просторовий вираз саме цього прагнення: усунути хаотичне, неоднозначне, історично надлишкове і замінити його прозорою та адміністративно керованою структурою. Саме тому модерна урбаністика виявляється спорідненою з ширшими механізмами дисципліни, класифікації та біополітики.

Аргументовано, що гомогенізація та уніфікація міського простору є не лише естетичною чи функціональною трансформацією, а глибоким антропологічним зсувом, який суперечить самій природі людини як відкритої,

варіативної системи, що саморозвивається, творить нове, ніколи не повторюючись абсолютно. Спираючись на нейробіологічні (К. Фрістон), психологічні (Ж. Піаже) та культурно-урбаністичні (Дж. Джейкобс, Р. Колхас) підходи, було продемонстровано, що людське мислення і розвиток можливі лише за умов когнітивного дисбалансу, новизни та структурної складності середовища. Відповідно, була висунута гіпотеза, що органічно сформоване, іррегулярне міське середовище виступає як гуманістичний простір, що стимулює творчість, адаптацію та індивідуалізацію досвіду. Натомість модерний і постмодерний урбаністичний проєкт, орієнтований на стандартизацію, передбачуваність і серійність, редукує цю складність до повторюваних, взаємозамінних форм, що спричиняє когнітивну автоматизацію, зниження варіативності мислення та збіднення екзистенційного досвіду. У цьому сенсі органічне місто постає як "людиновимірне", а уніфікований простір як дегуманізований. Кульмінацією цієї тенденції є феномен "*generic city*" (Р. Колхас), де стирання ідентичності та історичної пам'яті стає принципом організації простору. Дискусійним залишається питання про моральну оцінку такого "типового міста" без культурно-історичної глибини, і відповідно екзистенційну наповненість чи автентичність буття його мешканців.

Джерела фінансування: Автор заявляє про відсутність зовнішнього фінансування для проведення цього дослідження та підготовки рукопису до публікації.

Список використаних джерел

Абисова М.А. (2013). Еволюція соціально-філософських поглядів на проблему соціальної нерівності: античність та середньовіччя. *Вісник Національного авіаційного університету. Філософія. Культурологія.* 2013. - № 2. - С. 32-35. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnau_f_2013_2_8

Івакін Г.Ю., Вортман Д.Я. (2013). Поділ, істор. місцевість у Києві. *Енциклопедія історії України:* Т. 9: Па-Прик / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Наукова думка http://www.history.org.ua/?termin=Podil

Aureli, P. V. (2011). *The possibility of absolute architecture*. MIT Press.

Bauman, Z. (1989). *Modernity and the Holocaust*. Cornell University Press.

Benevolo L. (1980). *The history of the city*. MIT Press.

Benjamin W. (1968). Theses on the philosophy of history. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (H. Zohn, Trans.). Schocken Books.

Benjamin, W. (1969). Paris: Capital of the nineteenth century. *Perspecta*, 12, 165–172. https://doi.org/10.2307/1566965

Berstein N. (1967). The Co-ordination and Regulation of Movements, Pergamon Press.

Brown, H. P. (1988). *Egalitarianism and the generation of inequality*. Clarendon Press.

Clark A. (2016).*Surfing Uncertainty: Prediction, Action and The Embodied Mind*.Oxford University Press.

Foucault M. (2007). *Security, territory, population: Lectures at the Collège de France, 1977–1978. Tr. by* G. Burchell, ed. by M. Senellart. Palgrave Macmillan.

Gilson, E. (1955). *The history of Christian philosophy in the Middle Ages*. Random House.

Heidegger, M. (1977). The question concerning technology. The question concerning technology. *The question concerning technology and other essays*. Ed. by D. F. Krell. Harper & Row.

Jacobs, J. (1961). *The Death and Life of Great American Cities*, Random House.

Koolhaas R. (1995). *The generic city*. Monacelli Press.

Kostof, S. (1991). *The city shaped: Urban patterns and meanings through history*. Bullfinch Press.

Mumford L. (1961). *The city in history: Its origins, its transformations, and its prospects*. Harcourt, Brace & World.

Norberg-Schulz, Ch. (1979). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli Press.

Piaget J. 1985 *The Equilibration of Cognitive Structures*. University of Chicago Pressю

Pope A. (2011). *The Rape of the Lock and Other Major Writings*. Penguin Classics. Kindle Edition.

Weber M. (2004). *The vocation lectures: Science as a vocation, politics as a vocation*. Hackett Publishing.

References

Abysova, M. A. (2013). Evolution of socio-philosophical views on the problem of social inequality: Antiquity and the Middle Ages. *Bulletin of the National Aviation University. Philosophy. Cultural Studies*, (2), 32–35. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnau_f_2013_2_8 [in Ukrainian]

Ivakin, H. Yu., & Vortman, D. Ya. (2013). Podil, historical district of Kyiv. Ed. by V. A. Smolii. *Encyclopedia of Ukrainian History* Vol. 9. Naukova dumka. http://www.history.org.ua/?termin=Podil [in Ukrainian]

Aureli, P. V. (2011). *The possibility of absolute architecture*. MIT Press.

Bauman, Z. (1989). *Modernity and the Holocaust*. Cornell University Press.

Benevolo L. (1980). *The history of the city*. MIT Press.

Benjamin W. (1968). Theses on the philosophy of history. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (H. Zohn, Trans.). Schocken Books.

Benjamin, W. (1969). Paris: Capital of the nineteenth century. *Perspecta*, 12, 165–172. https://doi.org/10.2307/1566965

Berstein N. (1967). The Co-ordination and Regulation of Movements, Pergamon Press.

Brown, H. P. (1988). *Egalitarianism and the generation of inequality*. Clarendon Press.

Clark A. (2016).*Surfing Uncertainty: Prediction, Action and The Embodied Mind*.Oxford University Press.

Foucault M. (2007). *Security, territory, population: Lectures at the Collège de France, 1977–1978. Tr. by* G. Burchell, ed. by M. Senellart. Palgrave Macmillan.

Gilson, E. (1955). *The history of Christian philosophy in the Middle Ages*. Random House.

Heidegger, M. (1977). The question concerning technology. *The question concerning technology and other essays*. Ed. by D. F. Krell. Harper & Row.

Jacobs, J. (1961). *The Death and Life of Great American Cities*, Random House.

Koolhaas R. (1995). *The generic city*. Monacelli Press.

Kostof, S. (1991). *The city shaped: Urban patterns and meanings through history*. Bullfinch Press.

Mumford L. (1961). *The city in history: Its origins, its transformations, and its prospects*. Harcourt, Brace & World.

Norberg-Schulz, Ch. (1979). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli Press.

Piaget J. 1985 *The Equilibration of Cognitive Structures*. University of Chicago Press.

Pope A. (2011). *The Rape of the Lock and Other Major Writings*. Penguin Classics. Kindle Edition.

Weber M. (2004). *The vocation lectures: Science as a vocation, politics as a vocation*. Hackett Publishing.

Отримано редакцією журналу / Received:18.03.26
Прорецензовано / Revised: 20.04.26
Схвалено до друку / Accepted: 27.04.26
Опубліковано / Published: 29.05.26

Andriy MOROZOV, DSc (Philos.), Prof.
ORCID ID: 0000-0003-4050-9621
e-mail: a.morozov@knute.edu.ua
State University of Trade and Economics, Kyiv, Ukraine

TRANSFORMATION OF THE CULTURAL SPACE OF A EUROPEAN CITY: FROM THE ORGANIC FABRIC OF THE MIDDLE AGES TO A MODERN URBAN PROJECT

B a c k g r o u n d . ***The study of the transformation of the cultural space of a European city from the organic, symbolically saturated fabric of the Middle Ages to the rationalized and functionally differentiated urban models of Modernity, which laid the foundation for modern processes of globalization, standardization and unification of urban space, calls for the rethinking of worldview and philosophical principles of urban planning and allows us to reveal how the change in ideas about order, rationality and power influenced the formation of spatial practices and cultural codes of the city.***

In this context, the analysis of the transition of European culture and modes of thought from Premodernity to Modernity is of particular importance, as it sheds light on solving contemporary problems of preserving cultural heritage and the loss of the identity of a "typical city".

The purpose of the article is to highlight the relationship between the philosophical and worldview foundations of modernity and the transformation of the cultural space of the European city. This aim involves (1) a comparative analysis of the planning and functioning of medieval and modern cities and (2) an examination of the impact of the transformation of the urban environment on human creative and cognitive potential.

Methods. ***The study employs historical-philosophical, comparative-historical, psychological methods, as well as the case study analysis.***

Results. ***The study shows that the change in the worldview foundations of European culture – from sacred cosmology to a rationalized understanding of the world – was accompanied by profound changes in the organization of urban space. The medieval city was formed as an organic fabric that reflected the religious-symbolic conception of the cosmos. In contrast, modern urbanism was based on the principles of geometric regularity, functional differentiation and centralized planning. Particular attention is paid to the process of rationalization and "disenchantment of the world", which was shaped by the "Gestell" as a mode of revealing Being. The study shows that the modern city becomes not only an architectural but also a political project, a manifestation of a new type of "power over life".***

Conclusions. ***The study hypothesizes that the transition between historical eras is accompanied not only by the creation of new spatial forms but also by the destruction of material and symbolic traces of previous cultural worlds, thereby limiting the possibilities of contemporary understanding of the past. At the same time, the unification of the urban environment leads to dehumanization and depersonalization, reducing the cognitive, creative, and existential potential of human development.***

Keywords: ***city as a project, cultural space, organic fabric, rationalism, Modernity, genius loci, identity, Gestell (enframing).***

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в ухваленні рішення про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

УДК 78.071.1:008:316.7(4)"18/192"(045)
DOI: https://doi.org/10.17721/UCS.2026.1(18).06

Катерина МІНЕНКО, асп.
ORCID ID: 0009-0003-7704-3084
e-mail: kpmin77@gmail.com
Національна музична академія України, Київ, Україна

ПОДОРОЖУВАННЯ МУЗИКАНТІВ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИМИ МІСТАМИ У ВИМІРІ КУЛЬТУРНОГО ДОСВІДУ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

Вступ. ***Дослідження творчих біографій митців XIX – початку XX століття в умовах урбаністичного впливу зумовлює актуальність питання зв'язку культурного досвіду та мистецьких здобутків. Звідси, метою дослідження є вивчення взаємодії вражень та культурного контексту, який оточував музиканта протягом мандрівок європейськими містами.***

Методи. ***Застосовано метод культурологічного коментаря, що передбачає роботу з епістолярними джерелами, а також системний та історичний підходи.***

Результати. ***Урбаністичний простір в якому перебували композитори впродовж закордонних подорожей, відчутно пливав на їх особистість та творчість, адже, починаючи з XIX століття, в уявленнях філософів місто перетворюється на середовище, яке стає каталізатором для здобуття різноманітних досвідів. Тому воно постає як предмет дослідження в діяльності багатьох митців зазначеного періоду.***

Водночас, зростає інтерес до подорожування, зокрема, серед композиторів-романтиків, що створювало нові можливості для розширення музичної майстерності. Зазначимо, що серед українських музикантів схильним до мандрування був М. Лисенко, який відвідав чимало європейських міст протягом періоду навчання в Лейпцизькій консерваторії.

Натомість, коли мова йде про формування творчих зв'язків, на прикладі Ф. Ліста розуміємо, що подорожній досвід не обов'язково повинен бути виключно позитивним. Негативні враження також спонукають до розкриття творчого потенціалу. Таким чином, деякі з факторів повсякденного життя не можуть бути проігнорованими у процесі дослідження утворення мистецьких взаємозв'язків.

Висновки. ***З'ясовано, що аналіз таких чинників як тривалість мандрівок, повсякденні практики, враження та творчі результати, тощо, сприяє комплексному вивченню культурного досвіду композитора. На прикладі подорожей митців XIX – початку XX століття виявлено, що задля формування подібних зв'язків необхідний творчий імпульс, який виникає під впливом життєвих обставин, внутрішніх інтенцій, або відповідного середовища.***

Ключові слова: ***мандрівки, досвід, творчі зв'язки, Ф. Ліст, М. Лисенко.***

Вступ

Події творчого життя музикантів нероздільно пов'язані з культурними аспектами їхнього буття. У контексті дослідження формування творчих взаємозв'язків важливим постає фактор мандрівок, адже процес, що зазвичай супроводжує подорож, починаючи від приготування і до завершення, наповнений подіями, які сприяють здобуттю нових вражень та розширенню культурного досвіду. Таким чином, осмислення історії подорожей європейськими містами та аналізу творчої біографії композиторів є основним *завданням* нашого дослідження, адже реакції музикантів на оточуючий міський простір демонструють процес утворення співвідношення між повсякденням та творчими результатами.

Варто підкреслити, що місто – це специфічний простір, носій певних традицій та повсякденних явищ. З точки зору культурологічного підходу появу мистецького, зокрема, музичного твору неможливо розглядати поза контекстом життя та буття митців. Тому, перед дослідниками виникає необхідність багатоаспектного вивчення творчих біографій композиторів. Враховуючи зацікавленість сучасних культурологів дослідженням творчих біографій в умовах урбаністичного впливу, вивчення міського повсякдення є *актуальним* науковим питанням.

Німецький філософ Ф. Ніцше зазначив, що музика є загальною мовою найвищого ступеня (Ніцше, 2022, с. 69). Тому вона є одним з універсальних інструментом як для міжкультурного діалогу, так і різних сфер людської діяльності. Недарма одна з дев'яти муз давньогрецької міфології – Евтерпа – вважається водночас покровителькою музики та ліричної поезії. Таким чином, метою роботи є вивчення взаємодії реальних вражень та культурного контексту, який оточував музиканта, адже музичний світ, в який занурюється слухач, виникає в результаті цілої низки процесів. З огляду на це, розглядаємо музичні твори як подорожі враженнями та уявою митця, адже, за словами Ф. Ніцше, "мистецтво – це не лише наслідування природної дійсності, а метафізичне доповнення цієї дійсності і поставлене поряд з нею, щоб її здолати" (Ніцше, 2022, с. 185).

Передумови. Науковці XIX – XX століття наголошували на тому, що жоден з процесів людського буття не є відокремленим від інших. У тому числі й чуттєва сфера, яка взаємопов'язана з впливом урбаністичної тканини на свідомість індивіда. Для філософів, антропологів та культурологів, дослідження цього зв'язку відіграло важливу роль у розумінні природи людських вражень та формування мистецьких зв'язків. Підкреслимо, що за словами С. Тишко, "творча біографія музиканта невідривна від його культурного оточення, ширше – від культурних явищ, котрі супроводжували його життя й учасником яких він був, і ще ширше – від загального стану культури у відповідні часи" (Тишко, 2009, с. 72). Звідси, необхідним вважаємо вивчення досвіду митця в процесі його перебування в урбаністичному просторі європейського міста, оскільки це передбачає комплексний підхід у дослідженні факторів, що зумовлювали формування відповідностей між враженнями, культурною пам'яттю, та мистецькими результатами. Невипадково В. Беньямін зауважив, що "жити означає залишати сліди" (Бодлер & Беньямін, 2023, с. 220). Це наштовхує на думку про те, що людські дії мають вплив на історичний та мистецький розвиток.

Методи

Дослідження опираються на роботу з епістолярними джерелами та їх аналіз. Використано метод культурологічного коментаря, що дозволяє працювати з літературними першоджерелами. Також застосовано системний та історичний підходи протягом вивчення повсякдення музикантів, культурних явищ зазначеного

© Міненко Катерина, 2026

періоду та урбаністичного простору європейських міст. Таким чином, розглянуто здобутий досвід під час подорожей та передумови виникнення творчих взаємозв'язків у біографіях митців.

Результати

Вже декілька століть поспіль одним з важливих джерел здобуття досвіду є подорожування, адже мандрівки та перебування в новому урбаністичному просторі повсякчас спонукають мистецьку цікавість до вивчення оточуючого світу. І, що важливо, мандрування як характерна ознака повсякдення композиторів XIX – початку XX століття дозволяє поєднувати чимало досвідів. Наприклад, реальні переживання від мандрівок та тих, що були здійснені у фантазіях, предметність та чуттєвість, минуле з теперішнім, тощо.

Сьогодення відкриває безліч можливостей для подорожування, у тому числі й віртуального, що також дозволяє розширювати уявлення про навколишній світ. Хоча віртуальне пізнання світу, яке зазвичай розуміється як щось, що створено грою уяви людської думки, було характерною рисою не одного покоління. Для митців попередніх століть інструментами віртуальної мандрівки слугували путівники, листівки, художні мініатюри[1], література різних жанрів, тощо. Це дозволяло їм пізнавати світ навіть не покидаючи простір будинку. Особливо варто виокремити читання як частину віртуальної мандрівки, яку людина здатна здійснити перебуваючи у власному помешканні. Звичайно, такій подорожі бракуватиме фізичних практик. Проте, свідомість має необмежений потенціал, що дозволяє мозку сприймати будь-яку інформацію, як частину власної тілесної обізнаності. Саме тому отриманий досвід назавжди залишається в пам'яті, очікуючи моменту коли він матиме змогу проявитись. Найчастіше це трапляється тоді, коли людина навіть цього не очікує. Наприклад, як в романі М. Пруста "В пошуках втраченого часу", де герої зустрічаються зі своїм минулим через відчуття, які створюють матеріальні речі (Пруст, 2024, с. 55).

Зауважимо, що нерідко міський простір, в якому перебували композитори впродовж закордонних поїздок, відчутно впливав на їхнє повсякдення та творчість. Тому що здавна місто було центром культурного розвитку, вмістилищем чуттєвих практик, а також предметом натхнення та дослідження митців. Відомо, що французький поет Ш. Бодлер навіть ввів термін *modernité*, що має на меті описати досвід перебування в міському середовищі, а також необхідність художнього вираження, щоб зафіксувати його.

У збірці "Квіти зла", у розділі "Паризькі картини"[2], автор зобразив добовий цикл Парижу. Ліричний герой твору – поет, з ностальгією згадує людей, які були витісненні з вулиць міста, а також розмірковує про тих, хто з'явився замість них, що спонукає його відчувати відчуженість та самотність. Підґрунтям для цих думок дослідники вважають індустріальний розвиток, який змінював вигляд міста, соціальний устрій, темп життя. Пізніше, у XX столітті, Т. Адорно зазначить, що "ми вже й так давно не почуваємось удома в якомусь місті, а натомість ще й у просторовому сенсі підпорядковуємо все своє життя найсприятливішим умовам праці, що є крайнім наслідком свободи пересування" (Адорно, 2025). Ймовірно, саме ці зміни й відчував герой поетичної збірки.

З іншого боку, відчуття самотності в місті було суголосним концепції фланування, яка панувала у XIX столітті. Фланер був людиною, яка, перебуваючи в урбаністичному просторі, прагнула залишатися спостерігачем, але не частиною соціальної взаємодії. За словами В. Беньяміна, "вулиця є помешканням фланера, де той почувається поміж будинків так само затишно, як буржуа серед своїх чотирьох стін. […] балюстради – то його пюпітр, на якому він розгортає записника; газетні кіоски – то його бібліотека, а тераси кав'ярень – його еркери, з яких після робочого дня він оглядає своє господарство" (Бодлер & Беньямін, 2023, с. 260). Також, згідно його думки, Ш. Бодлер був фланером, який надавав перевагу самотності, але прагнув поринати в це почуття серед натовпу. Сприйняття поета відобразилось в його творах, де натовп зображено як частину позитивного, чуттєвого переживання. Оскільки, фланерство передбачає присутність в місті та тілесну взаємодію з середовищем, найкраще цьому сприяє прогулянка, яка є інструментом, як пізнання міського простору, так і своєрідним мистецьким феноменом, що вплинув на творчість композиторів XIX – початку XX століття. Згадаймо фортепіанний цикл "Прогулянки" Ф. Пуленка.

Відчуття самотності зустрічається й серед героїв французького письменника Ж. Перека *(Georges Perec)*, зокрема, в романі "Речі". За словами дослідників, в цьому творі він наголошує на бажані героїв жити в розкоші та багатстві не маючи на те достатнього ресурсу, тому автор зображає людей, задоволення яких обмежується прогулянками та споглядданням вітрин дорогих магазинів. В цьому помітний його дуалізм, адже він балансує між захопленням вишуканими речами, які оточують людину, та критикою суспільства споживання (Перек, 2022, с. 7). Попри те, що головні герої – Жером і Сільвія, знаходяться в оточення гарних речей, друзів та знайомих, їм доступні всі можливі розваги, все ж читач відчуває їхню самотність та часом депресивні настрої.

Однією з характерних особливостей роману є те, що життя героїв відкривається через візуальність та образність. В цьому помітно відлуння концепції фланування, яка передбачала чуттєве сприйняття, зокрема, візуальне. Місто, а також блукання його вуличками, давало персонажам відчуття сили та впевненості[3]. Варто лише порівняти описи міста та квартир, в яких вони мешкали. Вулиці – довгі та широкі, тоді як приватний простір завжди обмежений та тісний[4].

Прикметно, що твір Ж. Перека в деяких аспектах суголосний з ідеями М. Гайдеґера та Г. Ґумбрехта. Останній зазначив, що буття належить вимірові речей

[1] У XVIII столітті все більше художників звертались у своїй творчості до жанру портрету. Цьому сприяла цікавість заможних мандрівників до Італії, адже більшість з них прагнули привезти з подорожі власний портрет на фоні бачених видатних пам'яток. Одним з провідних художників, хто працював у цьому стилі, був Джованні Паоло Паніні *(Giovanni Paolo Panini)*. Саме його роботи були найбільш розповсюдженими серед тогочасних мандрівників Італією.

[2] Розділ містить вісімнадцять віршів, більшість з яких були написані в часи реконструкції Парижа Османом (1853–1870).

[3] "Часом літньої ночі вони довго бродили майже невідомими кварталами. Ідеально круглий місяць світив їм із висоти неба, огортаючи все довкола оксамитовим світлом. Безлюдними, довгими, широкими вулицями синхронно відлунювали їхні кроки. Поодинокі таксівки повільно й майже беззвучно проїздили повз них. А вони почувалися володарями світу. Їх охоплювало невідоме збудження, так ніби вони берегли якісь неймовірні таємниці, були наділені якимись потайними силами. Вони бралися за руки, кидалися бігти, часом грали в квача або стрибали на одній нозі по тротуару, горлаючи в унісон знамениті арії з Cosifantutte або "Месси сі мінор"" (Перек, 2022, с. 63).

[4] "У деякі дні брак простору ставав нестерпним. Вони задихалися. Даремно вони подумки розсували межі своїх двох кімнаток, пробивали стіни, додавали коридори, шафи, переходи, уявляли собі ідеальні гардеробні, у мріях захоплювали сусідні квартири, та врешті завжди опинялися з жеребом, який їм випадав, а той жереб означав: тридцять п'ять квадратних метрів" (Перек, 2022, с. 32).

(Ґумбрехт, 2020, с. 78). Речі[5] з'являються в житті персонажів Ж. Перека не лише як виключно функціональне та практичне, а як частина того простору, який їх оточує. В цьому помітно посилання на філософію М. Гайдеґера, в якій людське буття від самого початку знаходиться в просторову контакті з речами світу (Ґумбрехт, 2020, с. 77), адже в романі речі – це навколишній світ, те, що рухає життя Сільвії та Жерома.

З іншого боку, символічною здається ідея Г. Ґумбрехта про те, що навколишні об'єкти стають джерелом Присутності, фізично впливаючи на героїв. Це помічаємо в наступних рядках твору: "Їхня любов до добробуту, до кращих побутових умов найчастіше проявлялася в якомусь безглуздому прозелітизмі: вони довго дискутували зі своїми друзями про сутність люльки або низького столу, робили з них витвори мистецтва, музейні експонати. Вони висловлювали своє захоплення певною валізою – йшлося про крихітні, надзвичайно плескаті валізи з чорної, ледь зернистої шкіри, які можна побачити у вітринах крамниць на площі Мадлен і які ніби передають саму квінтесенцію всіх задоволень від гіпотетичних спонтанних поїздок до Лондона чи Нью-Йорка. Вони їхали через усе місто, аби побачити крісло, що, як їм сказали, було абсолютно досконалим. І знаючи своїх класиків, вони часом вагалися вбиратися у новий одяг, оскільки їм здавалось, що справді ідеальним він буде лише тоді, коли його вже одягали принаймні разів зо три. Але всі їхні дещо ритуалізовані жести, якими вони виражали свій ентузіазм перед вітриною кравця, модистки чи шевця найчастіше робили їх трохи смішними" (Перек, 2022, с. 34). Ритуальність, про яку згадує Ж. Перек, є одним зі способів Присутності Г. Ґумбрехта. Так само як захоплення предметним світом відчувається в думках та діях персонажів. Таким чином, згідно із запропонованою ідеєю, речі стають фізичним продовженням внутрішніх переживань, а взаємодія з оточуючим простором та об'єктами, які його наповнюють, відображає психологічний рух та цінності героїв.

Митці, які мали чимало можливостей для розширення особистого досвіду, також були оточені предметами та речами протягом всього їхнього життя. Наприклад, український композитор М. Лисенко, який протягом 1868–1870 років навчався в Лейпцизькій консерваторії, не обмежував своє перебування в Німеччині лише одним містом. Він був схильним до мандрування та неодноразово відвідував Дрезден, Берлін, а також інші європейські міста. Прикметно, що в своїх листах він детально описує помешкання, в яких проживав. Звернемо увагу на один з таких описів за час мандрівки до Берліну: "Ми приїхали до одного з найкращих готелів "Victoria Hotel", де за один талер маємо чудесну мебльовану кімнату з дзеркалами, килимами, меблями з червоного дерева і при цьому ще й гарну спальню" (Лисенко, 1964, с. 81). У подальших листах зустрічаються схожі описи декорування помешкань, в яких зупинявся композитор. І це є вагомим аргументом щодо думки про об'єкти, які є виявом Присутності. М. Лисенко не просто помічав дзеркала або меблі, він мав можливість їх торкнутись, що змушувало його відчувати себе присутнім в готельному номері, а також підсилювало відчуття мандрівки та зміни оточуючого простору.

Оскільки речі є носіями культурної пам'яті та значної частини життя людини, цілком логічно, що значна увага людства приділяється збереженню матеріальної пам'яті, через створення музеїв. Недарма їх витоками були приватні колекції заможних аристократів, які зберігали предмети мистецтва, розуміючи їх історичну цінність. Під час мандрівок такі місця слугують важливим фактором розширення культурного досвіду. Приміром, у враженнях М. Лисенка після відвідування музею Лейпцизької консерваторії помітно, що деякі на перший погляд незначні речі, здатні вражати людину та захоплювати її: "Чого я там не бачив! Наприклад, факсиміле Гете, Лютера, частину справжнього Корану; багато рукописних пам'яток XIV, XII століть і ще глибше. Бачив тисячі томів книжок у сотнях шаф і стільки рідкостей, що й не пригадаю. Між іншим, простояв над власноручною запискою Мендельсона до одного з тутешніх професорів із проханням надіслати йому якихось книг" (Лисенко, 1964, с. 25–26). В цих рядках відчувається цікавість молодого М. Лисенка до записки Ф. Мендельсона, що був основоположником німецької консерваторії, де навчався український композитор.

Напочатку свого перебування в Лейпцигу М. Лисенко захоплювався не лише пам'ятними речами, але й викладачами. Тому не дивно, що, тільки розпочавши навчання, він планував брати уроки в І. Мошелеса. Ось що композитор писав з цього приводу: "Бути в Лейпцигу й не навчатись у європейської знаменитості, яка у часи його брала в Лондоні шість фунтів стерлінгів за урок та грала разом із Шопеном в чотири руки в кабінеті Луї–Філіппа в Парижі, це все рівно, що не бачити папи в Римі" (Лисенко, 1964, с. 36). Таке ставлення Лисенка було цілком відповідним до статусу І. Мошелеса. Та й взагалі, у XIX столітті місто вважалось одним із найяскравіших музичних центрів Німеччини. Більшість відомих митців не оминули його у своїх життєвих та музичних пошуках. За словами С. Тишко, Й. Гете навіть прославив один із закладів міста – "Auerbachs Keller", згадавши його у поемі "Фауст", що відіграло значну роль у формуванні урбаністичного міфу Лейпцигу.

Між іншим, спогади про Рим, який ненароком згадує М. Лисенко, зустрічаємо в листі одного з найвідоміших композиторів-мандрівників – Ф. Ліста. Проте, з його слів стає зрозуміло, що для формування творчих взаємозв'язків не обов'язково мати виключно позитивні враження від мандрівок. Негативний досвід від перебування в міському просторі також спонукає до розкриття творчого потенціалу, проте вже після зміни середовища.

Під час подорожі Ф Ліста до Риму в 1839 році в одному з листів він описує свої враження наступним чином: "Мені варто було б згадати про собор Святого Петра. Цього вимагають правила пристойності, коли пишеш із Риму. Проте, по-перше, я пишу вам з Альбано, звідки можу розгледіти хіба що його купол; і, по-друге, цей бідолашний собор Святого Петра так замаскували, так причепурили вінками з пап'є-маше, жахливими завісами в нішах та іншим подібним, все це на честь п'яти чи шести останніх святих, канонізованих Його Святістю, що я намагаюся навіть не згадувати про це. На щастя, не знайшлося чудотворців, чию славу належало б увічнити в Колізеї або на Campo Vaccino[6], інакше було б неможливо жити в Римі" (Liszt, 1968, с. 32). До слова, це була не перша мандрівка композитора до Італії. Відомо, що протягом 1835–1848 років він здійснив подорож Європою, у тому числі італійськими містами, якими він

[5] Речі у Ж. Перека – це не лише меблі або предмети одягу, але й журнали, витвори мистецтва, посуд та багато всього іншого.
[6] У XVIII–XIX столітті таку назву мала східна частина Римського форуму, адже певний період була пасовищем для худоби. Дослівно "Campo Vaccino" перекладається як "Коров'яче поле".

захоплювався і де вперше дав сольний концерт. Тому таке ставлення Ліста до Риму видається дещо суперечливим.

З іншого боку, людина щоденно перебуває в процесі розширення власного досвіду. На це вказує й концепція *self-expansion* або саморозширення, розроблена психологами Артуром Ароном *(Arthur Aron)* та Елейн Арон *(Elaine Aron)*. Її суть полягає в тому, що людина постійно потребує безперервного пошуку нових можливостей, знань та навичок, задля розширення власного "я". Прикметно, що на тлі концепції виникло явище під назвою *travelself–expansion*, що характеризує процес відкриття нових сторін власної особистості, які не могли б проявитись у звичному повсякденні та середовищі, а лише під час мандрівки. Це пояснюється тим, що у подорожах людина нерідко звільняється від звичних ролей, установок, моделей, отримуючи змогу для віднайдення нових граней своєї природи. В такому випадку подорож стає зміною психологічного контексту, в якому можлива зустріч із собою, тому для багатьох людей це – єдиний простір, де автентичність не лише дозволена, а й природна (Ткаченко, 2025). Знайомство з повсякденням відвідуваного міста може стати прикладом того, як працює згадана концепція, адже занурення в незвичну повсякденність також є частиною розширення нашого "я". Цей процес створює гарні умови для здобуття нових знань та може сприяти змінам звичних установок.

Тому, згідно із запропонованою концепцією, мандрівка Ф. Ліста допомогла йому звільнитись від знайомих уявлень. Перебуваючи поза межами свого звичного простору, він наважився на зухвале рішення самостійного виступу, що врешті змінило історію музичного виконавства. До того ж, якщо повернутись на початок подорожі до Італії, коли наприкінці 1837 року він вирушив до Мілану, стає зрозуміло, що загальне враження Ф. Ліста від Італії та її міст було цілком позитивним. Також помітно вплив на творчу продуктивність, чому ймовірно, сприяли особисті та мистецькі успіхи. Наведемо декілька рядків з листа композитора: "Моя італійська мандрівка просувається не надто швидко. Чарівність тутешніх країв, потреба тривалої праці над рукописами, а також, ніде правди діти, цілком несподівані успіхи затримали мене в Мілані та його околицях (Комо та розкішних берегах озера) значно довше, ніж я міг припустити. Що ж до справ музичних, то присутність Россіні, з яким я часто бачуся, надає цій країні певного творчого піднесення. Мене тут прийняли надзвичайно приязно, тож, імовірно, я проведу тут більшу частину зими й вирушу до Венеції лише на початку березня. Звідти вирушатиму до Флоренції та Рима, де я сподіваюсь затриматися на тривалий час" (Liszt, 1968, с. 20). Слід зауважити, що бачення Ф. Ліста постаті Дж. Россіні теж суттєво відображає позитивне бачення атмосфери міста. В результаті, здобуті враженні від мандрівки Італією відобразились в листах, які згодом були опубліковані в Парижі, як свідчення того, що отриманий культурний досвід під час мандрівок впливає на творчий потенціал митця, адже спогади пробуджуються в людській пам'яті раптово та в неочікуваний спосіб змінюють сприйняття певних моментів. З цього приводу дуже вдало висловився У. Еко, який стверджував: "Історій без сенсу не буває. Я належу до людей, які вміють знайти його навіть там, де інші його не бачать. І тоді історія ця стає книгою живих, мов лунка сурма, що піднімає з могили тих, хто є прахом уже багато століть… Але для цього потрібен час – треба обміркувати події, сполучити їх, знайти між ними взаємозв'язки, іноді майже невидимі" (Еко, 2018, с. 12).

Власне, завдяки особливості сприйняття, упродовж подорожі людина здатна неодноразово відчувати ностальгію – а вона як відомо, була притаманна творчості багатьох митців. Ностальгія пов'язана з тим, що під час мандрівки людина переживає внутрішній конфлікт, у тому числі, через співставлення нової культурної дійсності зі звичною. У цьому питанні жоден із факторів (психічний стан або соціальні обставини), не є визначальним, але всі вони однаково важливі, з огляду на природу людини та її життєву позицію. Ідеться про вибір як наслідок низки внутрішніх причин і вільного рішення особистості. Проте, в деяких випадках людина позбавлена вибору, тому мотив ностальгії з'являється на сторінках романів М. Пруста, на полотнах Ф. Кало, в ноктюрнах Ф. Шопена, тощо. В будь-якому випадку ностальгія є синонімом втрати чогось. Наприклад, дитинства, що теж пов'язано з рідною домівкою. Тому, коли говоримо про творчість М. Лисенка в період його перебування в Лейпцигу, видається вкрай суперечливим те, що знаходячись в новому культурному середовищі, він працює саме з українською тематикою. Ймовірно, цьому сприяло відчуття туги за домівкою, ностальгії за дитинством, звичним оточенням. Звернення до знайомих тем у музичних композиціях, створювало відчуття близькості дому, зменшуючи тиск, який викликає раптова зміна оточення. Якщо звернутись до думки Ж. П. Сартра про те, що минуле "не покладеш до кишені; треба мати будинок, щоб складати його там. […] людина без нічого, з самим лише тілом, не може затримати спогади – вони проходять крізь неї" (Сартр, 2022, с. 98), стає зрозумілим бажання українського композитора втримати спогади про домівку та рідний край. Варто нагадати, що М. Лисенко на момент початку навчання мав деякі труднощі у вільному володінні німецькою мовою. Це також демонструє певну відстороненість від нового середовища, що могло лише посилювати відчуття ізольованості, принаймні напочатку.

Пропонуємо звернутись до тріади понять, які за словами О. Самойленко складають функціональні основи пам'яті: значення, почуттєва тканина свідомості, особистісний смисл. Вони посідають важливе місце у формуванні образів пам'яті, тому вкрай важливо звертати на це увагу в процесі вивчення творчих біографій композиторів, адже за словами музикознавиці, "мистецтво завжди є досвідом "змінених станів свідомості", завдяки особливому значенню в ньому феномена пам'яті, насамперед, як дізнавання, потім – як перетворення в спогадах. […] Так, у музиці стає можливим прогностичний діалог як свого роду "спогад про майбутнє", можливе й занурення в минуле – "майбутня пам'ять про минуле"; між цими крайніми полюсами музики як пам'яті культури розташовуються всі інші форми музичного діалогу з часом" (Самойленко, 2020, с. 72–73). Можливо це є відповіддю на питання, чому протягом не одного століття, митці звертаються та переосмислюють добре відомі міфологічні, біблійні та казкові сюжети. В такий спосіб відбувається позачасовий культурний діалог.

З огляду на те, що мандрівки є одним з інструментів формування нових вражень, творчість, яку спонукали подорожі, стає можливістю зробити особистий досвід реальним. Наприклад, як в романі У. Еко "Бавдоліно", де головний герой письмово фіксував усі події, що траплялись з ним, прагнучи створити з цих записів хроніку власних подвигів[7]. Також, ці пергаменти з історією його

[7] "Gesta Baudolini" (з лат. "Подвиги Бавдоліна") (Еко, 2018, с. 12).

життя слугували оберігом, з яким він не розлучався навіть у мандрах. Бавдоліно підкреслював: "Мені здавалося, ніби живу я тільки для того, щоб увечері оповісти про те, що зі мною трапилось удень" (Еко, 2018, с. 12). Отже, записані на папері особисті історії та враження мають шанс набути фізичної форми та стати частиною історичної пам'яті.

Хоча, кожен митець висловлюється в доступний йому спосіб про речі, що перш за все, хвилюють його. Так, відомо, що німецький письменник Т. Манн був великим любителем моря. Дослідник його творчості Ф. Вайдерманн, зауважив, що воно ставало непомітним персонажем усіх його творів навіть там, де мова була зовсім не про нього (Вайдерманн, 2024, с. 16). Таким чином, будь-який досвід може бути натхненням для митця, адже він неодноразово звертається до знайомих емоційних образів для створення літературного або музичного твору. Також це можуть бути епізоди з повсякденного життя, культурні явища, елементи архітектури, тощо. За словами П. Ґілена та Т. Ляйстера, "мистецтво – це передовсім уява, а чимало митців, як відомо, застосовували уяву не тільки для виявлення найприватніших фантазій. Вони уможливлюють інші світи, наприклад, показуючи, що соціальна взаємодія може відбуватися по-новому. […] Читаючи книжки, відвідуючи вистави або переглядаючи фільми, ми добре розуміємо, що стикаємося з уявним світом. Проте саме перенесення до нього дає змогу поглянути на справжній світ чи повсякденну реальність із цілковито нової перспективи" (Ґілен, Ляйстер, 2023, с. 91–92).

Приклад того, як перетинаються мистецька уява та особисті враження зустрічаємо в листах української письменниці Лесі Українки. В неочікуваний спосіб вимушена подорож до Берліну демонструє те, як перенесення вигаданого світу на реальність дозволяє побачити її в інакший спосіб: "Відень проти Берліна зовсім не здався–би великим, про Київ і говорить нічого. Тут властиве три міста: підземне, наземне і надземне. Берлін стоїть немов на кротовинні: ціла сітка підземних труб каналізаційних, почтових, електричних проводів. Доми тут сливе всі в п'ять–шість поверхів. Понад вулицями і нижчими будинками побудовані стокади, по яких мчать раз–у–раз поїзди. Ми обідали перших два дні в такому ресторані, де по стрісі пробігає залізниця. Просто по вулиці машина не ходить, а все по тих естокадах. Найбільше мене вражає не так той рух, що видно в день, як той, що чутно в ночі, надто було його чутно в тому отелі, де ми жили перших два дні. Як тілько жильці отеля полягають спати, починається поправка і прочистка водопроводів, елеваторів, наче якісь карлики, духи підземні провадять таємну роботу. Тілько дуже не надовго, перед світом затихає Берлін, а ранком карлики переносять свою роботу з підземеллів у коридори, далі в кімнати, разом з тим і вулиця прокидається, все біжить, летить, стугонить" (Українка, 2017, с. 99–100).

Таким чином, здобуті подорожні враження та мистецький хист сприяли створенню фантастичної оповіді в форматі листування. Це підтверджує думку про те, що жоден із факторів повсякденного життя не може бути проігнорованим у процесі дослідження творчої біографії митця. Тому, культурне середовище, оточення, повсякденні звички, особистий досвід, а також уява, мають чи не найбільший вплив на формування творчих взаємозв'язків. Складно не погодитися з М. Кірдеєвою, яка зазначила, що самі по собі речі та процеси не мають власного, виокремленого змісту, а осмислюються людиною залежно від можливостей тих культурних компонентів, що опосередковують їх взаємодію (Кірдеєва, 2023, с. 107).

Дискусія і висновки

У статті розглянуто мандрівки композиторів XIX – початку XX століття європейськими містами як один з чинників здобуття культурного досвіду. Проаналізувавши їх враження протягом перебування в новому урбаністичному просторі, повсякденні події та мистецькі результати, ми дійшли висновків, що творчі взаємозв'язки формуються тоді, коли пробуджується мистецька цікавість до пізнання оточуючого світу. Тому, вкрай важливим є попередні переживання музикантів, адже враження виникають в моменти, коли у свідомості перетинаються знайоме та незвідане. Враховуючи численні подорожні досвіди композиторів, творчі біографії яких пов'язані з європейськими міськими центрами, урбаністичний простір стає вагомим фактором впливу на їхній внутрішній стан і творче життя, дозволяючи їм ототожнювати знайомі речі та події.

Дискутивним залишається питання індивідуального трактування навколишньої дійсності та її сприйняття, оскільки це створює поле для незчисленної кількості інтерпретацій. Дієвим методом для вирішення поставленого завдання в даному дослідженні є культурологічне коментування епістолярного спадку Ф. Ліста та М. Лисенка. Тому що специфіка мистецького мислення, разом з цілим спектром впливу зовнішніх факторів, часом транслює особистісні переживання на їхні музичні твори. В результаті, це потребує глибшого аналізу світу вражень митців.

Отже, аналізуючи творчі біографії музикантів та особливості формування культурного досвіду, робимо висновок, що композитори, потрапляючи у простір міста, перетворювали враження від подорожі, що можуть бути як позитивними, так і негативними, в реальний музичний текст. Тому, коли зіштовхуються дві реальності – суб'єктивна та об'єктивна, ймовірніше за все, мистецька діяльність спрямовується на зображення суб'єктивної дійсності. Це створює підґрунтя для подальших дослідницьких пошуків в цьому напрямку та актуалізує питання формування мистецьких зв'язків.

Джерела фінансування: Автор заявляє про відсутність зовнішнього фінансування для проведення цього дослідження та підготовки рукопису до публікації.

Список використаних джерел

Адорно Т. (2025). *Фрагменти, що не увійшли до збірки Minima Moralia.* Пер. Р. Черевка Контур. https://kontur.media/adorno_extras/

Бодлер, Ш., Беньямін, В. (2023) *Паризький сплін. Есе.* Комубук.

Вайдерманн, Ф. (2024). *Людина моря. Томас Манн і любов його життя.* Лабораторія.

Ґілен, П., Ляйстер, Т. (2023*). Культура в підмурках громадянського суспільства.* IstPublishing.

Ґумбрехт, Г. У. (2020). *Продукування присутності. Що значення не може передати.* IstPublishing.

Еко, У. (2018). *Бавдоліно.* Фоліо.

Кірдеєва, М. О. (2023). *Інтерпретація картин А. Бекліна як відкритих творів у музичній культурі кінця XIX початку XX століття* [Дис … доктора філософії, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]. https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Dis_z-pidpisom-Kirdeyeva-M..pdf

Лисенко, М. (1964). *Листи.* Мистецтво.

Ніцше, Ф. (2022). *Народження трагедії. Невчасні міркування I–IV*. Астролябія.

Перек, Ж. (2022). *Речі. Людина, що спить*. Комубук.

Пруст, М. (2024). *У пошуках втраченого часу. На Свановій стороні.* Фоліо.

Самойленко, О. І. (2020). *Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проекції.* Видавничий дім "Гельветика".

Сартр, Ж.-П. (2022). *Нудота.* Видавництво Букшеф.

Тишко, С. В. (2009). Засоби транспортної комунікації: рефлексії музичної культури. (Про деякі аспекти дослідження творчих біографій музикантів). *Київське музикознавство,* 30, с. 72–81.

Ткаченко, Є. (2025, Вересень 9). *Чому в подорожах ми почуваємося справжніми? Що таке Travel Self–Expansion.* The Psychologist. https://thepsychologist.com.ua/experience/chomu-v-podorozhakh-my-pochuvayemosya-spravzhnimy-shcho-take-travel-self-expansion

Українка, Л. (2017). *Листи: 1898–1902.* Київ: Видавничий Дім "Комора".
Liszt, F. (1968). *Letters of Franz Liszt.* Haskel House Pub.

References

Adorno Th. (2025). *Fragments not included in the collection Minima Moralia.* Kontur. https://kontur.media/adorno_extras/ [in Ukrainian].
Bodler, Sh., Beniamin, V. (2023) *The Parisian Spleen. Essay.* Komubuk [in Ukrainian].
Vaidermann, F. (2024). *Man of the Sea. Thomas Mann and the love of his life.* Laboratoriia [in Ukrainian].
Gilen, P., Liaister, T. (2023). *Culture in the Foundation of Civil Society.* IstPublishing [in Ukrainian].
Gumbrekht, H. U. (2020). *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey.* IstPublishing [in Ukrainian].
Eko, U. (2018). *Bavdolino.* Folio [in Ukrainian].
Kirdeieva, M. O. (2023). *Interpretation of A. Böcklin's paintings as open works in the musical culture of the late 19th and early 20th centuries* [Dys … doktora filosofii, Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]. https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Dis_z-pidpisom-Kirdeyeva-M..pdf [in Ukrainian].
Lysenko, M. (1964). *Letters.* Mystetstvo [in Ukrainian].
Nitsshe, F. (2022). *The Birth of Tragedy: Untimely Reflections I–IV.* Astroliabiia [in Ukrainian].
Perek, Zh. (2022). *Things. A sleeping person.* Komubuk [in Ukrainian].
Prust, M. (2024). *In search of lost time. On the Swan side.* Folio [in Ukrainian].
Samoilenko, O. I. (2020). *Psychology of Art: Modern Musicological Projections.* Vydavnychyi dim "Helvetyka" [in Ukrainian].
Sartr, Zh.-P. (2022). *Nausea.* Vydavnytstvo Bukshef. [in Ukrainian]
Tyshko, S. V. (2009). Means of transport communication: reflections on musical culture. (On some aspects of the study of the creative biographies of musicians). *Kyivske muzykoznavstvo*, 30, s. 72–81. [in Ukrainian]
Tkachenko, Ye. (2025, Veresen 9). *Why do we feel authentic when we travel? What is Travel Self–Expansion.* The Psychologist. https://thepsychologist.com.ua/experience/chomu-v-podorozhakh-my-pochuvayemosya-spravzhnimy-shcho-take-travel-self-expansion [in Ukrainian].
Ukrainka, L. (2017). *Letters: 1898–1902.* Kyiv: Vydavnychyi Dim "Komora" [in Ukrainian].
Liszt, F. (1968). *Letters of Franz Liszt.* Haskel House Pub.

Отримано редакцією журналу / Received:07.03.26
Прорецензовано / Revised: 08.04.26
Схвалено до друку / Accepted: 27.04.26
Опубліковано / Published: 29.05.26

Kateryna MINENKO, PhD Student
ORCID ID: 0009-0003-7704-3084
e-mail: kpmin77@gmail.com
Ukrainian National Academy of Music, Kyiv, Ukraine

MUSICIANS' TRAVELS THROUGH WESTERN EUROPEAN CITIES IN THE CULTURAL CONTEXT OF THE 19th AND EARLY 20th CENTURIES

Background. ***Exploring the creative biographies of artists of the 19th – early 20th centuries in the context of urban influence highlights the connection between cultural experience and artistic achievement. The purpose of this study is to examine the interaction between personal impressions and the cultural contexts surrounding the musician during travels through European cities.***

Methods. ***The study employs the method of cultural commentary, involving the analysis of epistolary sources, alongside systems and historical approaches.***

Results. ***The urban spaces encountered by composers during their travels abroad influenced both their personality and creativity, since philosophers, from the 19th century onward, have regarded the city as an environment that acts as a catalyst for acquiring diverse experiences. Consequently, the city became a central subject of study for many artists of that period.***

At the same time, interest in travel grew, particularly among Romantic composers, creating new opportunities for the development of musical mastery. Among Ukrainian musicians, Mykola Lysenko showed a notable inclination for travel, visiting numerous European cities during his studies at the Leipzig Conservatory.

On the other hand, when considering the formation of creative connections, the example of Franz Liszt demonstrates that travel experience need not be exclusively positive. Negative impressions may also stimulate the development of creative potential. Thus, certain factors of everyday life cannot be ignored in studying the formation of artistic interconnections.

Conclusions. ***It has been established that analyzing factors such as the duration of travels, everyday practices, impressions, and creative outcomes contributes to a comprehensive understanding of a composer's cultural experience. An examination of travels undertaken by artists of the 19th – early 20th centuries reveals that the formation of such connections requires a creative impulse arising under the influence of life circumstances, internal intentions, or a particular environment.***

Keywords: ***travels, experience, creative connections, Franz Liszt, Mykola Lysenko.***

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.
The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

УДК 130.2+17.023.36+316.7]:78/79+004.77
DOI: https://doi.org/10.17721/UCS.2026.1(18).07

Інна ГУРОВА, канд. іст. наук, доц.
ORCID ID: 0000-0002-9709-7405
e-mail: inna_hurova@knu.ua
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

РОЗВАГИ ЯК ПРОСТІР СЕНСОТВОРЕННЯ У СУЧАСНІЙ ПОПУЛЯРНІЙ КУЛЬТУРІ

Вступ. *Сучасна популярна культура функціонує в умовах постмодерної та постсекулярної трансформації, у межах яких змінюється характер культурної комунікації, роль аудиторії та механізми вироблення смислів. Розваги, традиційно пов'язані з дозвіллям і задоволенням, дедалі частіше розглядаються як форма учасницької культури та соціальної взаємодії. Метою статті є теоретичне осмислення феномену розваг як простору сенсотворення в сучасній популярній культурі та аналіз культурних практик, у яких розвага набуває ритуального, комунікативного та ідентифікаційного значення.*

Методи. *Для розкриття теми статті було застосовано наступні методи: системний – для розгляду феномена розваг як елемента популярної культури доби постмодернізму; діалектичний – з метою дослідження культурних процесів і явищ у розвитку і взаємозв'язку; індукції – для узагальнення процесів, що визначають особливості розваг у популярній культурі; компаративістський – з метою виявлення культурологічних відмінностей різних концептуальних підходів до розуміння ролі розваг у сучасній популярній культурі. Також враховано підходи постмодерної теорії, концепції сакралізації повсякденності й теорій учасницької культури.*

Результати. *Розваги у сучасній популярній культурі структурують повсякденність, формують моделі поведінки та ідентичності, сприяють виникненню спільнот і забезпечують нові форми культурної комунікації. У статті доведено, що розважальні практики — від цифрового контенту до фестивальних подій – утворюють новий культурний простір, у якому поєднуються індивідуальні переживання, мережеві взаємодії та колективне творення сенсів. На основі проведеного аналізу запропоновано авторське визначення: розвага в популярній культурі – це різновид учасницької культури, що поєднує символічне залучення, задоволення та креативність.*

Висновки. *Розваги у сучасній популярній культурі слід розуміти як важливий механізм сенсотворення, що виходить за межі дозвілля. У цифрову епоху розвага стає простором діалогу, творчої участі й символічного самовираження, а аудиторія – активним співтворцем культурних значень. Такий підхід дозволяє розглядати розваги не як периферійне явище, а як одну з центральних категорій сучасної популярної культури.*

Ключові слова: *розваги; популярна культура; сенсотворення; учасницька культура; постмодернізм; цифрові медіа; фан-спільноти; сакралізація повсякденного життя; культурні практики.*

Вступ

У сучасному глобалізованому світі феномен розваг стає одним із найпоказовіших проявів культурних трансформацій. Те, що традиційно вважалося другорядною сферою – дозвіллям, грою, відпочинком, – у XXI столітті перетворюється на один із провідних механізмів культурної комунікації та сенсотворення, відбувається глибинна зміна способів участі людини у культурі. Постмодернізм, як культурно-філософський стан другої половини XX – початку XXI століття, виявив радикальну зміну у сприйнятті культури: від єдиної, ієрархічно вибудуваної системи цінностей – до множинності, фрагментарності і гри. Саме в цьому контексті виникає сучасна популярна культура як динамічний простір перетину масових смаків, індивідуальних інтерпретацій і технологічно опосередкованих комунікацій.

Погляди на роль розваг у суспільстві протягом другої половини XX століття суттєво еволюціонували. Теоретики Франкфуртської школи Теодор Адорно та Макс Горкгаймер мали вкрай критичний погляд на розваги у масовій культурі, який вони виклали у своїй знаковій праці "Діалектика Просвітництва". Так, у розділі про "культурну індустрію" вони описують масові розваги як форму культурного маніпулювання та соціального контролю, що підриває автентичність, критичне мислення та справжній потенціал культури. Однією із провідних ознак культурних індустрій, яку найбільше критикували ці дослідники, стало інертне споживання, адже зазначалось, що розваги перетворюють людей на пасивних спостерігачів, а не активних, критично мислячих суб'єктів. Продукти культурних індустрій не вимагають інтелектуальних зусиль і притупляють здатність до опору. Дослідники культури другої половини XX ст. відійшли від песимізму Франкфуртської школи. Постмодерні соціологи, такі як Жан Бодріяр, хоча й критикували роль споживача в культурній індустрії, розглядали ці процеси з інших позицій. В епоху постмодерну популярна культура не обмежується функцією споживання – вона залучає аудиторію до творчої взаємодії, утворюючи новий тип культурної суб'єктності, у якій глядач, слухач чи користувач цифрових медіа стає співтворцем культурного змісту. В учасницькій культурі, проаналізованій, зокрема, Генрі Дженкінсом (1992, 2006, 2015), користувачі соціальних мереж, фанати популярних серіалів, учасники цифрових спільнот чи геймерських платформ не просто споживають контент, а створюють нові форми креативності – фан-арт, відеоінтерпретації, ігрові наративи, моди, меми. У цих умовах задоволення перестає бути антагоністом духовності чи смислу: воно набуває статусу медіатора між людиною та культурою, стає способом її самопізнання й самоідентифікації. Саме через розважальні практики відбувається демократизація культурного виробництва, а отже сенсотворення стає процесом колективним, відкритим і динамічним. В українському контексті ця тенденція набуває особливого звучання. Як показує Тарас Лютий у праці "Культура принад і спротиву" (2020), сучасна людина перебуває у постійній напрузі між спокусою задоволення і прагненням автентичності. Розвага, отже, не лише виявляє поверховість масової культури, а й може стати полем культурного спротиву, способом віднайти власні сенси через співучасть, самоіронію та гру. Водночас, українська культура виявляє здатність до самоіронічного діалогу з постмодерними формами, зберігаючи національну чутливість до морального та естетичного виміру. Таким чином, проблема розваг як простору сенсотворення є не лише культурологічно новою, а й соціально значущою. Вона відображає зміну культурної парадигми: від ієрархічної моделі культури до

© Гурова Інна, 2026

мережевої, відкритої, учасницької, де сенси народжуються "знизу" у процесі емоційного переживання, комунікації чи гри. Мета статті – теоретичне осмислення феномену розваг як простору сенсотворення в сучасній популярній культурі та аналіз культурних практик, у яких розвага набуває комунікативного чи ідентифікаційного значення.

Методи

Для розкриття теми статті було застосовано наступні методи: ***культурологічний*** використано для інтерпретації популярної культури як системи символів, кодів і смислів, у його межах розважальні практики розглядаються не лише як індустріальні продукти, а й як культурні тексти, що продукують і транслюють цінності, моделі ідентичності та форми колективного досвіду; *соціологічний метод* застосовано для виявлення особливостей взаємодії аудиторії з розважальним контентом, що дозволило розглядати розваги як простір соціальної комунікації, формування спільнот та колективної ідентичності; системний – для розгляду феномена розваг як елемента популярної культури доби постмодернізму; індукції – для узагальнення процесів, що визначають особливості розваг у популярній культурі; компаративістський – з метою виявлення культурологічних відмінностей різних концептуальних підходів до розуміння ролі розваг у сучасній популярній культурі. У дослідженні застосовано реляційний метод, суголосний постнекласичній парадигмі осмислення культури. У межах цього підходу популярна культура розглядається як мережа взаємодій між культурним продуктом, аудиторією, медіасередовищем та соціальним контекстом.

Результати

Культура постмодернізму, що сформувалася у другій половині XX століття, означила радикальний злам у способах мислення, комунікації та сприйняття світу. Вона відмовляється від раціоналістичних ієрархій, універсальних істин і стабільних ідентичностей, натомість утверджує множинність, фрагментарність та гру знаків. У цій парадигмі розваги перестають бути периферійним елементом і набувають статусу моделі культурного досвіду, який цілковито відображає постмодерну чутливість.

Жан-Франсуа Ліотар визначає головну рису нової епохи як *недовіру до метанаративів* – великих оповідей, що раніше визначали сенс історії, моралі, мистецтва. Культура більше не прагне до єдиної істини, вона стає *полем гри, де множинні малі історії співіснують без претензії на універсальність.* У цьому контексті розвага перетворюється на спосіб взаємодії зі світом, у якому головним стає не зміст, а *досвід участі, емоційності, насолоди процесом* (Ліотар, 1995).

Постмодерний світ як простір копій без оригіналів, у якому реальність і її зображення стають невіддільними, дослідив Жан Бодріяр (Бодріяр, 2004). Розваги, реклама, кіно, соціальні медіа функціонують як системи симуляції, що формують альтернативні виміри досвіду. За Бодріяром, гра з симулякрами не лише не применшує автономії людини, а навпаки – відкриває можливість усвідомленої участі у створенні нових смислів.

Соціальний вимір цієї культурної трансформації окреслює Зигмунт Бауман у концепції "плинної сучасності". Постмодерна людина живе у світі постійної зміни, де ідентичність не є фіксованою властивістю, а процесом, що нескінченно переглядається. Розваги в таких умовах виконують функцію тимчасового впорядкування досвіду, створюючи емоційний простір стабільності, у якому суб'єкт може "бути тут і зараз" (Bauman, 2000).

Важливим інструментом осмислення сучасних розважальних форм у культурі є поняття гри, визначене Йоганом Гейзінгою у праці "Homo ludens" (Гейзінга, 1994). Для постмодерного культурного середовища гра перестає бути моделлю – вона стає способом існування культури. За Умберто Еко, постмодерн – це епоха цитування, у якій культурні тексти набувають іронічності та саморефлексивності, він описує концепцію "відкритого тексту" (open text), де твір не має єдиного завершеного значення, а допускає багато інтерпретацій (Eco, 1989). Якщо модернізм розглядав розваги як ескапізм, втечу від серйозності, то в постмодернізмі гра стає механізмом критичного переосмислення культурних кодів.

У цій логіці масова культура також зазнає переоцінки. Те, що в модерні трактувалось як стандартизована й комерціалізована сфера, у постмодернізмі перетворюється на простір творчого споживання. Постмодерна культура не заперечує цінності, але розмиває межі між "високим" і "низьким". Це те, що Жиль Ліповецкі у праці *"Ера порожнечі"* описує як *естетику легкості***,** у якій людина шукає не глибину змісту, а можливість гри, насолоди, самоінсценізації (Lipovetsky,1983). Відповідно, сучасні культурні практики – від телешоу й соціальних медіа до публічних святкувань, фестивалів і фандомів – функціонують не як "втеча від реальності", а як способи *її створення через задоволення, гру, іронію.*

У межах постмодернізму формується також поняття *"учасницької культури"***,** що описує перехід від пасивного споживання до активного співтворення. Генрі Дженкінс підкреслює, що сучасні аудиторії не просто отримують культурні продукти, а активно долучаються до їхнього перепрочитання, реміксування, поширення – тобто стають співучасниками творення сенсів. Цей феномен знаменує появу нового культурного суб'єкта – не "глядача", а *"учасника мережі значень"***,** який відчуває свою належність до культурного процесу через взаємодію (Jenkins, 2006). Фан-спільноти, ремікси, меми, фанфіки, ігрові наративи формують новий тип культури, де розвага є формою участі та сенсотворення.

В українському контексті ця тенденція посилюється. Як зазначає Тарас Лютий у праці про сучасну популярну культуру *"Культура принад і спротиву"*, культура постмодерну стає не лише простором гри, але й *простором опору стандартизації***,** де іронія та насолода поєднуються з прагненням до самовираження й автентичності. Найважливіше те, що популярна культура є цариною виникнення ідей "знизу", у якій соціальні гравці здатні творчо реалізувати свої уявлення та цінності. На відміну від масової культури, яка спричиняє інфантильність і споживацтво через маркетингові програми, популярна культура не виродилася у конформізм, а зберегла запал протесту. Іншими словами, популярна культура містить у собі потенціал опору та альтернативи нав'язаним згори тенденціям, тоді як масова культура є інструментом контролю та комерційної маніпуляції (Лютий, 2020).

Отож, постмодернізм сформував підґрунтя для розуміння сучасної популярної культури як відкритої, децентрованої системи, у якій сенс створюється в процесі взаємодії. Розваги, гра, задоволення та співучасть постають ключовими механізмами культурного осмислення світу – не як втеча від реальності, а як спосіб її формування.

Постмодернізм заперечує протистояння "високого" і "масового" в культурі та "приймає надмірність, строкатість і "несмак" еклектизму…." (Баррі, 2008, с. 102). Сучасна популярна культура вийшла далеко за межі уявлень про "масову" чи "розважальну" сферу. Якщо в модерністській оптиці вона асоціювалася з комерціалізацією та стандартизацією, то в культурі постмодерну популярність дедалі частіше означає *відкритість, участь, гру, творення*

спільного досвіду. У центрі цього процесу – *людина, яка не просто споживає*, а співтворить сенси. Принада розваги, за Т. Лютим, полягає у її здатності збуджувати бажання участі, *залученості до гри,* емоційності. Але саме в цій залученості прихована і можливість спротиву – адже *гра може стати способом переосмислення правил*, формою критичного дистанціювання. "Втіха від прослуховування музики, перегляду фільму, прочитання книжки не обов'язково є регресивною…" (Лютий, 2020, с. 358). У цьому сенсі постмодерна розвага – це не втеча від змісту, а *форма його творення через задоволення, естетичну насолоду і комунікативну гру.*

У власній статті "Популярна культура як практика створення смислів і значень" (Гурова, 2022) акцентовано, що смисли сучасної культури формуються не елітарно, а "знизу" – через індивідуальні переживання та інтерпретації звичайних користувачів. Саме "звичайні люди – користувачі та споживачі культурних продуктів" надають останнім відчуттів, емоцій та значень. Таким чином формуються "життєві смисли", які можуть бути не менш значущими, ніж традиційні ідеї "високої культури". Це бачення дозволяє перейти від спрощеного протиставлення "високого/ низького" до багатошарової картини сучасної культури, де *розваги* є активною зоною сенсоутворення (Гурова, 2022, с. 23, 25, 27).

Перехід від пасивного до активного суб'єкта відображає зміну самої структури культури: від вертикальної, де еліти продукують смисли, до горизонтальної, де сенси народжуються у взаємодії багатьох учасників. У такий спосіб *популярна культура перетворюється на динамічний простір сенсотворення***,** у якому розвага стає одним із провідних механізмів смислової участі. А. Бойко підкреслює цю трансформацію, зазначаючи, що популярна культура "є не тільки загальнодоступною, а й більш індивідуалізованою", що сприяє переходу від уявлень про неї як про "негативно-масову" до розуміння її як культури, що відображає ціннісний і естетичний спосіб повсякденного життя, зокрема у сферах побуту, комунікацій, розваг і дозвілля (Бойко, 2015, с. 28).

В українських культурологічних студіях досі більш опрацьованим залишається поняття "дозвілля", тоді як розвага як самостійна форма культурної діяльності розглядається значно рідше. Принагідно зазначимо, що важливо розрізняти ці поняття: дозвілля є темпоральною категорією – вільним часом, не зайнятим обов'язковими справами. Розвага ж є конкретною формою використання цього часу, тобто різновидом дозвіллєвих практик, спрямованих на отримання задоволення, емоційної розрядки та відпочинку. Для забезпечення цих потреб успішно функціонує масове виробництво культурних продуктів – культурні індустрії. І. Петрова визначає їх як такі, що "впливають на суспільство та окрему людину шляхом виробництва і розповсюдження культурних смислів, сенсів та контекстів, кодів поведінки, стилів життя, здатності до соціалізації та культуротворчості" (Петрова, 2022, с. 71). У контексті нашого дослідження важливо зазначити, що культурні індустрії продукують значення, відкриті для тлумачення споживачами. У цьому сенсі "культурні артефакти постають як тексти у найширшому розумінні – повідомлення, що передаються аудиторії та допускають множинні інтерпретації" (Олійник, 2009, с. 71). Власне, саме інтерпретативна відкритість робить розваги одним із стрижневих механізмів сенсотворення у популярній культурі. Тарас Лютий справедливо зауважив, що в культурних індустріях масової культури (диснейфікації, за його визначенням) передбачається "просування будь-якого образу як розваги" (Лютий, 2020, с. 362).

У зарубіжній науковій традиції феномен розваг розглядається ширше. Зуні Ван визначає розваги як сферу, що постійно розвивається, уособлює творче вираження та колективний досвід і впливає на формування соціальних норм та ідентичностей (Wang, 2024, p. 22). Алан Маккі та його колеги трактують розвагу як "орієнтовану на аудиторію комерційну культуру", підкреслюючи, що Голівуд і глобальні індустрії перетворили задоволення на товар, доступний для купівлі (McKee et al., 2014, p. 108, 118). Гьозде Юрмібешоглу показує, що культурні індустрії та розваги суттєво стимулюють *масове споживання* та *конструюють* ціннісні орієнтири суспільства. В контексті сенсотворення це означає, що розважальні продукти (фільми, музика, серіали тощо) не лише відображають панівні ідеології, але і генерують *уявлення* про сенси буденного життя. За результатами досліджень показано, що "індустрія культури та індустрія розваг є ефективними у зростанні масового споживання та інтенсифікації споживчого суспільства в контексті дозвілля…" (Yirmibesoglu, 2016, p. 229). Іншими словами, через масові розваги люди формують колективні смисли, пов'язані з культурою споживання та дозвілля.

Розваги в популярній культурі є проявами людської творчості, вони відображають і формують суспільні тенденції та соціальні цінності, є доступним способом самовираження, забезпечуючи спільний культурний досвід. За твердженням С. Бейтс і А. Дж. Феррі, "головною метою розваг є задоволення. Нудьга не є розвагою. Неприємні зусилля теж" (Bates & Ferri, 2010, p. 13). Підтримують цю думку і Маккі та ін., пояснюючи, що основна причина, чому аудиторія споживає розваги, полягає в отриманні задоволення: "В основі споживання розважальних продуктів аудиторією лежить задоволення або "задоволення", яке вони отримують від цього. Як і всі культурні продукти, розважальні продукти є продуктами досвіду, що мають символічну цінність, а не утилітарними продуктами, що виконують базову функцію, і аудиторія дивиться фільм, читає комікс або слухає альбом заради втіхи" (McKee et al., 2014, p.112). Отож, розваги у глобалізованому світі набули значного поширення через те, що вони надають задоволення, втіху, насолоду, охоплюючи широкий спектр сучасних культурних практик – кіно, музику, телебачення, вуличні святкування, спортивні змагання, соціальні мережі та багато іншого. Недаремно дослідники говорять про "перетворення світу на суцільну розважальну сферу" (McKee et al., 2014, p. 109), про формування "культури видовищних задоволень", про те, що "якщо вважати, що культура є надбудовою, то дуже скоро вона перетвориться на сферу розваг" (Лютий, 2020, с. 358). Тобто, розваги – це не периферійне культурне явище з обмеженим впливом, а невід'ємна частина дозвілля мільйонів людей. Тому осмислення природи розваг означає розуміння однієї з впливових культурних сил сучасності.

Для людей, які професійно залучені до створення розваг, вони визначаються передусім, комерційними умовами їхнього виробництва. З огляду на це, Мак Кі та ін. пропонують наступне формулювання: розваги – це та форма культури, яка має комерційну спрямованість і існує доти, доки є аудиторія, готова платити за досвід, який вона отримує (McKee, 2014 et al., p. 114). У цій логіці економічна складова невіддільна від емоційної: задоволення стає основним мотивом участі аудиторії.

Поняття *задоволення*, тривалий час відкинуте філософією як поверхневе, у постмодерній культурології

набуває *онтологічного значення*. Воно стає не просто емоційною реакцією, а *формою досвіду*, способом перебування людини у світі. Зигмунт Бауман розглядає задоволення як *одну з форм свободи у "плинному суспільстві"*, в якому все тимчасове, змінне, тому миттєві радощі й емоції набувають екзистенційного виміру (Bauman, 2000).

Поглиблення та конкретизацію цієї думки пропонує українська дослідниця *Галина Мєднікова* у статті *"Сакралізація культурних практик повсякденності"*. Вона описує процес, який є характерним для сучасної культури – *перенесення сакрального виміру буття у сферу буденного*, у тому числі у розважальні практики: "Якщо раніше свято відбувалося за календарним часом, то зараз кожну суботу-неділю є свято: суспільство "переживань, насолоди" потребує щоденних розваг" (Мєднікова, 2019, с.167). Тобто, сакралізація культурних практик повсякденності постає як вияв прагнення сучасної людини наділити буденність символічним змістом, який забезпечує ідентичність і цілісність. Ця думка дозволяє по-новому осмислити феномен розваг: те, що раніше вважалося профанним чи "легковажним", у постсекулярну добу набуває *світоглядного виміру.* Людина через повторювані культурні дії – перегляд улюблених серіалів, участь у фанатських спільнотах, обрядовість фестивалів, спортивні та інші змагання – створює для себе *ритуали сенсу,* що виконують функцію сакрального. Г. Мєднікова показує, що *повсякденні практики можуть набувати священного статусу,* коли вони наповнюються емоційним і символічним значеннями. У контексті розваг це означає, що глядацькі, ігрові практики чи дозвіллєва діяльність стають *заміщенням традиційних ритуалів,* виконуючи схожу функцію – *утвердження ідентичності та спільності.* У такий спосіб розважальна культура постає не як антипод духовного, а як його *нова форма* – профанна за зовнішнім виглядом, але сакральна за своєю функцією. Цей процес можна розглядати як *онтологічну компенсацію*: у секулярному світі людина шукає смисли не поза життям, а *всередині щоденного досвіду*, де розвага стає засобом самоусвідомлення і зв'язку з іншими. У цьому аспекті розвага розуміється як *діалог між задоволенням і рефлексією*, як *новий тип культурної практики*, у якій споживання може мати творчий, а не пасивний характер. Задоволення стає тим, що утримує людину в культурі – не як у системі приписів, а як у просторі свободи, гри й співучасті.

Цифрові платформи кардинально трансформували сферу розваг, демократизувавши створення контенту та забезпечивши стрімке поширення трендів. Соціальні мережі, стримінгові сервіси й ігрові середовища створили умови для постійної взаємодії користувачів із культурними продуктами. Наприклад, завдяки сервісам YouTube, TikTok, Patreon та іншим, українські користувачі активно створюють власні відео, подкасти, фан-арт і музичні ремікси, що відображають як глобальні, так і локальні культурні смисли. Такі платформи дозволяють поєднувати індивідуальну креативність із спільним переживанням культури, формуючи мережевий простір спільних практик. У цифрову епоху користувач стає *продуцентом культурних смислів*, а розвага – *інструментом соціальної комунікації.* "Розглядаючи соціокультурний простір, у якому перебуває сучасний українець, необхідно відзначити повну інтегрованість його культурного й духовного життя у світову індустрію розваг в її вищому технологічному прояві – медіа просторі. Задоволення дозвіллєвих потреб відбувається переважно шляхом споживання інформаційно розважального контенту" (Діденко, 2022, с. 92). Генрі Дженкінс слушно зазначив: "Конвергентна культура перетворює пасивного споживача на активного учасника, здатного створювати, адаптувати і поширювати контент у колективному полі значень" (Jenkins, 2006, p. 16). Однією з яскравих ілюстрацій є проєкт *Ukraine WOW,* де поєднано елементи гри, інтерактивності та культурних експонатів – учасники "грають" і водночас переживають цікаві події історії та культури. Це і подібні явища аналізується в теорії *учасницької культури*: медіавиробники й аудиторія дедалі частіше взаємодіють як *співавтори контенту.* В такій культурі звичайні споживачі також стають активними творцями: вони "не просто споживають, а й виробляють" матеріали й поширюють їх у колі спільнот (Foster, 2023). Постає новий тип культурної практики, де споживання перетворюється на творчий процес. Через таку колективну діяльність люди створюють спільні смисли та зміцнюють зв'язки один з одним в межах розважального простору.

Як показали Нік Аберкромбі та Брайан Лонгхерст, наразі культура функціонує за логікою *"активного глядача"*: "Популярна культура є не лише продуктом індустрії, а й процесом, у якому аудиторія постійно переінтерпретує зміст, створюючи власні значення" (Abercrombie & Longhurst, 1998, p. 32). Кожен учасник, долучаючись до гри, реміксу чи коментаря, вносить у колективну культуру свій "слід сенсу". Таким чином, *розвага стає середовищем культурної творчості* – простором, де народжуються нові ідентичності, стиль мислення, мова комунікації.

Узагальнюючи зазначимо, що в індустрії розваг відбувається продукування символічного контенту, що транслює ідеї сучасного суспільства; формується спільний культурний контекст цінностей (наприклад, роль успіху чи творчого самовираження); заохочення безперервного повторного споживання (нова серія, новий альбом – постійна стимуляція бажань). У підсумку, в сучасній популярній культурі розваги стають одним із головних способів формування і розповсюдження культурних сенсів. Спільні перегляди, фан-обговорення, святкування, фестивалі та інші розважальні події перетворюються на суспільні практики, які задають емоційний настрій і *колективну ідентичність* аудиторії.

Фан-спільноти становлять один із найдинамічніших вимірів нового культурного простору. Вони демонструють, як розвага трансформується у соціальну практику, в якій взаємодія, обмін знаннями та колективна творчість формують спільну ідентичність. Згідно з визначенням фанат (фан) – це "відданий шанувальник певного культурного феномену, який інвестує у нього свій час та ресурси й отримує від цього задоволення" (Гурова, 2024, с. 73). Одним із прикладів такої участі є косплей. Ця фан-практика виникла в Україні на початку 2000-х років у межах аніме-фестивалів і гік-культурних заходів. Фанати японської культури почали самостійно створювати костюми, втілювати образи улюблених персонажів і збиратися на спеціалізованих подіях. Згодом косплей перетворився на сталу частину молодіжної субкультури, що має власну естетику, ритуали та спільноти. Сьогодні такі фестивалі, як *Comic Con Ukraine, Anicon, Kyiv Comic Con,* щорічно збирають сотні учасників і глядачів, навіть попри обставини повномасштабного вторгнення. Українські косплеєри демонструють високий рівень майстерності у створенні костюмів, гриму та сценічних образів, що дозволяє їм конкурувати з представниками глобальної спільноти. *Comic Con Ukraine* вже здобув репутацію одного з найбільших фестивалів Східної Європи, утверджуючи косплей як

форму культурної гри, спільності та самовираження (Косплей, 2025).

Іншим прикладом функціонування фан-спільнот є геймерська культура. За даними соціологічного дослідження, проведеного аудиторською компанією Nielsen у 2021 році, більшість українських геймерів (63% у віці 31–35 років) грають, щоб отримати задоволення від процесу. Понад 80% підлітків розглядають відеоігри як ефективний спосіб розважитися (Коршунов, 2021). Ці дані підтверджують, що відеоігри не лише задовольняють потребу в емоційному досвіді, а й слугують засобом соціальної взаємодії та самопрезентації.

У новому культурному просторі розваги виконують також функцію соціальної комунікації, створюючи систему символів, ритуалів і правил, яка забезпечує взаєморозуміння між учасниками спільноти. Як підкреслює Галина Мєднікова, сакралізація повсякденних практик відбувається не лише через індивідуальні переживання, а й через колективну участь: "Повсякденні культурні практики набувають сакрального значення через повторювану колективну участь, створюючи почуття спільності і ідентичності" (Мєднікова, 2019, с. 78). В Україні ця тенденція проявляється, зокрема, у форматі фестивалів високого мистецтва, які поєднують традицію з інновацією. Наприклад, фестиваль *LvivMozArt* у Львові або фестиваль високого мистецтва *Букет* у Києві, попри складні воєнні часи, інтегрують класичну музику, сучасні перформанси та інтерактивні події, залучаючи аудиторію до активної участі у створенні спільного культурного досвіду.

Таким чином, сучасні розважальні практики функціонують як *структура сенсотворення*, у якій поєднуються гра, задоволення, соціальна взаємодія й сакралізація буденності. Соціальні медіа, фан-спільноти та інтерактивні культурні події перетворюються на платформи спільного творення культури. Учасники не лише споживають медіапродукти або розважальні заходи, а й переосмислюють їх, інтерпретують через власну ідентичність, історичну пам'ять і цінності. У цьому контексті українські аудиторії не просто "споживають" розваги, а активно беруть участь у їх символічному формуванні, створюючи власні культурні значення.

Дискусія і висновки

Дослідження показало, що сучасна популярна культура постмодерного типу формує *новий культурний простір*, де розвага, задоволення та співучасть стають одним із механізмів сенсотворення. *Розвага у сучасній популярній культурі – не заперечення сенсу, а його нова форма.* Вона поєднує співтворчість і задоволення, створюючи особливий тип культурного простору, де смисли народжуються у співтворенні, у задоволенні від самого процесу життя.

Розваги перестають бути другорядними формами дозвілля й постають як культурна практика, що формує досвід людини, структурує повсякденність та сприяє виникненню нових спільнот і моделей ідентичності. У цьому контексті можна визначити розвагу в популярній культурі як різновид учасницької культури, що поєднує символічне залучення, креативність й емоційне переживання. Це відкриває перспективи для подальших досліджень щодо взаємодії глобальних і локальних культурних практик, впливу цифрових медіа на колективну пам'ять та ролі розваг у конструюванні національної ідентичності.

Джерела фінансування: Автор заявляє про відсутність зовнішнього фінансування для проведення цього дослідження та підготовки рукопису до публікації.

Список використаних джерел

Баррі, П. (2008). Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. Пер. з англ. Смолоскип.

Бодріяр, Ж. (2004). Симулякри і симуляції Пер. з фр. Видавництво Соломії Павличко "Основи".

Бодріяр, Ж. (2010). Фатальні стратегії Пер. з фр. Кальварія.

Бойко, А. О. (2015). Структурно-функціональний аналіз масової культури. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Філософія,* 44, 8-31. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhnpu_filos_2015_44_4

Гейзінга, Й. (1994). Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури. Пер. англ. Основи.

Гурова, І. В. (2022). Популярна культура як практика створення смислів і значень. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал,* 3, 23-28. https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266071

Гурова, І. В. (2024). Фанатська культура (фан-культура): від споживання масової до творення популярної. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал,* 1, 71-76. https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302031

Джеймісон, Ф. (2008). Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму. Пер. з англ. Курс.

Діденко, Н. О. (2022). Сучасні індустрії дозвілля як феномен масової культури. *Культура і сучасність: альманах, 1,* 87-93.https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262576

Коршунов, С. (2021). Грає більшість: українців детально розпитали про відеоігри. UNIAN. https://www.unian.ua/games/bilshist-ukrajinciv-graye-u-videoigri-shchob-vidklyuchitisya-vid-realnosti-igri-11326055.html

Косплей: історія, розвиток та популярність в Україні. (2025). https://www.pulsar.ua/ua/blog/kosplej-istoriya-razvitie-i-populyarnost-v-ukraine.html

Ліотар, Ж.-Ф. (1995). Ситуація постмодерну. *Філософська і соціологічна думка,* 5-6, 15-38.

Лютий, Т. (2020). *Культура принад і спротиву*. Темпора.

Мєднікова, Г. С. (2019). Сакралізація культурних практик повсякденності. *Культурологічна думка, 16*, 164-174. https://doi.org/10.37627/2311-9489-16-2019-2.164-174

Олійник, О. (2009). Феномен культурні індустрії: походження та соціокультурний зміст. Культурологічна думка, 1, 67–73.

Петрова, І. В. (2022). Культурні та креативні індустрії: проблема визначень. *Питання культурології,* 39, 63-77. https://doi.org/10.31866/2410-1311.39.2022.256902

Abercrombie, N., & Longhurst, B. (1998). *Audiences: A sociological theory of performance and imagination*. Sage Publications.

Bates, S., Ferri, A. J. (2010). *What's Entertainment? Notes Toward a Definition. Journal of Popular Culture, 33(1), 1-18.*

Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Polity Press.

Eco, U. (1989). *The open work*; translated by Anna Cancogni: with an introduction by David Robey. Cambridge, Massachusetts.

Foster, D. (2023). *Audience Studies – Participatory Culture of Fandom.* https://ecampusontario.pressbooks.pub/comm3p18

Jenkins, H., Ito M. & Boyd, D. (2015). *Participatory Culture in a Networked Era.* John Wiley & Sons.

Jenkins, H. (1992). *Textual poachers: Television fans and participatory culture*. Routledge.

Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide.* NYU Press.

Lipovetsky, G. (1983). *L'ère du vide.* Gallimard.

McKee, A., Collis, C., Nitins, T., Ryan, M., Harrington, S., Duncan, B., Backstrom, M. (2014). Defining entertainment: an approach. *Creative Industries Journal*, *7*(2), 108-120. https://doi.org/10.1080/17510694.2014.962932

Wang, Z. (2024) Entertainment and Pop Culture: A Dynamic Landscape. *Global Media Journal*, 22-71. https://doi.org/10.36648/1550-7521.22.71.459

Yirmibesoglu G. (2016). *Entertainment Industry versus Culture Industry: Designers of Consumption Society. International Journal of Cinema and Media,* 1 (1), 23-28.

References

Barry, P. (2008). *Introduction to Theory: Literary Studies and Cultural Studies*. Smoloskyp. [in Ukrainian]

Baudrillard, J. (2004). *Simulacra and Simulation.* Solomiya Pavlychko Publishing House Osnovy. [in Ukrainian]

Baudrillard, J. (2010). *Fatal Strategies* Kalvariya. [in Ukrainian]

Boiko, A. O. (2015). Structural and Functional Analysis of Mass Culture. *Bulletin of the H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University. Philosophy*. 44, 18-31.http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhnpu_filos_2015_44_4 [in Ukrainian]

Huizinga, J. (1994). *Homo Ludens.* An Attempt to Define the Play Element in Culture. Osnovy. [in Ukrainian]

Hurova, I. V. (2022). Popular culture as a practice of creating meanings and values. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management:* scientific journal. 3, 23-28. https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266071 [in Ukrainian]

Hurova, I. V. (2024). Fan culture: from mass consumption to popular creation. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management:* scientific journal. 1, 71-76. https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302031 [in Ukrainian]

Jamison, F. (2008). *Postmodernism, or The Logic of Culture in Late Capitalism*. Kurs. [in Ukrainian]

Didenko, N. O. (2022). Modern leisure industries as a phenomenon of mass culture. *Culture and Modernity: Almanac,* 1, 87-93. https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262576 [in Ukrainian]

Korshunov, S. (2021). The majority plays: Ukrainians were questioned in detail about video games. UNIAN. https://www.unian.ua/games/bilshist-ukrajinciv-graye-u-videoigri-shchob-vidklyuchitisya-vid-realnosti-igri-11326055.html [in Ukrainian]

Cosplay: history, development, and popularity in Ukraine. (2025). https://www.pulsar.ua/ua/blog/kosplej-istoriya-razvitie-i-populyarnost-v-ukraine.html [in Ukrainian]

Liotard, J.-F. (1995). The Postmodern Condition: A Report on the Subject of the Self. *Philosophical and Sociological Thought.* 5-6, 15-38. [in Ukrainian]

Lyuty, T. (2020). *Culture of Attraction and Resistance.* Tempora. [in Ukrainian]

Mednikova, G.S. (2019). The sacralization of everyday cultural practices. *Cultural Thought*, 16, 164-174. https://doi.org/10.37627/2311-9489-16-2019-2.164-174 [in Ukrainian]

Oliinyk, O. (2009). The phenomenon of cultural industries: origins and sociocultural content. *Cultural Studies.* 1, 67–73. [in Ukrainian]

Petrova, I. V. (2022). Cultural and creative industries: the problem of definitions. *Issues of Cultural Studies*, 39, 63-77. https://doi.org/10.31866/2410-1311.39.2022.256902 [in Ukrainian]

Abercrombie, N., & Longhurst, B. (1998). *Audiences: A sociological theory of performance and imagination. Sage Publications.*

Bates, S., Ferri, A. J. (2010). *What's Entertainment? Notes Toward a Definition. Journal of Popular Culture, 33(1), 1-18.*

Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Polity Press.

Eco, U. (1989). *The Open Work*. Cambridge.

Foster, D. (2023). *Audience Studies – Participatory Culture of Fandom. https://ecampusontario.pressbooks.pub/comm3p18*

Jenkins, H. Ito, M, & Boyd, D. (2015). *Participatory Culture in a Networked Era.* John Wiley & Sons.

Jenkins, H. (1992). *Textual poachers: Television fans and participatory culture*. Routledge.

Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. NYU Press.

Lipovetsky, G. (1983). *L'ère du vide.* Gallimard.

McKee, A., Collis, C., Nitins, T., Ryan, M., Harrington, S., Duncan, B., … Backstrom, M. (2014). Defining entertainment: an approach. *Creative Industries Journal*, *7*(2), 108-120. https://doi.org/10.1080/17510694.2014.962932

Wang, Z. (2024) Entertainment and Pop Culture: A Dynamic Landscape. *Global Media Journal,* 22-71. https://doi.org/10.36648/1550-7521.22.71.459

Yirmibesoglu G. (2016). *Entertainment Industry versus Culture Industry: Designers of Consumption Society. International Journal of Cinema and Media,* 1 (1), 23-28.

Отримано редакцією журналу / Received: 10.03.26
Прорецензовано / Revised: 30.03.26
Схвалено до друку / Accepted: 27.04.26
Опубліковано / Published: 29.05.26

Inna HUROVA, PhD (hist.), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0000-0002-9709-7405
e-mail: inna_hurova@knu.ua
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

ENTERTAINMENT AS A SPACE FOR MEANING-MAKING IN CONTEMPORARY POPULAR CULTURE

Background. ***Contemporary popular culture operates within the context of postmodern and postsecular transformations that reshape the nature of cultural communication, the role of the audience, and the mechanisms of meaning production. Entertainment, traditionally associated with leisure and pleasure, is increasingly viewed as a form of participatory culture and social interaction. The study aims to conceptualize entertainment as a space of meaning-making in contemporary popular culture and to analyze cultural practices in which entertainment acquires ritual, communicative, and identity-forming significance.***

Methods. ***The study employs several methods to address the research problem: the systems approach to examine entertainment as an element of popular culture in the postmodern era; the dialectical method to analyze cultural processes and phenomena in their development and interconnection; the inductive method to generalize processes that define the characteristics of entertainment in popular culture; and the comparative method to identify conceptual differences between various cultural approaches to the role of entertainment in contemporary popular culture. The analysis also draws on postmodern theory, the concept of the sacralization of everyday life, and theories of participatory culture.***

Results. ***Entertainment in contemporary popular culture structures everyday life, shapes patterns of behavior and identity, supports the emergence of communities, and provides new forms of cultural communication. The study demonstrates that entertainment practices – from digital content to festival events – create a new cultural space that integrates individual experiences, networked interactions, and collective meaning-making. Based on the analysis, the article offers a definition: entertainment in popular culture is a form of participatory culture that combines symbolic engagement, pleasure, and creativity.***

Conclusions. ***Entertainment in contemporary popular culture should be understood as an important meaning-making mechanism that extends beyond leisure. In the digital age, entertainment becomes a space of dialogue, creative participation, and symbolic self-expression, with the audience acting as an active co-creator of cultural meanings. This perspective allows entertainment to be considered not as a peripheral phenomenon but as one of the central categories of contemporary popular culture.***

Keywords: ***entertainment, popular culture, meaning-making, participatory culture, postmodernism, digital media, fan communities, sacralization of everyday life, cultural practices.***

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в ухваленні рішення про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

ОРГАНІЗАЦІЙНА КУЛЬТУРА

УДК 005:316.7(510)
DOI: https://doi.org/10.17721/UCS.2026.1(18).08

Yelena KOVALENKO, PhD (Economics), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0000-0003-2253-5762
e-mail: elena.kovalenko.ya@gmail.com
National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine

MANAGEMENT CULTURE IN CONTEMPORARY CHINA: CIVILIZATIONAL FOUNDATIONS, CREATIVE PRACTICES, AND TRANSFORMATIONAL CHALLENGES

Background. ***The article examines the management culture of contemporary China as a complex socio-cultural phenomenon shaped at the intersection of civilizational tradition and modern transformational processes. The relevance of the study is determined by China's growing role in the global economy and the need for a deeper understanding of the cultural foundations of its managerial practices. The aim of this article is to delineate the civilizational foundations of Chinese management culture, analyze the specific features of creative practices within its structure, and identify key transformational challenges.***

Methods. ***The methodological framework of the study is based on civilizational, cultural, and systems approaches, as well as methods of theoretical generalization and comparative analysis.***

Results. ***The study demonstrates that Chinese management culture is grounded in Confucian ethics, collectivist values, and hierarchical principles, which ensure its integrity and stability. It is revealed that creativity in the Chinese context has a collective, context-dependent, and managed character, combining innovation with social harmony and strategic orientation. Creativity is thus interpreted as a form of civilizational transformation of tradition rather than its rejection. The study also shows that contemporary Chinese management culture operates under systemic challenges related to globalization, digitalization, and the need to integrate traditional and modern management models. In response, a hybrid model of management is emerging, combining elements of different cultural and organizational systems.***

Conclusions. ***The study contributes to a deeper understanding of the cultural embeddedness of management and expands theoretical perspectives on innovation in different civilizational contexts. The practical significance of the research lies in its applicability to cross-cultural and creative management, as well as to educational practices.***

Keywords: ***cross-cultural management, civilizational approach, Confucian ethics, cultural regulators, organizational behavior, innovation, global transformations.***

Background

In the contemporary context of globalization, digitalization, and the intensification of intercultural interactions, the issue of management culture has acquired particular relevance at both theoretical and practical levels. This is especially true of China, which over recent decades has demonstrated a unique model combining economic modernization with deeply rooted civilizational traditions. In this context, management culture emerges not merely as a set of managerial practices, but as a complex cultural system reflecting historically formed values, norms, and patterns of social organization (Rowley, & Oh, 2023). For this reason, the analysis of Chinese management culture requires going beyond purely economic or organizational approaches and calls for the incorporation of cultural and civilizational perspectives.

Recent studies indicate a growing interest in examining the specific features of management in China within the context of global business and cross-cultural interaction. Considerable attention has been paid to the influence of Confucian tradition, collectivist values, and hierarchical structures on managerial decision-making and organizational behavior (Petersen, & Goodall, 2025). At the same time, contemporary academic literature increasingly raises the issue of the transformation of these traditions under the influence of innovation-driven development, digital technologies, and global competition (Liu, & Song, 2024). This suggests that Chinese management culture is not static, but is undergoing dynamic evolution while simultaneously preserving its civilizational identity.

Particular interest in this context is attached to the phenomenon of creativity, which has traditionally been associated with Western models of management but is increasingly being integrated into Chinese managerial practice. Contemporary studies emphasise that creativity in China takes on specific forms, combining innovation with social harmony, collective responsibility, and strategic control (Nisbett, 2003). In this sense, the Chinese model of creativity does not contradict traditional cultural foundations, but rather transforms them in accordance with new socio-economic conditions. This opens up new opportunities for rethinking the relationship between tradition and innovation within the framework of management culture.

The aim of this article is to identify the civilizational foundations of management culture in contemporary China, to analyze the features of the formation and functioning of creative practices within it, and to determine key transformational challenges in the context of globalization. To achieve this aim, the following objectives are set: to analyze theoretical approaches to the study of management culture; to identify the main civilizational factors shaping it in China; to examine the specific nature of creativity as a component of management culture; and to outline the principal directions of its transformation under contemporary conditions.

Literature review. Contemporary research on management culture is largely developed within the cross-cultural approach, which considers management as a culturally conditioned process determined by systems of values, norms, and behavioral patterns (Schwartz, 2012; Trompenaars, & Hampden-Turner, 2012; Hall, 1976). Concepts of cultural dimensions have become particularly influential, as they enable the explanation of differences in organizational behavior and management styles across countries (Earley, & Ang, 2003; House et al., 2004). At the same time, existing studies emphasise the importance of cognitive and normative cultural structures in shaping managerial practices (Leung, & Morris, 2015). Processes of modernization are accompanied by transformations in cultural values, while their historical

© Kovalenko Yelena, 2026

continuity is simultaneously preserved (Inglehart, & Baker, 2000; Ralston et al., 1997).

The civilizational approach to the analysis of management focuses on deep differences between cultural-historical types of societies (Huntington, 1996; Eisenstadt, 2003). Within this framework, management practices are viewed as derivatives of broader systems of worldview and social institutions (Arnason, 2003). It is noted that different civilizations generate distinct models of interaction between authority, society, and the individual, which directly affects the nature of management.

The institutional approach conceptualises management as a system of formal and informal rules regulating social interaction (North, 1990; Scott, 2014; Williamson, 1985). At the same time, research on social networks and informal ties demonstrates that economic behavior is largely embedded in social contexts (Granovetter, 1985; Powell, 1990). The role of structural relationships in shaping organizational behavior is also emphasised in theories of social capital (Burt, 1992). Institutional isomorphism explains the similarity of organizational forms across different environments (DiMaggio, & Powell, 1983).

A distinct strand of research is associated with economic transformation and the development of global business, which leads to changes in management models (Naughton, 2018; Lin, 2012). In this context, the role of institutions in ensuring economic development is emphasised (Acemoglu, & Robinson, 2012). Studies of global business highlight the necessity of adapting management practices to diverse cultural environments (Peng, 2022; Rugman, & Verbeke, 2004).

A substantial body of research is devoted to innovation and creativity as key drivers of organizational development (Florida, 2002; Amabile, 1996; Csikszentmihalyi, 1996). Theories of organizational learning emphasise the importance of balancing the exploration of new knowledge with the exploitation of existing resources (March, 1991; Argyris, & Schön, 1978). At the same time, knowledge management concepts focus on the role of organizations in creating, disseminating, and utilising knowledge (Nonaka, & Takeuchi, 1995; Davenport, & Prusak, 1998).

Thus, contemporary academic literature demonstrates a diversity of approaches to the analysis of management culture, reflecting its complex and multidimensional nature. At the same time, existing studies leave room for integrating cultural, institutional, and innovation-based approaches within a unified theoretical framework.

Despite the considerable body of research, a number of unresolved issues remain in contemporary academic literature. In particular, the civilizational mechanisms underlying the formation of China's management culture remain insufficiently explored, as does the specific nature of integrating creative practices into traditional managerial structures. Most studies focus either on individual cultural aspects or on applied management issues, leaving their systemic interconnections insufficiently addressed (Meyer et al., 2023). In this regard, there is a need for a comprehensive theoretical analysis that combines civilizational, cultural, and managerial approaches. This article proposes an integrative approach to analyzing management culture in China, emphasising the civilizational embedding of creativity within traditional structures. It demonstrates that creativity develops not in opposition to tradition, but through its transformation under contemporary conditions.

Methods

The methodological framework of the study is based on civilizational, cultural, and systems approaches, which make it possible to consider management culture as an integral socio-cultural phenomenon. The study employs methods of theoretical generalization, comparative analysis, interpretation of academic sources, and elements of interdisciplinary analysis. This methodology ensures a comprehensive examination of the interaction between traditional and modern elements of China's management culture and allows for the reconstruction of the logic of its transformation under conditions of global change.

Results

The results of the study are presented through a consistent analysis of theoretical approaches, civilizational foundations, and contemporary transformations of management culture in China. Particular attention is paid to the integration of cultural, institutional, and innovation-based perspectives, which makes it possible to reveal the systemic nature of this phenomenon.

Theoretical foundations for the study of management culture in China. In contemporary academic thought, the concept of management culture is understood as a multidimensional phenomenon that integrates institutional, value-based, and behavioral aspects of management. It is shaped by historical, social, and cultural factors and determines the specific features of organizational behavior, leadership styles, and managerial decision-making (Schein, 2017; Dorfman et al., 2012). In this context, management culture appears not only as an internal characteristic of organizations, but also as a reflection of the broader socio-cultural environment within which they operate. Such an approach makes it possible to consider management as a culturally conditioned process with its own historical logic of development.

One of the key directions in the study of management culture is the cross-cultural approach, which emphasises differences in values, norms, and behavioral patterns across cultures. Within this framework, concepts of cultural dimensions – such as individualism – collectivism, power distance, and uncertainty avoidance – play a significant role in explaining the specificity of managerial practices in different countries (Hofstede, 2011; Minkov, 2018). In this context, China is traditionally characterised by a high level of collectivism, a significant power distance, and a long-term orientation. These features shape patterns of organizational interaction in which priority is given to harmony, hierarchy, and group interests.

At the same time, contemporary studies point to the limitations of universalist models in explaining complex cultural systems such as that of China. In this regard, the civilizational approach is gaining increasing importance, as it considers management culture to be the product of long-term historical development rooted in specific cultural traditions and worldviews (Tu, 2018; Bell, 2015). In the case of China, a key role is played by the Confucian tradition, which shapes conceptions of moral leadership, social responsibility, and harmonious social relations. This tradition defines the normative foundations of management, where efficiency is combined with ethical considerations and social stability.

The cultural approach complements the civilizational perspective by focusing on the symbolic and normative dimensions of management. In this context, management culture is understood as a system of cultural regulators, including values, norms, traditions, and practices that ensure the coordination of social behavior (Hall, 1976). In Chinese culture, such regulators include not only formal institutions but also informal mechanisms, in particular the concept of guanxi (informal networks of social relationships), which plays a crucial role in decision-making processes and the organization of interactions. This indicates that management

in China is largely grounded in culturally embedded forms of social interaction.

The phenomenon of creativity also requires particular attention, as it is increasingly considered in contemporary research to be a key factor in the innovative development of organizations. In the Western tradition, creativity is typically associated with individual initiative, freedom of thought, and the breaking of established norms. By contrast, in Eastern cultures, particularly in China, creativity tends to be more collective and context-dependent, combining innovation with adherence to social harmony and hierarchical structures (Nisbett, 2003). This leads to the formation of a specific model of creativity that does not reject traditional cultural values, but integrates them into the process of innovation.

Thus, contemporary theoretical approaches to the study of management culture in China point to the necessity of their integration. The cross-cultural approach makes it possible to identify differences between cultures, the civilizational approach reveals their historical embeddedness, and the cultural approach helps to understand the internal mechanisms of cultural systems. The combination of these approaches provides a methodological foundation for a comprehensive analysis of China's management culture, particularly in the context of the interaction between tradition and creativity. Such an integrative perspective makes it possible to move from the description of individual phenomena to their systematic interpretation.

Civilizational foundations of management culture in China. The management culture of contemporary China is shaped within a long-standing civilizational tradition that determines not only the value orientations of social behavior, but also the modes of organising authority, interaction, and decision-making. Unlike many Western models, where management is primarily viewed as an instrument for achieving efficiency, in the Chinese context it possesses a deeply culturally conditioned character and is associated with the maintenance of social harmony and order (Tu, 2018). This specificity necessitates the analysis of China's management culture through the lens of the civilizational approach, which makes it possible to identify its historical and worldview foundations.

A key role in the formation of Chinese management culture is played by the Confucian tradition, which for centuries has defined the moral and normative foundations of social organization. At the core of Confucian ethics are the principles of hierarchy, harmony, reciprocal obligations, and moral self-cultivation, all of which directly influence managerial practices (Yao, 2019). In this context, management is understood not merely as a function of authority, but as a form of moral service, implying the responsibility of leaders for the well-being of subordinates and the stability of social order. Consequently, the effectiveness of management in Chinese culture is closely linked to the ethical qualities of the leader, rather than solely to professional competence.

An important element of the civilizational foundations of management is the collectivist orientation of Chinese society, which prioritises group interests over individual ones. This orientation contributes to the formation of management models based on cooperation, interdependence, and the coordination of actions (Hofstede, 2011). Within these models, the maintenance of social harmony acquires particular significance, as it is regarded as a key condition for organizational stability and effectiveness. This, in turn, leads to the avoidance of open conflict and a preference for indirect forms of communication that help preserve a balance of interests.

No less significant is the hierarchical character of social organization, manifested in a high level of power distance and clearly structured relationships. In Chinese culture, hierarchy not only regulates the distribution of power but also performs the function of ordering social interactions, ensuring predictability and stability (Li, 2021). In this context, subordination is not perceived as a restriction of freedom, but as a necessary condition for the harmonious functioning of the system. Such an approach gives rise to a specific model of management in which authority is combined with responsibility, and control with care.

Cultural regulators play a system-forming role in the functioning of China's management culture, ensuring the coordination of social behavior at both formal and informal levels. These regulators include traditions, norms, rituals, and informal social practices that define acceptable forms of interaction and decision-making (Hall, 1976). A special place among them is occupied by the system of guanxi, which reflects the networked nature of social relationships and serves as an important mechanism for organising managerial processes. Through guanxi, the principles of trust, reciprocity, and long-term relationships are realised, often carrying greater weight than formal rules.

At the same time, the contemporary management culture of China is not merely a reproduction of traditional models, but is formed under conditions of active interaction with global processes. Economic reforms, integration into the global economy, and the development of digital technologies contribute to the transformation of managerial practices without undermining their civilizational foundations (Petersen, & Goodall, 2025). As a result, a hybrid model of management emerges, combining traditional cultural principles with modern managerial tools. This creates the preconditions for the emergence of new forms of management culture, particularly those associated with the development of creative practices.

Thus, the civilizational foundations of China's management culture determine its underlying logic and specificity of functioning. They shape value orientations, structural principles, and cultural mechanisms of management that ensure the system's resilience and adaptability under conditions of change. It is within this civilizational matrix that new elements are integrated, including creativity, which acquires particular significance in the contemporary development of Chinese society. This provides the basis for further analysis of the specific features of creative practices within the structure of China's management culture.

Creativity in Chinese management culture. In contemporary academic discourse, creativity is regarded as one of the key drivers of the innovative development of organizations and societies. At the same time, its content and forms of manifestation vary significantly depending on the cultural context. In the Western tradition, creativity is primarily associated with individual freedom, autonomy of thought, and the capacity for radical innovation. By contrast, within Chinese management culture, it acquires a specific meaning, combining innovativeness with adherence to social harmony, collective responsibility, and strategic rationality (Nisbett, 2003). This difference necessitates a reconsideration of universalist conceptions of creativity within a cultural perspective.

One of the key characteristics of creativity in the Chinese context is its collective nature. Unlike individualistic models, where creativity is seen as the result of personal self-expression, in China it is often formed through group interaction and the collective search for solutions (Ogbeibu et al., 2024; Sun, He, & Wen, 2023). This is linked to the dominance of

collectivist values, which orient individuals towards aligning their actions with group goals. Under such conditions, creativity is not opposed to social norms, but integrated into them, taking the form of coordinated innovation.

Another important feature is the contextual nature of creativity, which implies its dependence on specific social and organizational conditions. In Chinese management culture, innovative decisions are often made with consideration of hierarchical structures and the strategic objectives of the organization, which limits spontaneity but at the same time ensures coherence and practical effectiveness (Liu, & Song, 2024). In this sense, creativity functions not as a disruption of order, but as a tool for its improvement. This approach gives rise to a model of so-called "managed creativity", in which innovation develops within defined institutional and cultural frameworks.

Of particular importance is the relationship between creativity and Confucian ethics, which is traditionally oriented towards harmony, stability, and gradual development. At first glance, these principles may appear to contradict the idea of innovation; however, in the contemporary Chinese context, they form the basis for a specific model of creativity that combines tradition and innovation (Yuan, Chia, & Gosling, 2023). In such a model, creativity does not destroy existing structures, but transforms them, enabling adaptation to new conditions without the loss of cultural integrity. This makes it possible to interpret creativity as a form of civilizational evolution rather than a deviation from tradition.

At the level of organizational practice, these features are reflected in the activities of leading Chinese companies, which combine innovativeness with a high level of internal coordination and strategic control. For example, firms in the technology sector actively implement innovative approaches to product development and business models, while maintaining hierarchical management structures and an orientation towards collective goals (Hertenstein, & Alon, 2022). In such organizations, creativity is stimulated not through full employee autonomy, but through the creation of conditions for their involvement in a collective process of generating ideas aligned with strategic priorities.

Equally important is the influence of state policy on the development of creativity in China. The government actively supports innovation by creating a favourable environment for the development of technology, education, and entrepreneurship. At the same time, this support is combined with a high level of regulation that defines the directions and boundaries of innovative development (Keane, 2012). As a result, a specific model of interaction between the state and business emerges, in which creativity functions as a strategic resource oriented towards the achievement of national objectives.

Thus, creativity in Chinese management culture appears as a complex and multidimensional phenomenon that combines innovation with cultural embeddedness and institutional constraints. It possesses a collective, contextual, and managed character, which distinguishes it from classical Western models. At the same time, it is precisely this specificity that ensures its effectiveness under contemporary conditions, enabling the integration of new ideas within a stable socio-cultural system. This provides the basis for further analysis of the transformational challenges faced by China's management culture in a globalised world.

Transformational challenges of China's management culture. The contemporary management culture of China is being shaped under conditions of intensive transformation driven by globalization processes, technological change, and increasing international competition. Under these conditions, traditional civilizational foundations of management interact with new socio-economic realities, generating both opportunities for development and a range of systemic challenges (Liu, & Song, 2024). This necessitates analyzing China's management culture as a dynamic system undergoing continuous adaptation.

One of the key challenges is the tension between traditional values and the demands of the globalised environment. On the one hand, Confucian ethics, collectivism, and hierarchical structures ensure stability and predictability in managerial processes. On the other hand, the global economy requires flexibility, speed in decision-making, and the capacity for innovation, which do not always align with traditional models (Petersen, & Goodall, 2025). As a result, organizations are compelled to balance the preservation of cultural identity with the need to adapt to external changes.

Another important challenge is the contradiction between hierarchical management structures and the need to foster creativity. Hierarchy ensures effective coordination and control, yet it may constrain employee initiative and autonomy, which are essential for innovative activity (Li, Yuan, & Jiang, 2024). In this context, Chinese organizations are required to develop new forms of combining centralised management with decentralised elements that enable the stimulation of creative potential without undermining systemic integrity. This search is often realised in the form of hybrid management models that integrate vertical hierarchy with horizontal network ties.

A further significant challenge concerns the alignment of control and innovation. State policy in China plays a crucial role in stimulating innovation-driven development, while simultaneously maintaining a high level of regulation and strategic direction (Meyer et al., 2023). This produces a dual effect: on the one hand, it enables the concentration of resources and coordination of efforts; on the other hand, it imposes constraints on spontaneous creativity and experimentation. Under such conditions, creativity assumes the character of a managed process subordinated to national and corporate objectives.

A distinct group of challenges arises from the transformation of social relations as a result of digitalization and the development of new technologies. The digital environment alters forms of communication, decision-making, and work organization, affecting traditional mechanisms of management, particularly those based on personal ties and trust (guanxi) (Pauluzzo, 2022; Tang, & Bonnet, 2024). In this context, a gradual integration of traditional network structures with digital platforms is taking place, transforming the nature of social interaction. This, in turn, necessitates a reconsideration of the role of cultural regulators within a new technological context.

Another important challenge is the growing influence of global management standards, which do not always fully align with national cultural specificities. Chinese companies operating in international markets are required to adapt their managerial practices to the demands of the global business environment while preserving their cultural distinctiveness (Meyer et al., 2023). This gives rise to the phenomenon of a "dual managerial logic", whereby organizations simultaneously operate within different cultural systems. Such a situation requires a high level of cross-cultural competence and the ability to adapt flexibly.

Thus, the transformational challenges of China's management culture are systemic in nature and encompass multiple levels of its functioning – from value orientations to organizational practices. They reflect the complex interaction between tradition and modernity, stability and change, control and creativity. Under these conditions, China's management culture demonstrates a high degree of adaptability, enabling it not only to preserve its identity but also to transform actively in response to the challenges of a globalised world. It is precisely this capacity to reconcile opposing tendencies that defines its specificity and competitive advantages.

Discussion and conclusions

The findings of this study contribute to a rethinking of management culture in China by conceptualising creativity as an inherently embedded element of its civilizational foundations. Unlike approaches that interpret innovation as a departure from tradition, this study demonstrates that creative practices evolve through the transformation of traditional cultural frameworks. This allows for a deeper understanding of the relationship between cultural continuity and organizational change.

In addition, the article offers an integrative analytical perspective that combines civilizational, cultural, and managerial approaches. This makes it possible to reveal the systemic nature of management culture and to explain its transformation in the context of globalization and technological change.

This study demonstrates that the development of management culture cannot be adequately explained within the limits of purely instrumental or universalist approaches. In the case of China, management culture appears as a culturally embedded phenomenon shaped by long-term civilizational processes, which determine both its stability and its capacity for transformation.

The results also confirm that existing theoretical approaches – cross-cultural, institutional, and innovation-based – provide important but partial explanations of management culture. Their integration within a civilizational framework makes it possible to overcome this fragmentation and to interpret management culture as a holistic system of cultural regulation. This perspective allows for a deeper understanding of how traditional values and modern managerial practices interact in contemporary China.

Particular attention should be paid to the role of creativity, which in the Chinese context does not function as a disruptive force but rather as a mechanism of adaptive transformation. This challenges dominant Western interpretations of creativity as primarily individualistic and norm-breaking, and instead highlights its collective, contextual, and managed character. Such an interpretation expands the theoretical understanding of innovation and emphasises its cultural embeddedness.

At the same time, the study has certain limitations. It is primarily theoretical in nature and is based on the interpretation of existing academic sources, which opens up prospects for further empirical research. In particular, future studies may focus on analyzing specific organizational practices and mechanisms for implementing creativity in different sectors of the Chinese economy.

The study has established that the management culture of contemporary China constitutes a complex socio-cultural system formed at the intersection of civilizational tradition and ongoing global transformations. Its specificity lies in its deep embeddedness in Confucian ethics, collectivist values, and hierarchical principles of organising social relations, which shape managerial practices and interaction models. At the same time, this culture is not static, but demonstrates a high capacity for adaptation and development under contemporary conditions.

It has been demonstrated that the civilizational foundations of China's management culture perform a system-forming function, ensuring the integrity and stability of managerial processes. They establish normative and value-based frameworks within which new managerial practices are integrated, particularly those associated with innovation and creativity. It is precisely this civilizational matrix that determines the logic of the transformation of management culture, enabling it to combine traditional and modern elements.

It has been substantiated that creativity in Chinese management culture possesses a specific character and cannot be interpreted solely within the framework of Western concepts. It appears as a collective, context-dependent, and managed process that is integrated into the system of cultural regulators rather than opposed to it. In this case, creativity functions not as a disruption of tradition, but as a form of its civilizational transformation, ensuring the adaptation of management culture to new conditions. This approach enables a broader theoretical understanding of the nature of innovation across different cultural contexts.

The study has also revealed that contemporary Chinese management culture operates under conditions of systemic transformational challenges associated with globalization, digitalization, and the growing influence of international management standards. The principal challenges include the tension between traditional values and the demands of innovation-driven development, the contradiction between hierarchical structures and the need for creativity, and the need to balance control with flexibility. In response to these challenges, a hybrid model of management is emerging that combines elements of different cultural and organizational systems.

The practical significance of the study lies in the potential application of its findings in the fields of cross-cultural and creative management, particularly for developing effective strategies of interaction with Chinese partners and for adapting managerial practices within international environments. The results may also be utilised in educational contexts, especially in teaching disciplines related to intercultural communication, management culture, and innovation development.

Prospects for further research are associated with a deeper analysis of the empirical aspects of the functioning of China's management culture, particularly through the study of specific organizational practices and mechanisms for implementing creativity across different sectors of the economy. It is also relevant to examine comparative models of management culture across different civilizational contexts, which would contribute to a broader understanding of global trends in management development. Particular attention should be given to the study of the impact of digital technologies on the transformation of cultural regulators of management.

Sources of funding: The author declares no external funding for this research or the preparation of the manuscript for publication.

References

Acemoglu, D., & Robinson, J. A. (2012). *Why nations fail: The origins of power, prosperity, and poverty*. Crown.

Amabile, T. M. (1996). *Creativity in context*. Westview Press.

Argyris, C., & Schön, D. A. (1978). *Organizational learning: A theory of action perspective*. Addison-Wesley.

Arnason, J. P. (2003). *Civilizations in dispute: Historical questions and theoretical traditions*. Brill.

Bell, D. A. (2015). *The China model: Political meritocracy and the limits of democracy*. Princeton University Press.

Burt, R. S. (1992). *Structural holes: The social structure of competition*. Harvard University Press.

Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. HarperCollins.

Davenport, T. H., & Prusak, L. (1998). *Working knowledge: How organizations manage what they know*. Harvard Business School Press.

DiMaggio, P. J., & Powell, W. W. (1983). The iron cage revisited: Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields. *American Sociological Review, 48*(2), 147–160. https://doi.org/10.2307/2095101

Dorfman, P., Javidan, M., Hanges, P., Dastmalchian, A., & House, R. (2012). GLOBE: A twenty year journey into the intriguing world of culture and leadership. *Journal of World Business, 47*(4), 504–518. https://doi.org/10.1016/j.jwb.2012.01.004

Earley, P. C., & Ang, S. (2003). *Cultural intelligence: Individual interactions across cultures*. Stanford University Press.

Eisenstadt, S. N. (2003). *Comparative civilizations and multiple modernities*. Brill.

Florida, R. (2002). *The rise of the creative class*. Basic Books.

Granovetter, M. (1985). Economic action and social structure. *American Journal of Sociology, 91*(3), 481–510. https://doi.org/10.1086/228311

Hall, E. T. (1976). *Beyond culture*. Anchor Books.

Hertenstein, P., & Alon, I. (2022). A learning portal model of emerging markets multinationals. *Global Strategy Journal, 12*(1), 134–162. https://doi.org/10.1002/gsj.1400

Hofstede, G. (2011). Dimensionalizing cultures: The Hofstede model in context. *Online Readings in Psychology and Culture, 2*(1), Article 8. https://doi.org/10.9707/2307-0919.1014

House, R. J., Hanges, P. J., Javidan, M., Dorfman, P. W., & Gupta, V. (Eds.). (2004). *Culture, leadership, and organizations: The GLOBE study of 62 societies*. Sage.

Huntington, S. P. (1996). *The clash of civilizations and the remaking of world order*. Simon & Schuster.

Inglehart, R., & Baker, W. E. (2000). Modernization, cultural change and the persistence of traditional values. *American Sociological Review, 65*(1), 19–51. https://doi.org/10.2307/2657288

Keane, M. (2012). *China's new creative clusters: Governance, human capital and investment*. Routledge.

Leung, K., & Morris, M. W. (2015). Values, schemas, and norms in the culture-behavior nexus. In J. M. Olson & M. P. Zanna (Eds.), *Advances in experimental social psychology* (Vol. 52, pp. 1–53). Academic Press.

Li, P. P. (2021). The yin–yang perspective on paradox: Toward a dynamic equilibrium model of organizing. *Management and Organization Review, 17*(1), 7–24. https://doi.org/10.1017/mor.2020.62

Li, R., Yuan, L., & Jiang, Z. (2024). Management innovation, digital capacity and enterprise innovation performance. *Management Decision, 62*(12), 3857–3875. https://doi.org/10.1108/MD-09-2023-1647

Lin, J. Y. (2012). *Demystifying the Chinese economy*. Cambridge University Press.

Liu, Y., & Song, P. (2024). Research on the influence of firm digital intelligence transformation and management innovation on performance and sustainable development: Empirical evidence from China. *Sustainability, 16*(17), 7578. https://doi.org/10.3390/su16177578

March, J. G. (1991). Exploration and exploitation in organizational learning. *Organization Science, 2*(1), 71–87. https://doi.org/10.1287/orsc.2.1.71

Meyer, K. E., Fang, T., Panibratov, A. Y., Peng, M. W., & Gaur, A. (2023). International business under sanctions. *Journal of World Business, 58*(2), 101426. https://doi.org/10.1016/j.jwb.2023.101426

Minkov, M. (2018). A revision of Hofstede's model of national culture. *Cross Cultural & Strategic Management, 25*(2), 231–256. https://doi.org/10.1108/CCSM-03-2017-0033

Naughton, B. (2018). *The Chinese economy: Adaptation and growth* (2nd ed.). MIT Press.

Nisbett, R. E. (2003). *The geography of thought: How Asians and Westerners think differently*. Free Press.

Nonaka, I., & Takeuchi, H. (1995). *The knowledge-creating company*. Oxford University Press.

North, D. C. (1990). *Institutions, institutional change and economic performance*. Cambridge University Press.

Ogbeibu, S., Pereira, V., Burgess, J., Gaskin, J., Emelifeonwu, J., & Tarba, S. Y. (2024). Responsible innovation in organizations: Unpacking the effects of leader trustworthiness and organizational culture on employee creativity. *Asia Pacific Journal of Management, 41*(3), 947–977. https://doi.org/10.1007/s10490-021-09784-8

Pauluzzo, R. (2022). Yin-Yang balancing: A novel way of managing firms' entrepreneurial orientation paradoxes. *International Journal of Entrepreneurial Behavior & Research, 28*(9), 311–331. https://doi.org/10.1108/IJEBR-12-2021-1029

Peng, M. W. (2022). *Global business* (4th ed.). Cengage.

Petersen, D. A., & Goodall, K. (2025). Leadership development in the cross-cultural context of China: Who really cares? *International Business Review, 34*(3), 102400. https://doi.org/10.1016/j.ibusrev.2025.102400

Powell, W. W. (1990). Neither market nor hierarchy. *Research in Organizational Behavior, 12*, 295–336.

Ralston, D. A., Holt, D. H., Terpstra, R. H., & Yu, K.-C. (1997). The impact of national culture and economic ideology on managerial work values. *Journal of International Business Studies, 28*(1), 177–207.

Rowley, C., & Oh, I. (2023). Developments in key aspects of business and management in the Asia Pacific: Human resources, leadership, ethics and entrepreneurship. *Asia Pacific Business Review, 29*(3), 463–478. https://doi.org/10.1080/13602381.2023.2226541

Rugman, A. M., & Verbeke, A. (2004). A perspective on regional and global strategies. *Journal of International Business Studies, 35*(1), 3–18.

Schein, E. H. (2017). *Organizational culture and leadership* (5th ed.). Wiley.

Schwartz, S. H. (2012). An overview of the Schwartz theory of basic values. *Online Readings in Psychology and Culture, 2*(1), Article 11. https://doi.org/10.9707/2307-0919.1116

Sun, M., He, K., & Wen, T. (2023). The impact of shared leadership on team creativity in innovation teams – A chain mediating effect model. *Sustainability, 15*(2), 1212. https://doi.org/10.3390/su15021212

Tang, Z., & Bonnet, M. (2024). Cultural hybridization of human resource practices in China: Lessons learned from an intervention-research in a Chinese company. *Revue de Gestion des Ressources Humaines, 134*(4), 40–57. https://doi.org/10.54695/grhu.134.0040

Trompenaars, F., & Hampden-Turner, C. (2012). *Riding the waves of culture*. Nicholas Brealey.

Tu, W. (2018). *Confucian thought: Selfhood as creative transformation*. SUNY Press.

Williamson, O. E. (1985). *The economic institutions of capitalism*. Free Press.

Yao, X. (2019). *An introduction to Confucianism*. Cambridge University Press.

Yuan, L., Chia, R., & Gosling, J. (2023). Confucian virtue ethics and ethical leadership in modern China. *Journal of Business Ethics, 182*(1), 119–133. https://doi.org/10.1007/s10551-021-05026-5

Отримано редакцією журналу / Received:27.03.26
Прорецензовано / Revised: 24.04.26
Схвалено до друку / Accepted: 27.04.26
Опубліковано / Published: 29.05.26

Єлена КОВАЛЕНКО, канд. економ. наук, доц.
ORCID ID: 0000-0003-2253-5762
e-mail: elena.kovalenko.ya@gmail.com
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна

УПРАВЛІНСЬКА КУЛЬТУРА СУЧАСНОГО КИТАЮ: ЦИВІЛІЗАЦІЙНІ ОСНОВИ, КРЕАТИВНІ ПРАКТИКИ ТА ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ВИКЛИКИ

В с т у п . ***У статті досліджено управлінську культуру сучасного Китаю як складне соціокультурне явище, що формується на перетині цивілізаційної традиції та сучасних трансформаційних процесів. Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі Китаю у глобальній економіці та необхідністю глибшого розуміння культурних основ його управлінських практик. Метою цієї статті є виявлення цивілізаційних засад управлінської культури Китаю, аналіз специфічних рис креативних практик у її структурі та визначення ключових трансформаційних викликів.***

М е т о д и . ***Методологічну основу дослідження становлять цивілізаційний, культурологічний і системний підходи, а також методи теоретичного узагальнення та порівняльного аналізу.***

Р е з у л ь т а т и . ***У дослідженні показано, що управлінська культура Китаю ґрунтується на конфуціанській етиці, колективістських цінностях та ієрархічних принципах, які забезпечують її цілісність і стабільність. Виявлено, що креативність у китайському контексті має колективний, контекстуально зумовлений і керований характер, поєднуючи інноваційність із соціальною гармонією та стратегічною орієнтацією. Креативність інтерпретується як форма цивілізаційної трансформації традиції, а не її заперечення. Також встановлено, що сучасна управлінська культура Китаю функціонує в умовах системних викликів, пов'язаних із глобалізацією, цифровізацією та необхідністю інтеграції традиційних і сучасних моделей управління. У відповідь формується гібридна модель управління, яка поєднує елементи різних культурних і організаційних систем.***

В и с н о в к и . ***Дослідження сприяє глибшому розумінню культурної вбудованості управління та розширює теоретичні уявлення про інновації в різних цивілізаційних контекстах. Практична значущість роботи полягає у можливості застосування її результатів у сфері крос-культурного та креативного управління, а також в освітній практиці.***

К л ю ч о в і с л о в а : ***крос-культурний менеджмент, цивілізаційний підхід, конфуціанська етика, культурні регулятори, організаційна поведінка, інновації, глобалізаційні трансформації.***

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в ухваленні рішення про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

УДК 069.1:005:316.422(477)
DOI: https://doi.org/10.17721/UCS.2026.1(18).09

Вікторія ІЛЬКОВИЧ, д-р філософії з історії, асист.
ORCID ID: 0000-0003-3813-9051
e-mail: viktoriia.ilkovych@knu.ua
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна.

МЕХАНІЗМИ ВПРОВАДЖЕННЯ ІНКЛЮЗІЇ В СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ МЕНЕДЖМЕНТ СУЧАСНОГО МУЗЕЮ

Вступ. *У статті здійснено теоретико-методологічне обґрунтування та аналіз прикладних моделей соціокультурного менеджменту, спрямованих на імплементацію інклюзивних механізмів у діяльність сучасних українських музеїв. Актуальність дослідження зумовлена екзистенційними викликами повномасштабної війни, що призвели до стрімкого збільшення людей з інвалідністю (3,4 млн осіб на кінець 2025 року) та потреби в реконцептуалізації музею як агента соціокультурної реабілітації. Мета роботи полягає у виявленні та типізації управлінських інструментів, що забезпечують резильєнтність інституцій та реалізацію принципів безбар'єрності згідно з Національною стратегією до 2030 року.*

Методи. *Методологічну основу дослідження становить комплексний підхід, що базується на міждисциплінарному синтезі інструментарію культурології, менеджменту соціокультурної діяльності та прикладної етики. У межах дослідження застосовано дескриптивний і компаративний методи, метод кейс-стаді, здійснено аналіз нормативно-правової бази.*

Результати. *Визначено, що ефективність інклюзивного менеджменту детермінується чотирма взаємопов'язаними механізмами. Організаційно-структурний механізм передбачає інституціалізацію спеціалізованих підрозділів (досвід НМІУ), що перетворює інклюзію на професійну штатну діяльність. Комунікаційно-технологічний механізм базується на цифровій трансформації та мультисенсорності, де імерсивні технології та віртуальні інтерфейси (NAMU, Софія Київська) стають когнітивними медіаторами в умовах фізичних бар'єрів війни. Кадрово-етичний механізм фокусується на формуванні емпатійної компетентності персоналу та впровадженні "травма-інформованого" підходу. Моніторингово-адаптивний механізм забезпечує валідацію змін через партисипативні практики та оцінку реального соціального впливу (social impact assessment).*

Висновки. *Доведено, що соціокультурний менеджмент безбар'єрності в Україні еволюціонував до стану "екстремальної інклюзії", де музей постає простором національної терапії та соціальної медіації. Встановлено, що системна інтеграція організаційних, цифрових та аксіологічних чинників дозволяє музеям функціонувати як "інституціям без стін", забезпечуючи безперервність культурної комунікації. Практичне значення результатів полягає у можливості екстраполяції виявлених моделей на широку мережу регіональних закладів культури для зміцнення соціального капіталу держави у повоєнний період.*

Ключові слова: *соціокультурний менеджмент, музейна інституція, інклюзія, безбар'єрність, воєнний стан, партисипація, цифрова трансформація, соціокультурна реабілітація.*

Вступ

У межах сучасної гуманітарної парадигми соціокультурна динаміка музейних інституцій розглядається крізь призму їхньої здатності до фундаментальної реконцептуалізації власної суспільної місії. Трансформація традиційного музею зумовлює перехід від статичної репрезентації артефактів до створення багатовимірного партисипативного середовища, де засадничим принципом стає соціокультурна інклюзія. Впровадження інклюзивних механізмів у менеджмент організацій культури сьогодні постає не лише як прагматичне управлінське завдання, а як складний процес переосмислення етосу інституції, її антропологічного виміру та стратегій взаємодії з людиною. Традиційний музейний простір, що тривалий час функціонував як герметична система збереження та дидактичної трансляції знань, сьогодні вимушений адаптуватися до вимог відкритості, інклюзивності та демократизму.

Для українського культурного ландшафту питання безбар'єрності набуло масового характеру та екзистенційної гостроти внаслідок тривалої збройної агресії та повномасштабного вторгнення. Війна виступила потужним каталізатором тектонічних соціокультурних змін, спричинивши стрімке збільшення кількості осіб з інвалідністю серед різних верств населення – як серед військовослужбовців, так і серед цивільних громадян. Згідно з актуальними даними на початок 2026 року, кількість осіб з інвалідністю в Україні сягнула 3,4 млн, що зумовлює критичну потребу в адаптації музейного простору до потреб осіб із різними видами сенсорних, опорно-рухових та ментальних порушень. Соціальна інтеграція вказаних груп потребує системної інституційної підтримки та розробки нових моделей соціокультурного менеджменту. У таких координатах забезпечення безбар'єрного доступу до спадщини трансформується в етичний імператив та фундаментальний стандарт сучасності, що легітимізує роль музею як активного агента соціокультурної реабілітації, ментального відновлення та національної резильєнтності.

Актуальність дослідження ґрунтується на необхідності теоретичної верифікації та практичного структурування механізмів, що забезпечують інклюзивність музейного менеджменту в умовах кризового стану. Центральним вектором державної політики у цій сфері постають "Стратегія розвитку культури в Україні на період до 2030 року" та "Національна стратегія із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року". Попри інтенсифікацію державних стратегій, процеси реалізації універсального дизайну на рівні окремих інституцій часто потребують більш глибокого наукового осмислення та методологічного супроводу. Це вимагає систематизації успішних кейсів та виявлення інваріантних управлінських інструментів, що сприяють повноцінному включенню вразливих груп у загальнокультурний контекст, забезпечуючи їм не просто фізичну доступність, а повноцінну інтелектуальну та емоційну участь у музейному житті на засадах партисипативного управління та безпосереднього залучення представників цільових громад до процесів прийняття стратегічних рішень.

Мета статті полягає у теоретико-методологічному обґрунтуванні та детальному аналізі прикладних моделей соціокультурного менеджменту, спрямованих на системну

© Ількович Вікторія, 2026

імплементацію інклюзивних механізмів – організаційно-структурних, кадрово-етичних, комунікаційно-технологічних та моніторингово-адаптивних – у діяльність сучасних музейних інституцій України. Дослідження фокусується на виявленні стратегій трансформації музейного простору в умовах воєнного стану та посткризового відновлення, що забезпечують резильєнтність установ та їхню здатність функціонувати як агенти соціокультурної реабілітації та національної солідарності.

Огляд літератури. Теоретико-методологічний фундамент дослідження механізмів інклюзії в музейному просторі формується на перетині сучасної музеології, менеджменту соціокультурної діяльності та прикладної етики. Засадниче значення для розуміння трансформації соціальної місії музею мають фундаментальні праці Р. Сенделла (2017) (R. Sandell), який обґрунтовує концепцію інституції як агента соціальної справедливості та акцентує на моральній відповідальності за включення вразливих груп у культурний дискурс. Розвиваючи ідею активної суб'єктної взаємодії, Н. Саймон (2010) (N. Simon) пропонує модель "партисипативного музею", де інклюзія розглядається не як пасивне споживання контенту, а як процес спільного творення сенсів через залучення відвідувача до управлінських практик. Етичний вимір інклюзивного менеджменту корелює з розвідками Ю. Ключко (2022), яка аналізує параметри взаємодії у соціокультурному середовищі, наголошуючи на важливості подолання ізоляції через емпатійне управління та деієрархізацію стосунків між інституцією та відвідувачем.

У контексті практичної імплементації принципів безбар'єрності ключовими постають дослідження Дж. Додда (2020) (J. Dodd) та С. Джонс (2020) (C. Jones), які доводять необхідність інтеграції інклюзивних механізмів безпосередньо у загальну стратегію розвитку установи. Питання архітектурної доступності, розбудови безбар'єрного середовища та специфіку екскурсійної діяльності для осіб з інвалідністю в українському контексті детально аналізують О. Чубрей, В. Яворська та М.-А. Чубрей (2024). Технологічний аспект трансформації виставкових практик та потенціал нових медіа для розширення доступу до спадщини ґрунтовно аналізується у праці А. Тормахової та О. Алексієнко (2025), де автори зазначають, що цифрова трансформація та імерсивні технології (VR/AR) створюють адаптивні формати взаємодії, що є критично важливим для забезпечення прав відвідувачів у цифрову епоху. Вивченню впливу імерсивних технологій на сприйняття мистецтва присвячено дослідження С. Русакова (2023), у якому проаналізовано трансформацію творчих практик у контексті актуального артринку.

Ефективність цифрового сторителінгу як інструменту залучення диверсифікованих аудиторій досліджують Б. Вайман (2011) (B. Wyman) та С. Сміт (2011) (S. Smith), тоді як специфіку невізуального пізнання розглядає Г. Кліге (2018) (G. Kleege). Тему функціональних механізмів імерсивних проєктів, що дозволяють відвідувачам "увійти" у твір мистецтва, обговорює Д. Горова (2024), а О. Оберенко (2024) описує закордонні українські мультимедійні проєкти. Особливості формування імерсивного середовища у сучасному українському мистецтві виявляє О. Чепелик (2023).

Реалізація інклюзивних практик у вітчизняному соціокультурному ландшафті висвітлена у працях В. Шевченка (2026), який визначає доступність як обов'язковий стандарт сучасності. Питання управлінських можливостей соціокультурних установ у формуванні безбар'єрного доступу представлені у розвідках А. Семеновського (2026). Роль музею як терапевтичного простору та інструменту реабілітації в умовах воєнного стану знаходить відображення у працях Т. Гребенюк та І. Сасіної (2025). Важливе значення мають також дослідження О. Осадчої (2023) щодо цифровізації та О. Гончарової (2023) щодо трансформації музейного середовища під впливом інклюзивних викликів. Філософські підходи до імерсії проаналізовано у статті О. Кундеревич, К. Кириленко та О. Бенюк (2021).

Аналіз останніх досліджень показує, що інклюзивні та імерсивні технології стали невід'ємною частиною сучасного музейного менеджменту, проте питання системної типізації управлінських механізмів в умовах воєнних викликів залишається недостатньо висвітленим. Більшість розвідок фокусується на окремих аспектах інклюзії, водночас потребує глибшого аналізу саме цілісна модель менеджменту, яка б інтегрувала ці чинники задля забезпечення соціокультурної резильєнтності інституцій.

Методи

Методи. Методологічну основу дослідження становить комплексний підхід, що базується на міждисциплінарному синтезі інструментарію культурології, менеджменту соціокультурної діяльності та прикладної етики. Для розв'язання поставлених завдань застосовано сукупність загальнонаукових та спеціальних методів, що забезпечують валідність результатів. Провідним у роботі став метод кейс-стаді (case study), спрямований на детальне вивчення репрезентативного управлінського досвіду провідних музейних установ України. Вибір об'єктів дослідження обумовлений варіативністю їхніх стратегічних підходів до імплементації інклюзивних механізмів у кризових умовах.

Дескриптивний метод дозволив здійснити ґрунтовний опис та систематизацію організаційних, технологічних та кадрових чинників, що забезпечують соціокультурну резильєнтність інституції. За допомогою компаративного методу простежено трансформацію моделей музейного менеджменту в період з 2014 по 2026 рр. Аналіз нормативно-правової бази та стратегічних документів (зокрема Стратегії розвитку культури до 2030 року) сприяв зіставленню засад державної політики безбар'єрності з їхньою практичною реалізацією на рівні конкретних закладів культури.

Результати

Ефективність сучасного соціокультурного менеджменту безбар'єрності детермінується здатністю музейної інституції до фундаментальної структурної самореформації, що передбачає глобальний перехід від консервативної моделі збереження артефактів до формування адаптивної екосистеми активної соціальної взаємодії. У межах актуальної гуманітарної парадигми організаційно-структурний механізм впровадження інклюзії розглядається не просто як сукупність технічних заходів з усунення архітектурних перешкод, а як стратегічний процес проектування нової управлінської вертикалі, що інтегрує антропологічні потреби осіб з інвалідністю у загальний етос та ціннісну матрицю закладу. Разом з тим, практична реалізація таких структурних змін часто гальмується браком цільового бюджетного фінансування та інертністю існуючих адміністративних протоколів, що змушує музеї балансувати між стратегічними цілями безбар'єрності та обмеженими операційними ресурсами.

Зазначена трансформація набуває екзистенційного значення з огляду на масштабні зміни в інклюзивному ландшафті українського суспільства та стрімке зростання запиту на безбар'єрність. Згідно з аналітичними даними профільних відомств – Міністерства соціальної політики

та Міністерства охорони здоров'я України – станом на кінець 2025 року загальна кількість осіб з інвалідністю досягла 3,4 млн, продемонструвавши приріст у 600 тис. осіб порівняно з початком 2022 року. При цьому понад 300 тис. громадян набули вказаного статусу безпосередньо внаслідок повномасштабного вторгнення. Хоча нормативно-правове поле, окреслене схваленою Кабінетом Міністрів України "Стратегією розвитку культури в Україні на період до 2030 року" (2025), детермінує загальні вектори демократизації, реальна імплементація цих засад на мікрорівні потребує розробки унікальних інституційних моделей. У такому контексті інклюзія постає не як зовнішня надбудова, а як "стандарт сучасності" (Шевченко, 2026, с. 22), що вимагає перегляду всієї ієрархії управлінських пріоритетів та відмови від фрагментарних рішень на користь цілісної стратегії доступності. Проте на шляху до цієї цілісності менеджмент стикається з колізією між необхідністю радикальної архітектурної модернізації та жорсткими нормами реставраційного законодавства, що часто унеможливлює швидку адаптацію будівель-пам'яток.

Центральним елементом зазначеного механізму постає системна інституціалізація інклюзивних функцій через створення спеціалізованих профільних підрозділів. Це дозволяє нівелювати епізодичність інклюзивних практик, переводячи їх із площини ситуативних ініціатив у статус професійно детермінованої активності штатного персоналу. Репрезентативним прикладом такої трансформації є управлінський досвід Національного музею історії України (НМІУ), де функціонування відділу культурно-освітньої та реабілітаційної роботи забезпечує не лише фаховий супровід адаптації експозицій, а й формує науково-методичну базу для довготривалої взаємодії з різними групами відвідувачів. Така структурна реконцептуалізація дозволяє музею реалізувати складні завдання соціокультурної реабілітації ветеранів та цивільних осіб із ПТСР, що фактично розширює функціональні кордони інституції, перетворюючи її на суб'єкта психосоціальної підтримки в умовах воєнного стану (Семеновський, 2026, с. 1465). Слід зауважити, що подібний досвід наразі залишається привілеєм переважно великих національних установ, тоді як муніципальні музеї часто позбавлені можливості розширювати штатний розпис спеціалізованими кадрами через бюрократичні обмеження.

Важливо підкреслити, що організаційний механізм передбачає також інтеграцію інклюзивних показників у систему внутрішнього моніторингу та оцінки якості музейних послуг, що стимулює постійне вдосконалення управлінських процесів. Зокрема, у 2025 році понад 900 закладів культури офіційно долучилися до створення безбар'єрного середовища в межах виконання Плану заходів на 2025–2026 роки з реалізації Національної стратегії безбар'єрності. Це включає впровадження стандартів ДСТУ ISO 21902:2024 ("Доступний туризм для всіх") та обов'язковий щорічний самоаудит доступності. Прикладом успішної регіональної адаптації є Музей мистецтв Прикарпаття (Івано-Франківськ), який у 2025 році став лідером за рівнем архітектурної доступності, повністю пристосувавши вхідні групи для потреб маломобільних груп. Водночас результати таких аудитів часто виявляють критичну нестачу ресурсів для виправлення зафіксованих невідповідностей, що породжує ризик формальної (номінальної) звітності замість реального покращення сервісу.

Організаційна стійкість інклюзивних змін безпосередньо залежить від рівня впровадження механізмів партисипативного менеджменту, що передбачає залучення цільових аудиторій до процесів прийняття управлінських рішень. Спираючись на концепцію соціальної справедливості, музей має делегувати частину експертних функцій представникам вразливих груп, що дозволяє здійснювати автентичний аудит інклюзивності "зсередини" (Sandell, 2017, p. 45). У вітчизняній практиці цей підхід реалізується через створення дорадчих рад, до складу яких входять особи з інвалідністю, що забезпечує відповідність музейного продукту реальним антропологічним потребам користувачів. Водночас трансформація управлінських моделей у період повномасштабного вторгнення вимагає інтеграції інклюзивних вимог у системи цивільного захисту та протоколи безпеки. Це включає не лише архітектурну доступність укриттів, а й формування специфічних алгоритмів роботи з людьми, що мають високу чутливість до тригерів війни. Основним викликом тут постає психологічна непідготовленість персоналу до комунікації в кризових ситуаціях, що може призводити до ретравматизації відвідувачів попри наявність технічних засобів безпеки.

Соціокультурний менеджмент у цьому аспекті спрямовується на подолання бар'єрів у міському просторі, що означає вихід музею за межі власних стін через мобільні проєкти для госпіталів та центрів тимчасового перебування ВПО. Репрезентативним є досвід Львова як хабу реабілітації, де музеї в синергії з центром "Незламні" розробляють програми арт-терапії для ветеранів. Особливого значення набуває розвиток емпатії та розуміння потреб тих, хто перебуває у скрутних обставинах, що з аксіологічної перспективи постає як реалізація морального обов'язку допомоги іншим (Гончарова, 2023). Таким чином, організаційно-структурний механізм виступає каркасом, що легітимізує інклюзію як невід'ємну частину професійної діяльності, де управлінські, етичні та технологічні чинники перебувають у тісній взаємодії. Ефективна цифрова трансформація виставкових практик також потребує організаційної підтримки для створення адаптивних форматів взаємодії (Тормахова, Алексієнко, 2025, с. 67). Тільки за умови закріплення інклюзивних функцій на рівні штатного розпису та подолання внутрішнього супротиву змінам інституція здатна зберігати соціокультурну резильєнтність незалежно від зовнішніх кризових факторів чи кадрових ротацій.

Важливою умовою організаційної стійкості інституційних змін та їхньої життєздатності в тривалій перспективі є впровадження механізмів партисипативного менеджменту, що ґрунтується на залученні цільових аудиторій до процесів стратегічного планування та прийняття ключових рішень. Співучасне управління в інклюзивному дискурсі передбачає не лише декларативну підтримку, а й реальне делегування частини експертних повноважень представникам спільнот осіб з інвалідністю, що забезпечує проведення автентичного аудиту доступності "зсередини" та запобігає формалізму чи симуляції безбар'єрності (Sandell, 2017, p. 45; Гончарова, 2023). Однак на заваді широкому впровадженню партисипації часто стоїть консервативність музейної ієрархії та відсутність усталених юридичних механізмів оплати праці запрошених експертів із числа вразливих груп, що нерідко зводить співпрацю до рівня епізодичного волонтерства.

Яскравим прикладом реалізації такого підходу є діяльність Музею видатних діячів української культури, де функціонування спеціалізованих програм дозволило вибудувати системну комунікацію з ветеранськими

організаціями. Це втілилося у флагманських проєктах, які стали не просто серією заходів, а майданчиком для апробації нових методик соціокультурної реабілітації, що пройшли верифікацію безпосередньо їхніми бенефіціарами (Гребенюк, Сасіна, 2025, с. 14). У цьому контексті музейна інституція постає як динамічна платформа для міжсекторального діалогу, де загальнодержавні стандарти безбар'єрності адаптуються до реальних потреб громади. Аналогічні механізми організаційної трансформації простежуються у досвіді Національного заповідника "Софія Київська", де інклюзія інтегрована в загальну стратегію управління об'єктом світової спадщини ЮНЕСКО. Тут організаційний механізм передбачає не лише технічну адаптацію території, а й створення постійно діючих робочих груп за участю фахівців із безбар'єрності для моніторингу інклюзивності кожного нового виставкового проєкту. Такий підхід стимулює інтенсивний розвиток інклюзивної компетентності всього кадрового складу, де глибоке розуміння етичних стандартів комунікації та психології взаємодії стає невід'ємною частиною оновленої професійної етики музейного працівника. Слід, проте, визнати, що масштабування такого досвіду на регіональний рівень є складним завданням: досвід Музею-садиби М. Леонтовича (Вінниччина), який у 2025 році продемонстрував успішну модель повної фізичної адаптації приміщень у сільській місцевості, залишається скоріше винятком, зумовленим активністю місцевої громади та залученням позабюджетних коштів.

Управлінський фокус при цьому зазнає суттєвої трансформації, зміщуючись із пріоритету об'єкта (артефакту) на пріоритет суб'єкта (відвідувача). Така антропоцентрична переорієнтація вимагає від менеджменту постійного оновлення внутрішніх регламентів та статутних положень відповідно до динаміки соціокультурних запитів суспільства, що перебуває у стані війни. Крім того, партисипація дозволяє музею вибудувати механізм "зворотного зв'язку", що підвищує рівень довіри до інституції та зміцнює її соціальний капітал. Зрештою, організаційно-структурний механізм виступає каркасом, який легітимізує інклюзію як обов'язковий атрибут і маркер якості сучасного менеджменту, забезпечуючи високу соціокультурну резильєнтність установи в умовах глобальних трансформацій та безпрецедентних воєнних викликів (Семеновський, 2026, с. 1466).

Сучасний етап розвитку музейного менеджменту характеризується фундаментальним переходом від лінійної трансляції знань до розбудови складних багатоканальних комунікаційних мереж, у яких технологічний чинник постає засадничим інструментом дешифрування складних культурних кодів. У межах актуальної соціокультурної парадигми комунікаційно-технологічний механізм впровадження інклюзії розглядається як розгалужена система адаптивних інтерфейсів, що забезпечують безбар'єрный доступ до глибинних пластів спадщини для гетерогенної аудиторії з різними когнітивними запитами. Як слушно зазначають А. Тормахова та О. Алексієнко (2025, с. 69), цифрова трансформація виставкових практик не лише розширює межі художнього вираження, а й детермінує створення якісно нових інклюзивних форматів взаємодії. Це є стратегічно важливим для реалізації прав осіб з інвалідністю в умовах обмеженої фізичної мобільності чи безпекових викликів воєнного стану. Водночас стрімка диджиталізація породжує ризик виникнення "цифрового розриву", коли відсутність дорогого обладнання або низька швидкість мережі в окремих закладах культури робить інклюзивний контент недоступним для частини цільової аудиторії.

У такому теоретичному дискурсі технологія перестає сприйматися суто як технічний засіб; вона трансформується в інтелектуальний медіатор, що адаптує семіотику музейного простору до специфіки різних сенсорних систем відвідувача, забезпечуючи повноцінне занурення в історико-культурний контекст. Репрезентативним прикладом успішної імплементації зазначених комунікаційних механізмів у вітчизняному музейному ландшафті є досвід Національного заповідника "Софія Київська", де впровадження високоточних тактильних моделей архітектурних домінант дозволяють ретранслювати складні наративи для осіб із порушеннями зору. Такий підхід базується на методології "розумного пристосування", де автентичний об'єкт доповнюється альтернативними семіотичними системами. Зазначений вектор цілком корелює з візією В. Шевченка (2026, с. 25), який акцентує на тому, що цифрова безбар'єрність є не просто додатковою послугою, а засадничим етичним та професійним стандартом сучасної інституції. Впровадження спеціалізованих адаптованих путівників легітимізує право музею на статус хабу соціальної інклюзії. Більше того, у 2025 році розвиток таких сервісів отримав нове підґрунтя завдяки діяльності Українського фонду культурної спадщини (UCHF), який у межах програм інформатизації виділив окремі грантові лінії на створення інклюзивних веб-інтерфейсів та застосування штучного інтелекту для генерації супровідного тексту. Проте проєктна природа такого фінансування часто створює проблему сталості: після завершення грантового періоду музеї нерідко стикаються з труднощами технічної підтримки та оновлення створених цифрових продуктів.

Особливої концептуальної ваги набуває механізм "цифрової інклюзії" в екстремальних умовах повномасштабної війни, що яскраво простежується на прикладі менеджменту Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. В умовах вимушеного убезпечення основних фондів управлінська стратегія закладу була переорієнтована на створення імерсивних онлайн-продуктів та інтерактивних віртуальних турів. Такі рішення з диджиталізації дозволяють інституції зберігати безперервний емоційний зв'язок із аудиторією, зокрема з ВПО та військовослужбовцями, які перебувають на тривалій реабілітації. У цьому контексті диджиталізація виступає потужним інструментом соціокультурної резильєнтності, що забезпечує реальну демократизацію доступу незалежно від безпекових бар'єрів. Перетворення фізичного об'єкта на цифровий образ дозволяє музею функціонувати як "інституція без стін", де віртуальний простір стає безпечним місцем для рефлексії. Ефективність подібних моделей підтверджується дослідженнями B. Wyman та S. Smith (2011, p. 463), які акцентують на провідній ролі цифрового сторителінгу як засобу подолання соціальної відчуженості. Разом з тим, важливо розуміти, що віртуалізація не може повністю замінити фізичну присутність та безпосередній контакт із оригіналом, а лише слугує компенсаторним механізмом у кризовий період, що потребує чіткого усвідомлення меж технологічного втручання в музейний досвід.

Особливого аналітичного інтересу заслуговує досвід Національного художнього музею України (NAMU). Розробка віртуального туру залами музею дозволила не лише зафіксувати стан експозиції в її історичній ретроспективі, а й створити повноцінну альтернативу фізичному відвідуванню для маломобільних груп

населення. Управлінський механізм реалізації цього проєкту базувався на принципах імерсивності, де висока роздільна здатність зображень забезпечують глибинне занурення в контекст. Диджиталізація НАМУ постає стратегічним кроком у напрямку "універсальної доступності", що дозволяє нівелювати архітектурні бар'єри, які складно адаптувати в межах класичного реставраційного підходу. Проте варто визнати, що віртуалізація часто виступає лише вимушеним компенсаторним заходом: вона не знімає питання фізичної інклюзивності самої будівлі, яка через статус пам'ятки архітектури національного значення нерідко залишається недоступною для реального відвідування особами на кріслах колісних.

Як зазначає О. Осадча (2023, с. 58), цифровізація музейних ресурсів у кризовий період є визначальним чинником збереження національної ідентичності. Це солідаризується з позицією дослідників, які підкреслюють, що віртуальні проєкти виконують функцію "м'якої" реабілітації та соціальної інтеграції для осіб, що зазнали травматичного досвіду війни. Репрезентативним прикладом успішної імплементації зазначених комунікаційних механізмів у вітчизняному культурному ландшафті є досвід Національного заповідника "Софія Київська" та Національного заповідника "Києво-Печерська лавра". Системне впровадження екскурсій українською жестовою мовою в цих інституціях є взірцевим для сучасного менеджменту спадщини в аспекті мультисенсорної комунікації: використання жестової мови як естетичної та змістової основи демонструє нові обрії дешифрування культурних смислів. Відтак, адаптація музейного продукту та його віртуалізація стають гарантами сталого розвитку інклюзивного середовища, трансформуючи застарілі управлінські схеми у гнучкі стратегії, що відповідають вимогам Національної стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні до 2030 року.

Фундаментальний блок соціокультурного менеджменту інклюзії зосереджений на стратегічному управлінні людським капіталом інституції. Навіть за умови бездоганної архітектурної доступності, реальна інклюзія залишається недосяжною без фундаментальної трансформації внутрішньої організаційної культури закладу та формування емпатійної компетентності персоналу. Кадрово-етичний механізм передбачає не лише формальне підвищення кваліфікації, а глибинну зміну професійного етосу – від застарілої моделі "нагляду" до сучасної сервісної моделі "фасилітації та соціальної медіації". Основним викликом на цьому шляху є подолання психологічної інертності кадрів "старої школи", які часто сприймають інклюзивні стандарти як обтяжливий додатковий обов'язок, а не як базовий стандарт професійної діяльності.

Як зазначає О. Гончарова (2023, с. 37), ключовим ресурсом інклюзивного музею є не технічне оснащення, а психологічна готовність персоналу до інклюзивного діалогу, що потребує розробки нових стандартів професійної етики. Особливої актуальності цей механізм набуває в контексті роботи з ветеранами та ветеранками, які мають бойовий досвід та потребують специфічних умов реабілітації. Управлінська стратегія в цьому напрямку має базуватися на принципах "травма-інформованого підходу", що передбачає глибоке розуміння персоналом природи тригерів війни та здатність забезпечити емоційно безпечне середовище в музейному просторі. Це вимагає впровадження системних тренінгових програм із коректної термінології та навичок деескалації напруженості. Водночас менеджмент має враховувати ризик вторинної травматизації та професійного вигорання самих працівників музею, що вимагає впровадження програм психологічної підтримки персоналу, які наразі в українських реаліях майже не реалізуються.

Згідно з візією фахівців (Гребенюк, Сасіна, 2025, с. 16), формування емпатійної культури закладу дозволяє музею виконувати функцію "терапевтичного простору", де персонал стає медіатором процесу зцілення через контакт із культурною спадщиною. Важливою складовою є навчання основам української жестової мови та специфіці супроводу людей із порушеннями зору, що інтегрується в посадові інструкції співробітників як обов'язковий елемент професійної компетентності. Репрезентативним у цьому аспекті є досвід Вінницького обласного краєзнавчого музею, де кадровий менеджмент зосереджений на створенні інклюзивних путівників за стандартами Easy-to-read та підготовці екскурсоводів до роботи з когнітивними порушеннями. Такий підхід дозволяє перевести інклюзію в статус щоденної професійної активності.

Водночас робота з ВПО, які часто перебувають у стані соціальної дезорієнтації, вимагає від кадрового складу навичок соціальної модерації. Музейний працівник у цьому контексті постає як агент соціальної інтеграції, що сприяє адаптації переселенців через залучення їх до спільних культурних практик. Показовим є досвід Львівського історичного музею, де в межах кадрової стратегії реалізуються програми "рівний – рівному", залучаючи людей з інвалідністю як штатних консультантів для навчання персоналу. Це солідаризується з позицією Ю. Ключко (2022), яка наголошує на важливості деієрархізації стосунків "музей – відвідувач" та переході до партнерської моделі взаємодії. Крім того, етична відповідальність персоналу включає здатність до критичної рефлексії над власним досвідом, що є запорукою запобігання професійному вигоранню. Як підкреслює В. Шевченко (2026, с. 27), успіх інклюзивного менеджменту залежить від того, чи сприймає персонал інклюзію як внутрішню цінність, а не лише як зовнішню вимогу.

Завершальною ланкою цілісної системи менеджменту безбар'єрності є моніторингово-адаптивний механізм, що забезпечує верифікацію ефективності впроваджених стратегій. Управлінський цикл у сучасній музейній установі не може вважатися завершеним без створення дієвого інструментарію оцінки якості послуг безпосередньо їхніми ключовими бенефіціарами – особами з інвалідністю, ветеранами та ВПО. Це передбачає фундаментальний перехід від кількісних показників звітності до якісних індикаторів реального соціального впливу (social impact assessment), таких як рівень психологічного комфорту відвідувача, ступінь його інтеграції у музейний наратив та відчуття соціальної належності. Головною перешкодою тут виступає складність вимірювання таких якісних показників та відсутність у більшості музеїв бюджету на проведення ґрунтовних соціологічних досліджень для верифікації реальних змін.

Як зазначають фахівці (Гребенюк, Сасіна, 2025, с. 44), ефективність менеджменту інклюзії має вимірюватися глибиною трансформації досвіду користувача та рівнем його задоволеності. Важливим елементом цього механізму є впровадження регулярних аудитів доступності, що проводяться фокус-групами із залученням представників різних нозологій. Це повністю відповідає вимогам Плану заходів на 2025–2026 роки з реалізації Національної стратегії безбар'єрності, який запроваджує обов'язковість щорічного самоаудиту. Репрезентативним у цьому контексті є досвід Львівського муніципального мистецького центру, де моніторинг інклюзивності є безперервним процесом: простір проектувався за участю людей з інвалідністю,

що дозволило інституції стати "лабораторією інклюзії", де кожне рішення проходить соціокультурну валідацію.

Адаптивність менеджменту яскраво проявляється і в регіональних практиках. Зокрема, у Харківському художньому музеї впроваджуються методики оцінювання когнітивної доступності виставок, що дозволяє коригувати тексти етикеток у реальному часі. Своєю чергою, Дніпровський художній музей використовує методики спостереження для оцінки емоційного стану ВПО та ветеранів, що дозволяє менеджменту адаптувати тематику експозицій під потреби реабілітації. Цікавим є досвід Полтавського художнього музею імені Миколи Ярошенка, де через систему анкетування відвідувачів було втілено створення зон сенсорного розвантаження. Такий зворотний зв'язок є основою для "дизайну співучасті", де відвідувач стає активним суб'єктом формування музейного середовища. Проте поширення таких практик обмежується високим навантаженням на персонал та потребою в специфічних компетенціях, якими володіє лише невелика частина штатних співробітників.

Окремої уваги заслуговує діяльність Одеського національного художнього музею (ONAM), де моніторинг виїзних програм у госпіталі допомагає коригувати стратегію "зовнішньої" інклюзії. Така адаптивність, підкріплена цифровими системами зворотного зв'язку, дозволяє установі бути резильєнтною в умовах кризових змін. Як підкреслює О. Гончарова (2023, с. 39), здатність інституції до самокорекції на основі зовнішнього аудиту є маркером зрілості інклюзивного менеджменту. Більше того, інтеграція стандарту ДСТУ ISO 21902:2024 дозволяє музеям валідувати свій менеджмент на міжнародному рівні, забезпечуючи високу соціокультурну відповідальність перед громадою, хоча повна сертифікація за цим стандартом залишається для багатьох українських установ фінансово та організаційно недосяжною метою в короткостроковій перспективі.

Дискусії і висновки

Результати проведеного дослідження дозволяють констатувати, що в межах сучасної культурологічної парадигми соціокультурний менеджмент безбар'єрності в музейних інституціях України еволюціонував від допоміжної сервісної функції до засадничого вектора інституційного самовизначення та стратегічного планування. Дискусійне поле навколо розбудови інклюзивного середовища сьогодні зосереджується на складній діалектиці між збереженням історико-культурної автентичності пам'ятки та імперативною необхідністю її адаптації до гетерогенних потреб відвідувача, що вимагає розробки гнучких управлінських моделей. У цьому контексті досвід провідних інституцій, зокрема Національного музею історії України, Софії Київської та NAMU, засвідчує, що процеси диджиталізації постають не лише технологічним інструментарієм, а й специфічним когнітивним медіатором, який забезпечує інтелектуальну ретрансляцію смислів там, де фізична трансформація простору обмежена реставраційними нормами чи безпековими ризиками. Водночас аналіз засвідчує, що сталість цифрових проєктів нерідко обмежена проєктним характером фінансування, що актуалізує питання пошуку стабільних ресурсів для технічної підтримки створених продуктів поза межами грантових циклів.

Своєрідність українського досвіду в умовах сьогодення полягає у феномені "екстремальної інклюзії", де цільова аудиторія розширюється за рахунок категорій ВПО та ветеранів із досвідом бойової травми. Це зумовлює потребу в реконцептуалізації музею як простору соціокультурної реабілітації та вимагає від менеджменту інтеграції принципів "травма-інформованого" управління у професійну практику. Така трансформація набуває особливої екзистенційної ваги на тлі динаміки збільшення кількості осіб з інвалідністю в Україні, що на кінець 2025 року сягнула позначки 3,4 млн, детермінуючи статус безбар'єрності як базового індикатора цивілізаційної зрілості культурної установи. Проте реалізація цих завдань стикається з обмеженою кількістю фахівців із відповідними компетенціями у музейній сфері та потребою у додатковій психологічній підготовці персоналу до роботи в умовах кризових соціокультурних запитів.

Синтез аналітичних даних підтверджує, що організаційно-структурний механізм виконує роль каркасу інституційної стійкості, де через інституціалізацію інклюзивних функцій, створення профільних підрозділів та впровадження стандартів ДСТУ ISO 21902:2024 відбувається легітимізація безбар'єрності як складової професійного етосу. Паралельно з цим технологічно-комунікаційний механізм забезпечує мультисенсорну конвергентність музейного наративу через розробку альтернативних семіотичних систем. Віртуальні інтерфейси, високоточна аудіодескрипція та тактильна адаптація об'єктів в умовах воєнних викликів стають інструментами забезпечення безперервності культурної комунікації. Разом з тим, ефективність зазначених засобів прямо корелює з рівнем технічного оснащення установ, що в регіональному контексті нерідко вимагає залучення значних капітальних інвестицій для подолання архітектурної недоступності будівель.

Водночас кадрово-етичний механізм визначає глибину антропоцентричних перетворень, адже формування емпатійної компетентності персоналу дозволяє реконцептуалізувати професійну ідентичність музейного працівника від "наглядача" до "соціального медіатора". Завершує цей управлінський цикл моніторингово-адаптивний механізм, який через верифікацію соціального впливу (social impact) та впровадження партисипативних практик забезпечує резильєнтність інституції. Успішність моніторингових стратегій прямо залежить від готовності менеджменту до об'єктивної оцінки результатів аудитів, що передбачає поступовий перехід від кількісної звітності до якісного аналізу змістовних змін. Зрештою, інклюзивний менеджмент у сучасній Україні постає не як статична відповідність технічним стандартам, а як складний процес соціокультурного проектування, де організаційні, технологічні та аксіологічні чинники синхронізуються задля утвердження прав особи на повноцінну участь у культурному бутті, що є важливим для зміцнення соціального капіталу держави за умови подолання існуючих фінансових, юридичних та ментальних бар'єрів.

Джерела фінансування: Автор заявляє про відсутність зовнішнього фінансування для проведення цього дослідження та підготовки рукопису до публікації.

Список використаних джерел

Гончарова, О. (2023). Музейне середовище в умовах інклюзивних викликів: управлінський аспект. *Культура і сучасність*, *2*, 36–41. https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2023.286813

Гребенюк, Т., Сасіна, І. (Ред.). (2025). *Музей як терапевтичний простір: матеріали науково-практичного семінару*. Видавничий дім "Гельветика".

Кабінет Міністрів України. (2021). *Національна стратегія із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року*. https://www.kmu.gov.ua

Кабінет Міністрів України. (2025). *Стратегія розвитку культури в Україні на період до 2030 року*. https://www.kmu.gov.ua

Кабінет Міністрів України. (2025). *План заходів на 2025–2026 роки з реалізації Національної стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року*. https://www.kmu.gov.ua

Ключко, Ю. (2022). Професійна етика працівників сфери культури в умовах воєнного стану. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, *2*, 15–21. https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.261109

Кундеревич, О., Кириленко, К., Бенюк, О. (2021). Імерсія як культурний феномен: філософсько-мистецький дискурс. *Вісник Національної академії*

керівних кадрів культури і мистецтв, *3*, 24–30. https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2021.242854

Осадча, О. (2023). Цифровізація музейних ресурсів як чинник збереження національної ідентичності. *Питання культурології*, *41*, 56–63. https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.282561

Русаков, С. (2023). Вплив імерсивних технологій на сприйняття мистецтва в контексті трансформації сучасного артринку: культурологічні аспекти дослідження. *Питання культурології*, *41*, 121–133. https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276701

Семеновський, А. (2026). Управлінські можливості соціокультурних установ у формуванні безбар'єрного доступу. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*, *18*(31), 1462–1468.

Тормахова, А., Алексієнко, О. (2025). Цифрова трансформація сучасних українських виставково-експозиційних практик. *Українські культурологічні студії*, *1*(16), 67–72. https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).10

Чубрей, О., Яворська, В., Чубрей, М.-А. (2024). Архітектурна доступність та інклюзивна екскурсійна діяльність: український контекст. *Географія та туризм*, *30*, 112–119.

Шевченко, В. (2026). *Доступність як стандарт сучасності: етика та практика інклюзивної комунікації*. Либідь.

Dodd, J., & Sandell, R. (2020). *Changing tunes: Museums and the inclusive strategy*. Routledge.

Jones, C. (2020). *Strategic management of inclusive cultural institutions*. Oxford University Press.

Kleege, G. (2018). *More than meets the eye: What blindness brings to art*. Yale University Press.

Sandell, R. (2017). *Museums, prejudice and the reframing of difference*. Routledge.

Simon, N. (2010). *The participatory museum*. Museum 2.0.

Wyman, B., Smith, S. (2011). Digital storytelling in museums: Narrative as a tool for inclusion. *Museum Management and Curatorship*, *26*(5), 461–475. https://doi.org/10.1080/09647775.2011.621731

References

Cabinet of Ministers of Ukraine. (2021). *National strategy for creating a barrier-free space in Ukraine for the period until 2030*. https://www.kmu.gov.ua [in Ukrainian].

Cabinet of Ministers of Ukraine. (2025). *Strategy for the development of culture in Ukraine for the period until 2030*. https://www.kmu.gov.ua [in Ukrainian].

Cabinet of Ministers of Ukraine. (2025). *Action plan for 2025–2026 on the implementation of the National strategy for creating a barrier-free space in Ukraine for the period until 2030*. https://www.kmu.gov.ua [in Ukrainian].

Chubrei, O., Yavorska, V., Chubrei, M.-A. (2024). Architectural accessibility and inclusive excursion activity: Ukrainian context. *Geography and Tourism*, *30*, 112–119 [in Ukrainian].

Dodd, J., Sandell, R. (2020). *Changing tunes: Museums and the inclusive strategy*. Routledge.

Goncharova, O. (2023). Museum environment in the conditions of inclusive challenges: management aspect. *Culture and Contemporaneity*, *2*, 36–41. https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2023.286813 [in Ukrainian].

Grebeniuk, T., Sasina, I. (Eds.). (2025). *Museum as a therapeutic space: materials of the scientific and practical seminar*. Helvetica Publishing House [in Ukrainian].

Jones, C. (2020). *Strategic management of inclusive cultural institutions*. Oxford University Press.

Kleege, G. (2018). *More than meets the eye: What blindness brings to art*. Yale University Press.

Kliuchko, Yu. (2022). Professional ethics of cultural workers in the conditions of martial law. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, *2*, 15–21. https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.261109 [in Ukrainian].

Kunderevych, O., Kyrylenko, K., & Beniuk, O. (2021). Immersion as a cultural phenomenon: philosophical and artistic discourse. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, *3*, 24–30. https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2021.242854 [in Ukrainian].

Osadcha, O. (2023). Digitization of museum resources as a factor in preserving national identity. *Issues in Cultural Studies*, *41*, 56–63. https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.282561 [in Ukrainian].

Rusakov, S. (2023). Influence of immersive technologies on the perception of art in the context of the transformation of the modern art market: cultural aspects of the study. *Issues in Cultural Studies*, *41*, 121–133. https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276701 [in Ukrainian].

Sandell, R. (2017). *Museums, prejudice and the reframing of difference*. Routledge.

Semenovskyi, A. (2026). Managerial opportunities of socio-cultural institutions in the formation of barrier-free access. *Scientific Journal of National Pedagogical Dragomanov University*, *18*(31), 1462–1468 [in Ukrainian].

Shevchenko, V. (2026). *Accessibility as a standard of modernity: ethics and practice of inclusive communication*. Lybid [in Ukrainian].

Simon, N. (2010). *The participatory museum*. Museum 2.0.

Tormakhova, A., Aleksiienko, O. (2025). Digital transformation of contemporary Ukrainian exhibition and display practices. *Ukrainian Cultural Studies*, *1*(16), 67–72. https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).10 [in Ukrainian].

Wyman, B., Smith, S. (2011). Digital storytelling in museums: Narrative as a tool for inclusion. *Museum Management and Curatorship*, *26*(5), 461–475. https://doi.org/10.1080/09647775.2011.621731

Отримано редакцією журналу / Received:21.03.26
Прорецензовано / Revised: 14.04.26
Схвалено до друку / Accepted: 27.04.26
Опубліковано / Published: 29.05.26

Viktoriia ILKOVYCH, PhD (History), Assist.
ORCID ID: 0000-0003-3813-9051,
e-mail: viktoriia.ilkovych@knu.ua
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

MECHANISMS FOR IMPLEMENTING INCLUSION IN THE SOCIOCULTURAL MANAGEMENT OF A CONTEMPORARY MUSEUM

Background. ***The article analyzes sociocultural management models for implementing inclusive mechanisms in contemporary Ukrainian museums. The relevance of the research is driven by the existential challenges posed by the full-scale war, which have led to a rapid increase in the number of people with disabilities and the need to reconceptualize the museum as an agent of sociocultural rehabilitation. The purpose of the study is to identify and categorize management tools that ensure the resilience of institutions and the implementation of barrier-free principles in accordance with the National Strategy until 2030.***

Methods. ***The study is based on a comprehensive, interdisciplinary approach that synthesizes the tools of cultural studies, sociocultural management, and applied ethics. It employs descriptive, comparative, and case study methods and includes an analysis of the regulatory framework.***

Results. ***The study found that the effectiveness of inclusive management is determined by four interconnected mechanisms. The organizational and structural mechanism involves the institutionalization of specialized departments (as exemplified by the National Museum of the History of Ukraine), which transforms inclusion into a professional function of staff. The communication and technological mechanism is based on digital transformation and multisensoriality, with immersive technologies and virtual interfaces (such as those used by the National Art Museum of Ukraine and St. Sophia of Kyiv) serving as cognitive mediators in the context of the physical barriers imposed by war. The personnel and ethical mechanism focuses on developing the empathetic competence of staff and implementing a trauma-informed approach. The monitoring and adaptive mechanism ensures the validation of changes through participatory practices and social impact assessment.***

Conclusions. ***The study demonstrates that sociocultural management of barrier-freeness in Ukraine has evolved into a state of "extreme inclusion," where the museum emerges as a space for national therapy and social mediation. The systemic integration of organizational, digital, and axiological factors allows museums to function as "institutions without walls," ensuring the continuity of cultural communication. The practical significance of the results lies in the possibility of extrapolating the identified models to a wide network of regional cultural institutions to strengthen the state's social capital in the post-war period.***

Keywords: ***sociocultural management, museum institution, inclusion, barrier-freeness, martial law, participation, digital transformation, sociocultural rehabilitation.***

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в ухваленні рішення про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.

ЕСЕ. ІНТЕРВ'Ю. РЕЦЕНЗІЇ

УДК 130.2:316.7 С. 91
DOI: https://doi.org/10.17721/UCS.2026.1(18).10

Сергій ВИТКАЛОВ, д-р культурології, проф.
ORCID ID: 0000-0001-5345-1364
e-mail: sergiy_vsv@ukr.net
Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне, Україна

Володимир ВИТКАЛОВ, канд. пед. наук, проф.
ORCID ID: 0000-0003-0625-8822
e-mail: volodumur_vitkalov@gmail.com
Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне, Україна

РЕЦЕНЗІЯ НА КНИГУ СУЧАСНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ: ДОБА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ ЗЛАМІВ: КОЛЕКТИВНА МОНОГРАФІЯ ЗА ЗАГ. РЕД. ПРОФ. ЮЛІЇ САБАДАШ. (ЛІРА-К, 2026).

Колективна монографія "Сучасна культурологія: доба культурно-історичних зламів" (Сабадаш, 2026) пропонує цілісне та концептуально виважене дослідження, спрямоване на системне осмислення трансформацій гуманітарного знання в умовах глобальних соціокультурних зрушень початку XXI століття. Видання узагальнює результати багатоаспектних наукових пошуків, репрезентуючи сучасний стан розвитку культурології як інтегративної галузі, що реагує на виклики цифровізації, зміни культурної пам'яті та переінтерпретації ідентичностей. Особливу увагу приділено українському контексту, де дисципліна постає дієвим інструментом рефлексії над процесами деколонізації знання, переоцінки історичного досвіду та формування нових ціннісних орієнтирів. Структура праці логічно поєднує фундаментальні теоретико-методологічні розвідки з аналітичними кейс-стадіз, що дозволяє розкрити не лише архітектоніку сучасних культурологічних студій, а й їхній прикладний потенціал у динамічному середовищі.

Наукова новизна видання полягає у комплексному представленні культурології як відкритої системи, здатної інтегрувати різні дослідницькі парадигми – від системного й структурно-функціонального аналізу до семіотичних та міждисциплінарних підходів. Автори демонструють здатність поєднувати глибоку теоретичну рефлексію з актуальним аналізом інституційних практик, мистецьких процесів та інноваційних стратегій збереження культурної спадщини. Практичне значення монографії визначається можливістю широкого використання її матеріалів у навчальному процесі закладів вищої освіти при розробці курсів із теорії та історії культури, музейних практик, медіакультури та культурної політики. Праця орієнтована на науковців, аспірантів, магістрантів та всіх фахівців гуманітарного профілю, які прагнуть осягнути логіку культурних трансформацій у добу глобальних історичних зламів, забезпечуючи надійне підґрунтя для подальшого академічного діалогу.

Ключові слова: ***культурологія, сучасна культурологія, гуманістика, історична спадщина, культурний розвиток.***

Одним із пріоритетних завдань розвитку сучасної української культурології є системне впорядкування її теоретичних досягнень та верифікація практичних напрацювань у широкому полі гуманістики, що вимагає постійної рефлексії над методологічними засадами дисципліни. У цьому контексті вихід друком колективної монографії "Сучасна культурологія: доба культурно-історичних зламів" (Сабадаш, 2026) постає знаковою подією, яка не лише підсумовує певний етап досліджень, а й концептуально продовжує серію фундаментальних праць кафедри культурології Маріупольського державного університету (Київ), зокрема програмних видань 2019 та 2021 років, що вже встигли стати важливими віхами у вітчизняному науковому дискурсі.

Рецензована праця репрезентує наукову думку провідних вітчизняних дослідників, які свідомо прагнуть вийти за межі дескриптивного підходу чи лише констатації існуючих здобутків, натомість пропонуючи глибокий критичний аналіз сприйняття нових ідей у логіці розвитку української гуманітарної науки. Такий підхід дозволяє авторам не лише зафіксувати поточний стан культурологічного знання, а й простежити динаміку його трансформації під впливом глобальних викликів, акцентуючи увагу на здатності української академічної спільноти до саморефлексії та інтеграції у світовий інтелектуальний простір через призму національного досвіду.

Внутрішня архітектоніка видання, що чітко поділена на фундаментальний теоретичний блок трансформації категорій та розгалужений блок прикладних case studies, дозволяє авторам максимально повно висвітлити магістральні тенденції дисципліни – від ретроспективного аналізу історії науки до візіонерських прогнозів у межах культурологічної футурології. Така структура забезпечує логічну цілісність монографії, де теоретичні розвідки знаходять своє підтвердження у конкретних аналітичних практиках, демонструючи життєздатність та адаптивність культурологічного інструментарію в умовах сучасних культурно-історичних зламів.

Безперечним позитивом рецензованої монографії є її виразна методологічна плюралістичність, що дозволяє авторам уникати однобічності у трактуванні складних соціокультурних явищ. Прагнення представити максимально широкий спектр точок зору на актуальні проблеми сучасності створює унікальний інтелектуальний простір, де читачеві надається можливість не лише споживати готові висновки, а самостійно оцінювати та зіставляти запропоновані концепції. Такий підхід стимулює критичне мислення та підкреслює відкритість культурологічного знання до діалогу, що є надзвичайно важливим для формування сучасної академічної етики в Україні.

Дане видання постає результативно плідної та синергійної співпраці представників різних культурологічних шкіл, що дозволило комплексно проаналізувати культуру як динамічне дзеркало епохи. У центрі уваги дослідників опиняються процеси трансформації культурного ландшафту під потужним впливом технологічного прогресу та кардинальної зміни світоглядних засад, що відбуваються на зламі тисячоліть. Автори переконливо доводять, що

сучасна культура є не статичним об'єктом, а живим процесом, у якому традиційні форми переплітаються з інноваційними практиками, створюючи нові конфігурації смислів та ідентичностей.

Сучасні дослідники, чиї ґрунтовні праці увійшли до цієї книги, безпосередньо стикаються з фундаментальним викликом визначення онтологічних основ буття в умовах дестабілізації звичних соціокультурних структур. Саме невичерпна здатність людини до культурної діяльності та продукування нових смислових полів формує підґрунтя для виникнення новітніх наукових напрямів, які прагнуть осягнути сутність людського існування в інформаційну добу. Монографія акцентує увагу на тому, що культура залишається головним простором самоздійснення особистості, де через творчість та інтелектуальний пошук долаються кризи та віднайдуться нові життєві орієнтири.

Фінальні акценти монографії фокусуються на особливостях формування нової української культурологічної думки першої чверті XXI століття, яка в умовах драматичних суспільних трансформацій бере на себе високу місію осмислення та відображення життєстійкості нації, зокрема через рефлексію над викликами російської військової агресії. Рецензована праця постає не лише сухим академічним звітом про виконану роботу, а перетворюється на стратегічний орієнтир для майбутніх наукових розвідок у сфері сучасної гуманітаристики, вказуючи на пріоритетність збереження культурного суверенітету. Таким чином, видання закладає міцний фундамент для подальшого поступу вітчизняної науки, інтегруючи національний досвід у глобальний контекст інтелектуального розвитку людства.

Автори монографії: Олена Гончарова, Євген Горб, Поліна Герчанівська, Наталія Жукова, Костянтин Кислюк, Олена Колесник, Анастасія Кравченко, Олександр Кравченко, Лідія Лимаренко, Юзеф Нікольченко, Ірина Петрова, Юлія Сабадаш, Ірина Сікорська, Ольга Смоліна, Світлана Холодинська, Ольга Хроненко, Степан Янковський.

Джерела фінансування. Автори заявляють про відсутність зовнішнього фінансування для проведення цього дослідження та підготовки рукопису до публікації.

Список використаних джерел
Сабадаш, Ю. (ред.) (2026) *Сучасна культурологія: доба культурно-історичних зламів*. Колективна монографія Ліра-К.

References
Sabadash, J. (ed.) (2026) *Contemporary Cultural studies: An Era of Cultural and Historical Ruptures*. Collective Monograph Lira-K.

Serhii VYTKALOV, DSc (Cultural Studies), Prof.
ORCID ID: 0000-0001-5345-1364
e-mail: sergiy_vsv@ukr.net
Rivne State Humanitarian University, Rivne, Ukraine

Volodymyr VYTKALOV PhD (Pedagogy), Prof.
ORCID ID: 0000-0003-0625-8822
e-mail: volodumur_vitkalov@gmail.com
Rivne State Humanitarian University, Rivne, Ukraine

BOOK REVIEW: CONTEMPORARY CULTURAL STUDIES: AN ERA OF CULTURAL AND HISTORICAL RUPTURES (SABADASH, J. (ED.), 2026)

The collective monograph "Contemporary Cultural Studies: An Era of Cultural and Historical Ruptures" offers a comprehensive and conceptually balanced study aimed at a systematic understanding of transformations in the humanities in the context of global socio-cultural shifts of the early 21st century. The publication synthesizes the results of multifaceted scholarly inquiries, representing the current state of cultural studies as an integrative field that responds to the challenges of digitalization, transformations of cultural memory, and the reinterpretation of identities. Particular attention is paid to the Ukrainian context, where the discipline emerges as an effective instrument for reflection on the processes of decolonization of knowledge, reevaluation of historical experience, and formation of new value orientations. The structure of the work logically combines fundamental theoretical and methodological explorations with analytical case studies, revealing not only the architectonics of contemporary cultural studies but also their applied potential in a rapidly changing environment.

The originality of the publication lies in its comprehensive presentation of cultural studies as an open system capable of integrating various research paradigms ranging from systems and structural-functional analysis to semiotic and interdisciplinary approaches. The authors demonstrate the ability to combine profound theoretical reflection with analysis of institutional practices, artistic processes, and innovative strategies for the preservation of cultural heritage. The practical significance of the monograph lies in the potential for broad application of its materials in higher education, particularly in the development of courses on the theory and history of culture, museum studies, media culture, and cultural policy. The work is intended for scholars, doctoral and master's students, and all humanities professionals who seek to grasp the logic of cultural transformations in an era of global historical ruptures, providing a reliable foundation for further academic dialogue.

K e y w o r d s : ***cultural studies, contemporary cultural studies, humanities, historical heritage, cultural development.***

Наукове видання

УКРАЇНСЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

ЖУРНАЛ

№ 1(18)/2026

Оригінал-макет виготовлено ВПЦ "Київський університет"

Формат 60x84$^{1/8}$. Обл.-вид. арк. 12,4. Ум. друк. арк. 8,8. Наклад 100. Зам. № 226-11787.
Гарнітура Arial. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № Фл3.
Підписано до друку 28.05.26

Видавець і виготовлювач
ВПЦ "Київський університет"
Б-р Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601, Україна
☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 58; (38044) 239 31 28
e-mail: vpc@knu.ua
http: vpc.knu.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02