

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
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
09.06.25 (протокол № 12)

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

Баберовські Йорг, д-р іст. наук, професор
Берлінський університет імені Гумбольдта (Німеччина)
Йоркінен Мар'ют, д-р філос. наук, професор
Гельсінкський університет (Фінляндія)
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, доцент
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)
Павлова Олена, д-р філос. наук, проф., старш. наук. співроб.
Берлінський університет імені Гумбольдта (Німеччина)
Пучатайте Рамінта, д-р соц. наук, доцент
Каунаський технологічний університет (Литва)
Сапенько Роман, д-р філос. наук, професор
Зеленогурський університет (Польща)
Тормахова Анастасія, канд. філос. наук, доцент
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Туренко Віталій, д-р філос. наук, доцент
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Усманова Альміра, д-р філос. наук, професор
Європейський гуманітарний університет (Литва)

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.
Національна музична академія України імені Петра Чайковського
(Україна)
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)

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", 2025

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА

ВДОВИЧЕНКО Георгій, ПАВЛІЧЕНКО Богдан

Вітчизняні культурно-мистецькі товариства на західноукраїнських землях у 20-х – 30-х рр. XX ст.:
досвід та перспективи культурологічного аналізу4

БОГУЦЬКИЙ Артем

Де/окупація свідомості на прикладі "ленінопаду"14

КУЛЬТУРА ТА ВІЙНА

БЕЖНАР Ганна

Пропагандистські настанови в нацистському та російському кінематографі22

СОКЛАКОВ Максим

Соціальні медіа-платформи як дискурсивне середовище в контексті російсько-української війни30

РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ В УКРАЇНІ

МАСЛІКОВА Ірина

Моральний обов'язок допомоги іншим з кантівської перспективи.
Частина II. Практичні проблеми реалізації.....37

РЕМІЗОВСЬКИЙ Артем

Вступ до аналітики топологій Р. Шюрмана: перспективи використання поняття
"гегемонічний фантазм" для критичних досліджень корпоративної культури44

ГУДКОВ Сергій

Міфологічний світогляд сучасної людини як соціокультурний феномен49

ХУДОЖНЄ ВИРОБНИЦТВО

КОРОБКО Маргарита

Театр як культурний інститут56

ЗІНЧЕНКО Дарія

Український модерний театр в контексті формування національних архетипів.....61

ТОРМАХОВА Анастасія, АЛЕКСІЄНКО Олена

Цифрова трансформація сучасних українських виставково-експозиційних практик.....67

ГУРОВА Інна

Учасницький музей у популярній культурі: українська та світова практика74

БАЛАБУХА Сергій

Драматургічні функції звукового супроводу в кінокартині Сергія Маслобойщикова "Яса".....80

ЕСЕ. ІНТЕРВ'Ю. РЕЦЕНЗІЇ

ТИМОШЕНКО Альона

Образ героя в сучасному українському кінематографі. Інтерв'ю з Наталією Ворожбит88

UKRAINIAN CULTURE**VDOVYCHENKO Heorhii, PAVLICHENKO Bogdan**

Cultural and artistic societies in the Western Ukrainian Lands (1920s–1930s):
the historical experience and future prospects of cultural analysis4

BOHUTSKYI Artem

The "Lenin's fall" as an example of de/occupation of consciousness14

CULTURE AND WAR**BEZHAR Ganna**

Propaganda strategies in Nazi and Russian cinematography.....22

SOKLAKOV Maksym

Social media platforms as discursive environments in the context of Russo-Ukrainian war30

RECEPTIONS OF CONTEMPORARY HUMANITIES IN UKRAINE**MASLIKOVA Iryna**

The moral duty to help others from a Kantian perspective. Part II. Issues in the practical implementation37

REMIZOVSKYI Artem

An introduction to R. Schürmann's topological analytics:
perspectives on the use of the concept of "hegemonic phantasm" for critical studies of corporate culture44

HUDKOV Serhii

The contemporary mythological worldview as a socio-cultural phenomenon49

ARTISTIC PRODUCTION**KOROBKO Margaryta**

Theater as a cultural institution56

ZINCHENKO Daria

Modern Ukrainian theater in the context of national archetypes formation61

TORMAKHOVA Anastasiia, ALEKSIENKO Olena

Digital transformation of contemporary Ukrainian exhibition and display practices.....67

HUROVA Inna

Practices of participatory museum in popular culture: Ukrainian and global contexts.....74

BALABUKHA Serhii

Dramaturgical functions of sound accompaniment in Serhii Masloboyschchikov's film "Yasa"80

ESSAYS, INTERVIEWS, REVIEWS**TYMOSHENKO Alyona**

The image of the hero in modern Ukrainian cinema. Interview with Nataalka Vorozhbyt88

УКРАЇНЬКА КУЛЬТУРА

УДК 130.2+7.01:061.2(477.8) "192/193"
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).01](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).01)

Георгій ВДОВИЧЕНКО, д-р філос. наук, доц.,
ORCID ID: 0000-0002-8532-7672
e-mail: georgyvdivychenko@knu.ua

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

Богдан ПАВЛІЧЕНКО, аспірант,
ORCID ID: 0009-0009-8531-4407
e-mail: b.pavlichenko@ukr.net

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ВІТЧИЗНЯНІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ТОВАРИСТВА НА ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ У 20-Х – 30-Х РР. ХХ СТ.: ДОСВІД ТА ПЕРСПЕКТИВИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ

Вступ. Важливим суб'єктом українських культуро-, націо- та державотворення XIX – першої половини XX ст. були культурно-мистецькі товариства. Поруч із "Просвітою" і Науковим товариством імені Т. Шевченка у Львові виняткову роль у відродженні української державності у XX ст. відіграв широкий спектр літературно-мистецьких товариств. У 10-х – 30-х рр. XX ст., за перебування західноукраїнських земель у складі Польської і Чехословацької республік і Королівства Румунія, вони сприяли інституціалізації нашої культури між Першою і Другою світовими війнами.

Мета статті полягає в розгляді маловідомих здобутків культурологічного аналізу в 30-х рр. XX – 20-х рр. XXI ст. українських культурно-мистецьких товариств у Східній Галичині, Західній Волині, Північній Буковині та Закарпатті за міжвоєнного періоду.

Методи. Для досягнення мети застосовано класичні і сучасні методи головно культурологічного аналізу. Разом з чільними принципами наукового пізнання: історизму, системності, об'єктивності – задіяно логічний і історичний загальні методи аналізу культуротворення 20-х – 30-х рр. XX ст. у Західній Україні.

Результати. Класифіковано три основні масиви публікацій 30-х рр. XX ст. – 20-х рр. XXI ст. із теми статті. Перший містить дані про історію цих товариств та їх творців і оцінки їхніх місця та ролі в інституціалізації культурного життя Західної України за міжвоєнного періоду, як-от у монографіях українських учених в еміграції (Історія української культури, 1937; Наріжний, 1942). Другий масив дає політично контрверсійні оцінки цих товариств науковцями вільного світу і УРСР другої половини XX ст. Тільки з 90-х рр. XX ст. розпочато системне відтворення їхньої історії, інноваційним елементом якого є культурологічні студії в НАН України та вітчизняній вищій школі.

Висновки. З'ясовано, що чільними осередками вивчення історії цих товариств – від заснованих в Австро-Угорській імперії до посталих передусім у Польській і Чехословацькій республіках, були автори цих видань: "Історія української культури" (1937) на чолі з І. Крип'якевичем і "Українська культура" (1940) на чолі з Д. Антоновичем. Чи не всі вони, як-от М. Голубець, В. Січинський, С. Чернецький і ін., були творцями цих товариств. Перший аналіз їхньої роботи в праці (Наріжний, 1942), як і їхня ціла історія, фальсифікувався і замовчувався в науці УРСР. Лише з 90-х рр. XX ст., на основі архівних даних та публікацій науковців української діаспори, в Україні розпочато аналіз теми цієї статті. Його перспективним виміром є культурологічний, апробований у НАН України та у вітчизняних вишах. Завданням такого вивчення є розгляд історії цих товариств у контексті постмодерних і метамодерних Cultural Studies.

Ключові слова: українська культура XX ст., міжвоєнний період, Східна Галичина, Західна Волинь, Північна Буковина, Закарпаття, культурно-мистецькі товариства Західної України 20-х – 30-х рр. XX ст., Д. Антонович, І. Крип'якевич

Вступ

Актуальність дослідження полягає в назрілій потребі осмислення й оцінки місця та ролі вітчизняних культурно-мистецьких товариств міжвоєнного періоду – 20-х – 30-х рр. XX ст., на Західній Україні, під час її перебування в складі Другої Польської й Чехословацької республік і Королівства Румунія, у процесі українських модерних культуро-, націо- та державотворення як їхніх важливих системотвірних суб'єктів. З попереднього аналізу вивчення історії цих товариств – від "Просвіти" та "Рідної школи" у Східній Галичині до численних культурно-мистецьких спілок і товариств українців Північної Буковини та Закарпаття, науковцями української діаспори країн Центральної і Західної Європи та Північної Америки, УРСР та незалежної України й решти світу, постає широкий спектр її політизованих бачень. Автори розглянули широкий спектр матеріалів, що яскраво представляє ці студії: від спогадів і наукових праць засновників цих товариств, учасників та свідків їхньої роботи у 20-х – 30-х рр. XX ст. та їхніх тогочасних ідейних опонентів, як і підцензурних наукових розвідок їхніх колег з української діаспори уже в Польській

Народній та Чехословацькій Соціалістичній Республіках і в Соціалістичній Республіці Румунія кінця 40-х – кінця 80-х рр. до студій науковців незалежної України і зарубіжних учених початку XXI ст. Він унаочнює всі складні перипетії вмонтовування бачень історії цих товариств до різних національних культурфілософських парадигм та постмодерних мітологій. Офіційно здійснювані в той – міжвоєнний – період політики полонізації, мадяризації та румунізації етнічних українців, як і найпотужніша з них політика русифікування Західної України і її "радянзації" на загальноталітським СРСР, мали за чільну мету правову делегітимізацію і, фактично, фізичне знищення цих товариств, адже вони були засновковими елементами трансформації регіонального освітньо-наукового, культурно-мистецького та громадсько-політичного життя всіх станів і верств українства Східної Галичини та Волині, як і Закарпаття та Північної Буковини, на національно-культурні автономії та, у підсумку, соборну українську державу.

Проведення цієї політики у XX – на початку XXI ст., головним прикладом чого є здійснювані РФ гібридні заходи з регіонального сепаратизму на Західній Україні

та повномасштабна війна проти України, привернуло нашу увагу до місця й ролі цих товариств у вітчизняному націєтворенні як відпорних щодо практик колонізації осередків сполучення здобутків українських професійних і народних освіти та культурно-мистецької творчості. Як їхні славетні предтечі першої третини XIX ст., насамперед – товариства греко-католицьких священників у Перемишлі та львівська "Руська трійця", вітчизняні західноукраїнські культурно-освітні і культурно-мистецькі товариства епохи "Весни народів" – кінця 40-х рр. XIX ст. та їхні наступники другої половини XIX – початку XX ст. яскраво засвідчили життєдайні тяглість і спадкоємність традиції вітчизняної громадської професійно-культурної самоорганізації усіх суспільних станів. Ініційований головним чином вихованцями середніх та вищих духовних навчальних закладів греко-католицької церкви ще в Австро-Угорській імперії, зокрема автором "Абетки словено-руської-мови" та засновником "Товариства галицьких греко-католицьких священників для поширення письма просвіти і культури серед вірних" (1816) І. Могильницьким, цей рух завдяки праці вихованців львівських духовної семінарії та університету – творців "Руської Трійці" М. Шашкевича, І. Вагилевича та Я. Головацького, спричинився до розквіту галицького національно-культурного відродження. Вагому роль у ньому вже в другій половині XIX – на початку XX ст. відіграла новопостала на тоді українська наукова і творча інтелігенція Східної Галичини й, водночас, усієї України. Найяскравішими прикладами їх плідної фахової взаємодії стала співпраця НТШ у Львові із заснованими переважно його членами Товариством для розвою руської штуки і Товариством прихильників української науки, літератури і штуки. Міжвоєнний період у вітчизняній культурно-мистецькій історії на Західній Україні став свідком її активного багатовекторного розвитку, зокрема перших спроб її системного осмислення від витоків і до кінця 30-х рр. XX ст., на зміну яким прийшло заполітизоване фальсифікування згаданої історії гуманітаристикою СРСР та активне опонування йому науковою думкою української діаспори у вільному світі. Актуалізація цієї тематики у світлі сучасної геополітичної ситуації протистояння України і цілого демократичного світу тоталітарній "вісі зла" на чолі з РФ є вельми доцільною перед обличчям сучасних соціокультурних і суспільно-політичних викликів.

Мета статті полягає в оцінюванні чималих, проте досі розрізнених та маловідомих здобутків дослідження, зокрема культурологічного аналізу, протягом 30-х рр. XX – 20-х рр. XXI ст. у вітчизняній та зарубіжній академічній і вишівській науці історії українських культурно-мистецьких товариств у Східній Галичині, Волині, Буковині та на Закарпатті, як і в культурних центрах Польської й Чехословацької республік та Королівства Румунія.

Методи

Для досягнення мети задіяно класичні й сучасні методи історико-культурного та культурологічного аналізу. Поруч із основними принципами наукового пізнання: історизму, системності й об'єктивності, застосовано логічний і історичний загальні методи. Крім методу порівняльно-історичного аналізу культуротворення 20-х – 30-х рр. XX ст. на Західній Україні, апробовано й методи структурно-функціонального аналізу історії цих товариств.

Результати

Історія згаданих вище товариств, як і історія України загалом, стали предметом сімдесятирічних інтенсивних

політизації й мітотворення в УРСР, СРСР та в країнах "соціалістичного табору", передусім у Польській і Румунській народних та Чехословацькій соціалістичній республіках. До складу їхніх держав-попередниць – Другої Польської і Чехословацької республік та Королівства Румунія, – у період між кінцем Першої і початком Другої світових війн входила Західна Україна. Згідно з рішеннями Паризької мирної конференції 1919 р. і Ради послів держав Антанти 1923 р., до складу цих трьох держав, у супереч вимогам офіційних делегацій УНР, ЗУНР та УСРР, як і громадської думки українства Східної Галичини, Закарпаття й Північної Буковини, було включено ці українські етнографічні землі. Політичні перипетії світового масштабу на більш ніж два десятиліття знов роз'єднали українців обабіч державних кордонів посталих на уламках Австро-Угорської та Російської імперій країн з їхніми власними національними інтересами. Соціокультурне життя українських етнічних громад у них, як і міжвоєнної вітчизняної – військової, політичної та, власне, культурної еміграції, тривало за умов світових економічної, політичної, культурної й, у підсумку, гуманітарної криз. Під час зміни поколінь будівничих української держави – від ідейних апологетів того ж І. Могильницького, "Руської трійці" й О. Духновича та засновників товариства "Просвіта", Наукового товариства ім. Шевченка у Львові й Русько-Української радикальної партії (з 1890 р.), які творили ЗУНР, до їхніх нащадків у повоєнному світі, – відбувався процес повсякчасної політизації соціокультурного життя на Західній Україні у 20-х – 30-х рр. XX ст. За цих складних обставин боротьби за власну етнокультурну й національну ідентичність українці Східної Галичини, Волині, Закарпаття і Північної Буковини ставали об'єктами інформаційного мітотворчого впливу з боку їхніх ідейно-світоглядних опонентів: творців як мітологом Польщі – "Христа Європи" й "Великої Румунії", так і мітологом "комуністичний інтернаціонал" та "світова революція".

Представлене різними політичними партіями і рухами – від спонсорованої й знищеної СРСР Компартії Східної Галичини (у 1923–1938 рр. Компартії Західної України) до Українського національно-демократичного об'єднання (1925–1939 рр.), чи УНДО, й Організації українських націоналістів – суспільно-політичне життя Західної України формувалось у контексті боротьби українських парламентарних груп і партій за ідею національно-культурної автономії українців та, в ідеалі, відродження вільної соборної української держави. Проте як колонізаторська політика полонізації, румунізації і мадяризації, так і політика зросійщення та геноцид українства в УСРР, передусім – масові репресії і Голодомор лише щільніше згуртовували українські діаспори та еміграцію на Західній Україні довкола мережі власне українських, головню культурно-освітніх, зокрема і культурно-мистецьких, товариств. Незважаючи на активну протидію їм з боку підтримуваних офіційною владою знаних "старо-русинських" або москвофільських товариств, як, наприклад, "Общества ім. М. Качковського", чи намагання СРСР масово інфільтрувати агентів свого впливу до товариств "Просвіта" й "Рідна школа" за посередництва КПЗУ чи Сель-Робу, тобто Українського селянсько-робітничого соціалістичного об'єднання (1926–1932), ці товариства, їх творці та учасники виявились потужною силою впливу і системотворчим складником соціокультурного життя Західної України. Майже мільйон членів та прихильників товариства "Просвіта" на кінець 30-х рр. XX ст., із додаванням до

них ще близько півмільйона українців – членів розгалужених мереж спортивних, наукових, мистецьких та інших товариств: від "Січей", "Соколів" та "Пласту" до "Боянів", "Бескидів" і "Рідної школи", – були основним потенціалом українських культуро-, націо- і державотворення на Західній Україні на загал. Вивчення історії цих товариств, яке не раз ставало предметом політичних спекуляцій з боку згаданих противників українства, було розпочате у 20-х рр. XX ст. і тривало до відродження незалежної України в 1991 р., головню в українській діаспорі.

Перший етап цього періоду вивчення, який припав на 20-ті – 80-ті рр. XX ст., відбувався протягом міжвоєнного часу, переважно – у Східній Галичині, а саме у Львові, та в Чехословацькій республіці, а саме її столиці Празі та в м. Подебради. У низці чинних там до і з 20-х – 30-х рр. XX ст. українських закладів вищої освіти та наукових товариств, передусім у Львівському (таємному) Українському університеті (1921–1925) і Науковому товаристві ім. Т. Шевченка у Львові, як і в Українському вільному університеті в Празі (з 1921) й Українській господарській академії в Подебрадах (з 1922), постали осередки українознавства за чільної участі в них відомих науковців, учнів та колег М. Грушевського – Івана Крип'якевича і Дмитра Антоновича. Їхня підготовча та редакторська робота в спілці з провідними українознавцями вітчизняної еміграції цих та ін. установ у 20-х – 30-х рр. XX ст. і подарувала світу найвідоміші колективні монографії з історії рідної культури, написані поза УРСР: "Історія української культури" (Львів, 1937) за редакцією І. Крип'якевича й "Українська культура" (1940) за редакцією Д. Антоновича. Відомі діячі національно-визвольних змагань в ЗУНР і УНР, вони – творці українських товариств на Західній Україні й діячі "Просвіти" та НТШ у Львові, згуртували довкола себе не менш знаних нині учасників культурно-мистецьких товариств та, водночас, їх істориків. Продовжуючи заявлену в першому курсі лекцій для вишів УНР "Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу" (1918) Івана Огієнка – дійсного члена НТШ у Львові та экс-міністра народної освіти УНР, державницьку парадигму вітчизняного культуротворення, автори цих двох монографій висвітлили в них історію культурно-мистецьких товариств у Західній Україні міжвоєнного періоду. Перша з них – Історія української культури (1937), стала важливим складником виданого І. Тиктором – засновником концерну "Українська преса" (1934), экс-старшиною УСС та УГА, найвідомішого й найбільшого наукового українознавчого проекту "Українська бібліотека" вказаного періоду під проводом та за участі одного з найвідоміших учнів М. Грушевського – історика І. Крип'якевича.

У п'яти її розділах, а саме: "I. Побут" (І. Крип'якевич), "II. Письменство" (В. Радзикович), "III. Мистецтво" (М. Голубець), "IV. Театр" (С. Чарнецький) та "V. Музика" (В. Барвінський), – ці визначні історики української культури уперше комплексно вивчили розвиток вітчизняної культури з націонал-патріотичної державницької позиції. Показово, що всі автори цього видання були творцями й істориками низки найвідоміших українських освітніх, наукових та культурно-мистецьких товариств Східної Галичини й Західної України на загал. Один із очільників НТШ у Львові й викладач Львівського таємного університету, І. Крип'якевич доволі активно публікувався у виданнях "Просвіти", як-от місячнику "Життя і знання". Член НТШ

у Львові Микола Голубець, разом із С. Гординським і П. Ковжуном, заснував у Львові Асоціацію незалежних українських митців (АНУМ, 1931–1939), попередником якої був львівський "Гурток діячів українського мистецтва" (1922–1926). Степан Чарнецький, знаний як автор гімну Легіону УСС "Червона калина", був активним діячем низки українських молодіжних товариств, співаком хору товариства "Основа" (1897–1924, Львів) та керівником театру товариства "Руська бесіда" у Львові (1864–1924). Визначний український композитор Василь Барвінський диригував хором товариства "Боян". У цій монографії вони разом узагальнили досвід їхніх студій з історії культури рідного народу від архаїки до модерну, що формували національну свідомість їхніх учнів, колег і широких кіл українського громадянства в націонал-патріотичному дусі. Показово, що діяльність і згаданих вище, і низки інших українських культурно-освітніх та культурно-мистецьких товариств на Західній Україні міжвоєнного періоду була висвітлена цими дослідниками як у цій їхній спільній праці, так і у власних авторських монографіях з історії вітчизняної та світової культури. Водночас у 30-х рр. XX ст. під проводом экс-заступника М. Грушевського на посаді голови Української Центральної Ради, відомого історика та діяча української культури, співзасновника Української академії мистецтв (1917), як і ініціатора українського освітньо-наукового життя в Празі і Подебрадах у 20-х – 30-х рр. XX ст., Д. Антоновича було створено не менш відомий у міжвоєнний період курс лекцій (Українська культура, 1993).

Цей найвідоміший українознавчий видавничий проєкт української еміграції в Чехословацькій республіці 20-х – 30-х рр. XX ст. уклали знані учені та викладачі Українського техніко-господарського інституту заочного навчання: Д. Антонович, В. Біднов, Д. Дорошенко, О. Лотоцький, С. Сірополко, С. Наріжний, В. Січинський, Д. Чижевський та А. Яковлев. До жовтня 1941 р. вони видали до 1500 друкованих аркушів посібників, причому найвідомішим став узагальнюючий їх цей – фундаментальний, курс лекцій, які вони всі прочитали в УТГІ в 30-х рр. XX ст. Показово, що всі ці автори також були активними учасниками широкого спектру освітніх, наукових, культурно-мистецьких й інших товариств на Західній Україні між Першою та Другою світовими війнами, зокрема деякі з них стали співзасновниками Ліги української культури у Відні. Голова Українського історико-філологічного товариства в Празі (1923–1945), Д. Антонович відомий і як співзасновник празького Музею визвольної боротьби України (1925–1948), як і Українського товариства пластичного мистецтва в Празі (з 1923) і створеної при ньому Української студії пластичного мистецтва (1923–1947). Також співзасновник згаданого музею Василь Біднов був творцем та лектором Товариства української культури у Празі, тоді як Степан Сірополко – почесний член львівської "Просвіти", став засновником та очільником Українського товариства прихильників книги (1926–1942) і Українського педагогічного товариства в Празі (з 1930). Творець Гуртка діячів українського мистецтва у Львові (1921 р.), Володимир Січинський викладав у згаданій студії та був співзасновником згаданої АНУМ у Львові (1930), а в 1936 р. обраний і членом німецького товариства Й. Гутенберга. Олександр Лотоцький був засновником "Комісії перекладу Св. Письма та книг богословських" у Варшаві (з 1931) та брав активну участь у роботі заснованого того самого року в Луцьку

Товариства ім. Петра Могили, а також співпрацював з Українським воєнно-історичним товариством, студентськими товариствами "Запоріжжя" і Українська студентська громада. Член цього ж колективу – автор уміщеного в "Українській культурі" розділу "Українська преса" бібліограф Симон Наріжний, саме в цей час писав найвідомішу нині монографію (Наріжний, 1942) з історії української еміграції на Західній Україні міжвоєнного періоду, у якій докладно описав "культурну працю" власну і своїх колег.

Задумана його колегою О. Лотоцьким ще в 1937 р. та внесена до видавничого плану Українського наукового інституту у Варшаві ця праця С. Наріжного є найвідомішою розвідкою з історії культуротворення української еміграції на Західній Україні міжвоєнного періоду.

У тридцяти її розділах, крім аналізу історії "високих українських шкіл в Чехії" і вітчизняних товариств у Чехословацькій республіці, зокрема й націєтворчого аспекту їх роботи у розділі "Спортивно-руханкова й пластова чинність українців на чужині", висвітлено й культурне життя українства 1919–1939 рр. у розділах "В Галичині й на Волині", "На Буковині" й "На Закарпатті". Показово, що співавтори С. Наріжного по тому ж виданню "Українська культура", як і автори "Історії української культури" (1937), зокрема мистецтвознавці Д. Антонович і М. Голубець, історик театру С. Чарнецький, не раз висвітлювали у своїх статтях і монографіях 20-х – 30-х рр. XX ст. деякі аспекти роботи українських культурно-мистецьких товариств на Західній Україні. Водночас, на середину 40-х – 80-ті рр. XX ст. якраз припав другий етап вивчення історії цих товариств з політично протилежних позицій: з одного боку, – в українській діаспорі в Північній Америці й Західній Європі та, з іншого, уже в УРСР і її країнах-сателітах, передусім у Польській (1944–1989) та Румунській (1947–1989) народних республіках і в Чехословацькій соціалістичній республіці (1948–1990). І. Крип'якевичем та Д. Антоновичем у згаданих монографіях постульовано державницьку – українську націонал-патріотичну, лінійну дослідження історії української культури та всіх цих її невід'ємних елементів – культурно-мистецьких і ін. товариств, з її ідеалом спадковості вітчизняного державотворення від Княжої доби України-Русі крізь Гетьманщину до УНР, ЗУНР, Карпатської України і Акту відновлення Української Держави 30 червня 1941 р. Вона була продовжена і в найвідомішому енциклопедичному виданні діаспори – "Енциклопедії Українознавства". У розділі "VI. Україна між двома світовими війнами" і "XIV. Наука, освіта, виховання" її загальної частини у 2 томах (Енциклопедія українознавства (1949–1952), виданої під егідою НТШ у Європі, діяльності цих товариств присвячено чималу увагу.

Як праця С. Наріжного та монографії за редакціями І. Крип'якевича й Д. Антоновича, так і наукові та науково-популярні праці з цієї теми їхніх сучасників і колег 20-х – 30-х рр. XX ст., видані на Західній Україні, як-от: "Начерк історії українського мистецтва" (1922) М. Голубця, "Нарис історії українського театру в Галичині" (1931) С. Чарнецького, та ін. студії цих і ін. українознавців діаспори в еміграційній зарубіжній періодиці Другої Польської і Чехословацької республік і, вкрай менше, Королівства Румунія, дали нам досить вагомі підстави констатувати системотвірну роль культурно-мистецьких товариств української військової, політичної і, головну, освітньої та культурної еміграції в цих державах у соціокультурному поступі українських етнічних меншин

Східної Галичини, Волині, Закарпаття й Північної Буковини міжвоєнного періоду. Різні класифікації типів українських громадських об'єднань, організацій, спілок і гуртків, як, власне, товариств – по суті культурно-мистецьких або в розмаїтій спосіб дотичних до цієї царини: просвітницько-культурних, культурологічних, науково-українознавчих та інших, дозволяють нам класифікувати, насамперед, ліги, конгреси, комісії, асоціації, об'єднання та комітети, які можна визначити і як усталені форми взаємодії культурно-мистецьких товариств. Це, по-перше, Ліга Української культури у Відні (1923) і Конгрес української культури у Львові (1937), що постали організаційно оформленими органами наддержавної взаємодії культурно-мистецьких товариств міжвоєнної діаспори, або центрами адміністрування їхнього творчого потенціалу. По-друге, це представницькі українсько-іноземні товариства, як-от осередки міжнародного українознавства й координування культурно-мистецької співпраці діаспори з країнами Європи: Німецько-українське товариство в Берліні (з 1918), Cercle des Etudes Franco-Ukrainiennes в Парижі (1918), Українське товариство для Союзу Народів у Відні (1923), Гурток Прихильників Української культури у Валашському Мезіжжичі (1931) та ін.

Згадані товариства об'єднували широкі кола вітчизняної культурної та, у тому числі, політичної й військової еміграції, як і діячів культури та мистецтва із українських громад на Західній Україні, прагнучи дієво координувати й адмініструвати їхню фахову діяльність. По-третє, у різних центрах соціокультурного життя на еміграції – від "таборових осередків" інтернованих військових армій УНР і ЗУНР та фахових і за гендерною ознакою громадських об'єднань до закладів середньої та, головним чином, вищої духовної й світської освіти – інститутів, університетів та академій, з початку 20-х рр. XX ст., виникло чимало мистецьких, просвітницько-культурних і науково-українознавчих товариств. Їх прикладами є як Драматичне товариство ім. М. Садовського (1922) й Літературно-артистичне товариство "Мистецтво" (1922) у таборі інтернованих Щепіорно, так і жіноча секція Українського громадського комітету (1922), яка заснувала клуб естетичного і мистецького виховання (1924). При Українському жіночому союзі в Чехії (1923) діяла артистична секція, а в 1937 р., за участі цього ж союзу, було засновано Всесвітній союз українок, що об'єднав багатьох діячок української культури на еміграції. На окрему увагу заслуговують численні товариства в Чехословацькій республіці, які постали у 20-х рр. XX ст. при українських еміграційних закладах середньої і вищої освіти, наприклад, десь півсотні наукових, освітньо-культурних, мистецьких й ін. товариств викладачів і студентів Української господарської академії в Подебрадах (1922): Бібліологічний гурток, "Наша хата", "Клуб Легії українських націоналістів" та ін. Якраз у цій же академії та створеному при ній Українському техніко-господарському інституті позаочного навчання (УТПІ, 1932) і було сформовано той провідний науковий осередок українознавства діаспори на чолі з Д. Антоновичем, що видав курс лекцій "Українська культура" (1940). Такі осередки створювали викладачі і студенти й Львівського (таємного) Українського університету, зокрема його професор І. Крип'якевич, та педагоги зачинених румунською владою українських кафедр Чернівецького університету в Королівстві Румунія.

По-четверте, спільними зусиллями українських громад на Західній Україні та вітчизняної еміграції кінця

10-х – 20-х рр. XX ст., як і низкою деяких діячів культури та мистецтва УСРР, було реформовано діяльність товариства "Просвіта" та всієї його мережі у Східній Галичині, на Волині, Закарпатті й на Північній Буковині. "Просвіта", як і мережа хорових і музичних товариств "Боян", разом із акторами театру М. Садовського й особисто ним самим, та учасниками Української республіканської капели під орудою О. Кошиця дієво сприяли появі у 20-х рр. XX ст. на Західній Україні численних аматорських та фахових музично-театральних гуртків і колективів, у тому числі – й культурно-мистецьких товариств, як-от "Театральний гурток" при "Просвіті" в Ужгороді (1920) та "Театр ім. М. Садовського" в Ужгороді (1934), як і Товариство "Кобзар" в Ужгороді з учасників згаданої капели (1920). Водночас у Львові та Празі в ті самі роки організовано низку відомих у міжвоєнний період у Європі та світі вітчизняних діаспорних гуртків, студій, асоціацій, об'єднань, як, по суті, культурно-мистецьких товариств у властивому розумінні цього терміна. От як згадував С. Наріжний про їх появу в Східній Галичині: "Вже зімою 1921 р. у Львові заснувався *Гурток українських плястиків*, який мав у своєму складі й багато видатних діячів-емігрантів. Цей гурток відбував академічні засідання з викладами на мистецькі теми, впоряджував вистави ... В його працях брали участь: П. І. Холодний, С. Тимошенко, Ол. Новаківський, Р. Лісовський, М. Бутович, П. Ковжун, Юр. Магалецький, М. Морська, Вол. Січинський ... В 1922 р. під головуванням проф. П. Холодного заснувався у Львові *Гурток діячів українського мистецтва* ... впоряджував мистецькі вистави, на яких виставляли свої праці переважно наддніпрянські майстри-емігранти" (Наріжний, 1942, с. 309).

Славнозвісною наступницею цих гуртків є львівська АНУМ (1931–1939) на чолі з вихованкою Вільної академії мистецтв у Львові та Вільної академії у Парижі Ярославом Музикою. Учасниками АНУМ, крім відомого графіка і мистецтвознавця, футуриста й конструктивіста Павла Ковжуна і вихованця Модерної академії Фернана Леже, згодом засновника Об'єднання Митців Українців в Америці ОМУА (1952) Святослава Гординського, було чимало визначних українських митців. Поміж них був вихованець Ляйпцигської Академії графічних мистецтв, графік-декоратор і карикатурист Микола Бутович; випускник Берлінської вищої школи образотворчого мистецтва, портретист та пейзажист Микола Глушенко, визначний архітектор, графік та мистецтвознавець Володимир Січинський. За дев'ять років існування АНУМ провела 14 виставок, експонуючи на них шедеври О. Архипенка, А. Петрицького, І. Падалки і своїх учасників та П. Пікассо, Дж. Северіні й інших класиків світового мистецтва. Двома центрами українського образотворчого мистецтва в Чехословацькій республіці на тоді були Український гурток пластичного мистецтва в Празі (1922), з якого невдовзі постало Українське товариство пластичного мистецтва (1923) на чолі з Д. Антоновичем. Найбільшим осередком мистецької творчості української еміграції міжвоєнного періоду стала створена саме вказаним товариством Українська студія пластичного мистецтва в Празі (1923–1947). Вона мала за взірць устрій академії мистецтв, влаштувала до 1939 р. 13 виставок і брала дієву участь у Міжнародному конгресі мистецького виховання. Маловідомою сторінкою історії вітчизняних культурно-мистецьких товариств на Західній Україні у 20-х – 30-х рр. XX ст. є робота перших кіноклубів і кіностудій та фототовариств у Східній Галичині, передусім у

Львові. Тут під впливом "фотографічного лекторату" Ю. Світковського постало Українське фотографічне товариство, яке, на думку його ж співзасновника – репресованого сталінізмом митця, вихованця Львівського університету (Коваль, 1990), мало багато-таки успіхів за десять років свого існування. На жаль, Друга світова війна, як і повоєнні світові геополітичні зміни, зумовлені встановленням Ялтинсько-Потсдамської системи міжнародних відносин, призвели до ліквідування згаданої мережі вітчизняних громадських та фахових товариств на західноукраїнських землях, як і в усій Центрально-Східній Європі на загал, та, як наслідок, до замовчування й фальсифікування їхньої історії та здобутків в офіційній науковій думці УРСР зокрема і СРСР загалом.

На відміну від авторських колективів виданих АН УРСР ще в 50-х – 70-х рр. XX ст. перших українськомовних – багатотомових, "Історії української літератури: в 8 тт." (1956–1969), "Історії українського мистецтва: в 6 тт." (1966–1970) та "Української радянської енциклопедії: в 17 тт." (1959–1968), що підбила основні підсумки офіційного радянського українознавства хрущовської "відлиги" й уже початку сумнозвісного "застою", вітчизняні науковці вже періоду горбачовської "перебудови" остаточно відходили від практики фальсифікування історії вітчизняної культури 20-х – 30-х рр. XX ст. на Західній Україні. Показовою ознакою цього є, на наш погляд, уміщений у виразно "перебудовочому" за змістом та формою четвертому томі під назвою "1917–1941" (1992) видання АН УРСР "Історія української музики: в 6 тт." останній розділ "Музична культура Західної України" (Булка, 1992). У ній вітчизняна академічна наука в особі дослідників з Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Т. Рильського чи не вперше репрезентувала на офіційному – державному, науковому рівні принциповий перехід до системного і об'єктивного відтворення історії та здобутків вітчизняних музичних культурно-мистецьких товариств на Західній Україні міжвоєнного періоду. Цей процес яскраво відбито і в низці інших видань на тоді вже АН України, причому важливою його передумовою було винятково активне повернення з кінця 80-х рр. XX ст. українській читацькій аудиторії й архівних матеріалів діяльності згаданих товариств, і, що цікаво, численних спогадів про їхню історію та передісторію відомих діячів української культури, як-от Б. Лепкого, родини Нижанківських та ін. Поруч із забороненим в СРСР висвітленням зв'язку генеалогії цих товариств із українським національно-визвольним рухом першої половини XX ст., науковці незалежної України перейшли до спроб простеження їхньої історії углиб віків, цікавим прикладом чого є кандидатська дисертація Никоненко (2005). Аналізуючи історію культурно-мистецьких салонів в Україні кінця XVIII – першої половини XIX ст. на тлі оцінки перших подібних утворень: від античності, як вечори Аспазії в Афінах у 5 ст. до н.е. і гуртки – літературний Гая Мецената й політичний Мессали Корвіна, у Римі в 1 ст. до н.е., до салонів Франції XVI–XIX ст., – авторка визнала їх за джерела таких форм культурної співпраці вже за епох Романтизму і Модерну, як гуртки, журфікси, вечори і, власне, товариства.

Показовим – академічним, науковим узагальненням цих та ін. спроб переосмислення цілої історії культурно-мистецьких товариств на Західній Україні міжвоєнного періоду стали загальнонаціонального значення українськомовні багатотомові проекти і згаданого, і понад десяти інших інститутів НАН України. Це –

"Історія української культури: в 5 тт., 9 кн." (2001–2013) та "Історія українського мистецтва в 5 тт.", зокрема завершальний том другого з них "Мистецтво ХХ століття" (2007). Його авторський колектив на чолі з головною редакторкою та, водночас, директоркою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України – Г. Скрипник, присвятив у кожному з п'ятьох однойменних підрозділів: "Архітектура", "Живопис", "Графіка", "Скульптура" і "Декоративне мистецтво", – двох перших його розділів – "Мистецтво 1900-х першої половини 1930-х років" та "Мистецтво другої половини 1930-х – першої половини 1950-х років", чимало уваги діяльності частково вже згаданих вище вітчизняних західноукраїнських культурно-мистецьких товариств 20-х – 30-х рр. ХХ ст. Як автори цього тому, так і співробітники інших – гуманітарних, інститутів НАН України, та й чимало їхніх колег з інших національних академій та вітчизняних вишів, рясно збагатили та продовжують збагачувати світову науку все більшим числом рецензій, статей, есе, доповідей, авторських і колективних монографій та ін. публікацій з цієї теми. Одними з перших у незалежній Україні ці матеріали побачили світ у яскравій палітрі вельми популярних у вітчизняній читацької аудиторії наукових та науково-популярних періодичних видань тоді ще Ради міністрів УРСР й, згодом, Ради Федерацій незалежних профспілок України, як і Українського фонду культури і національних мистецьких спілок, зокрема таких, як: "Пам'ятки України", "Образотворче мистецтво", "Музика" й "Український театр". Згадаємо посеред них і культурно-освітній та літературно-мистецький журнал "Українська культура". У ньому ще в 90-х рр. ХХ ст. уміщено низку статей про товариство "Просвіта", зокрема Вільяма Нолла (1991), науковця Гарвардського університету, про музичні осередки цього товариства на Західній Україні міжвоєнного періоду. У цьому журналі здійснено першу спробу перевидання "Історії української культури" (Львів, 1937) з передмовою знаного письменника В. Шевчука.

Початок ХХІ ст. засвідчив прихід на шпальти класичної і новонародженої академічної та вишівської періодики незалежної України, як і на сторінки збірників матеріалів вітчизняних та зарубіжних міжнародних науково-практичних – офлайн- і онлайн-конференцій та все більшої кількості дисертацій і монографій, яскравого розмаю проблематики сучасних – постмодерних і вже метамодерних, Cultural Studies. Паралельно із їх розглядом та творчим розроблянням, набутком наукової спільноти і, завдяки Інтернет-ресурсам "Культура України", "Чтиво", "Україніка" та "Diasporiana", як і електронним сайтам згаданих та ін. інститутів НАН України, інших вітчизняних академій, вишів, архівів, як-от того ж Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України), – уже й масової аудиторії, протягом двох минулих десятиліть стали сотні й тисячі оцифрованих друкованих видань, наукових праць і рукописних матеріалів з теми цієї статті. Проведений її авторами попередній аналіз доступного обсягу цієї інформації засвідчив поступове введення теми історії вітчизняних культурно-мистецьких товариств на Західній Україні у 20-х – 30-х рр. ХХ ст. до кола культурологічних сюжетів, питань і проблем вітчизняними науковцями зі згаданих інститутів НАН України, передусім: мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського; українознавства ім. І. Крип'якевича; народознавства;

української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського; літератури ім. Т. Г. Шевченка, – як і, частково, інститутів історії України, всесвітньої історії, політичних та етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса. З понад 60 їх періодичних наукових видань – від наукових журналів до щорічників і збірників наукових праць, потрібно відзначити ті, яким належить провідна роль в ознайомленні вітчизняної і зарубіжної гуманітаристики з темою статті, як-от, передусім, періодику трьох перших із цих інститутів. Крім збірника наукових праць "Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії" (з 2004) ІМФЕ імені М. Т. Рильського, згадаємо такі видання цієї установи НАНУ, як науковий щорічник "Слов'янський світ" (з 1997) та науковий журнал "Студії мистецтвознавчі" (з 2002).

Не менший внесок до розгляду спектра аспектів історії згаданих товариств зробили автори публікацій у періодиці Інституту українознавства імені І. Крип'якевича НАН України, а саме – у виданнях кінця ХХ – початку ХХІ ст.: "Історичні та культурологічні студії", "Новітня доба", "Парадигма" та ін. Головний внесок у цьому відношенні зроблено завдяки такій ось реномованій періодиці цього інституту, як: "Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність: збірник наукових праць" (з 1992) і "Україна-Польща: історична спадщина і суспільна свідомість" (з 1993). Те саме можна сказати щодо двомісячника Інституту народознавства НАН України "Народознавчі зошити" (з 1995), у якому, як і в згаданих вище періодичних виданнях, побачив світ тематичний розмаї публікацій як з історії заснування й діяльності згаданих товариств та творчих біографій їх творців і діячів, так і з цікаво узагальнювальних фактографічностей цього матеріалу власне культурологічних питань на перетині мистецтвознавчих та історико-культурних студій. Це як перші спроби висвітлення крос-культурного діалогу українських та іноземних митців Києва та Відня модерну стосовно розробляння стилю Ар-деко та осмислення питання мовної ідентичності та білінгвальних практик селян і містян цілої Західної України й низки її регіонів, так і оцінка гендерного виміру вітчизняного культуротворення першої третини ХХ ст., зокрема в статтях (Банцекова, 2007; Роса-Лаврентій, 2019). Автори публікацій у цих виданнях, як-от директорка ІМФЕ ім. М. Т. Рильського Г. Скрипник у статті (2008) та низка її колег, наприклад Івашко (2009), накреслили коло мистецтвознавчих проблем загально-національного рівня – від мистецького розвитку Буковини та ін. регіонів Західної України міжвоєнного періоду й специфіки вітчизняних шкіл модерну загалом до комплексної переоцінки становлення та поступу українського мистецтва у ХХ ст. Водночас, автори статей у майже 40 періодичних виданнях Інституту історії України НАНУ, передусім в "Українському історичному журналі" (з 1957), та в журналі "Проблеми всесвітньої історії" (з 2016) Інституту всесвітньої історії НАНУ звернули особливу увагу на суспільно-політичний контекст вітчизняного культурно-мистецького життя на Західній Україні й міжвоєнного періоду, і протягом усього ХХ ст.

Проте й ці дослідники не оминули як конкретно-історичної проблематики історії згаданих товариств, зокрема їх перших виявів у форматі таборових об'єднань інтернованих військових армій УНР та ЗУНР, зокрема "Самостійна Україна", у статті Срібняк, (2018), так і культурологічного підходу в оцінці-узагальненні впливу на вітчизняну культуротворчість традиційних

гендерних уявлень та практик, зокрема в статті Клименко та ін. (2021). Безумовно, щільніший – тематично розмаїтіший і не менш фактографічно насичений, синтез історико-культурного, мистецтвознавчого і культурологічного аспектів наукового пошуку з теми статті представлено в розглянутих її авторами періодичних виданнях таких чотирьох вітчизняних академій, як: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Національна академія мистецтв України, Львівська національна академія мистецтв та Харківська державна академія культури. Двом виданням першої з них – Віснику цієї академії (з 2013) та альманаху "Культура і сучасність" (з 2014), як і, частково, її збірнику наукових праць "Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури" (з 1999), належить вагомий роль у розкритті численних маловідомих подробиць місця і ролі рідних культурно-мистецьких товариств, як-от "Драматичне товариство імені Лесі Українки" й ін., у трансформуванні регіонального вітчизняного культуротворення на загальнонаціональне під час міжвоєнного періоду. Удаючись, як авторка статті Буряк (2013), до осмислення моделей національної пам'яті в тогочасній вітчизняній історіографії, і виходячи, як автор статті Тузов, (2013), на застосування регіонального підходу до культуротворчих процесів в Україні кінця XIX – початку XX ст. на прикладах Східної Галичини, Волині та Буковини, автори публікацій у цих виданнях конкретизували зазначені програмні історико-культурні посил в низці предметних культурологічних аналізів. Відзначимо серед них досліджене в статті Павлової (2016) становлення візуальних практик художнього поля модерну, та низку тих, у яких поглиблено розглянуто досвід фрейдизму, посткласичний психоаналіз і екзистенціалістську філософію для світового мистецтва досліджень, передусім статтю Жукової (2024) про рефлексії феномену страху в образотворчому мистецтві XX – початку XXI ст.

Показово, що ці та ін. автори згаданого Вісника та альманаху "Культура і сучасність" запропонували читачам розмаїту палітру виражених і аргументованих розмислів щодо поступу українського соціокультурного буття впродовж минулого та вже початку цього століття у контексті активного звернення до тематики новітніх Cultural Studies. Аналізуючи тогочасні стильові парадигми у вітчизняному образотворчому та музичному мистецтві, як-от Росул (2022), і, переходячи, як Григорчук і Тадля О. (2019), до аналізу культурного простору вітчизняного міста як середовища реалізації музичної культури, вони поєднували вивчення цих тем із вивченням питання інституціалізації театрального і, загалом, культурно-мистецького життя Західної України за умов імперського і, згодом, постімперського колоніалізму. Поручуючи питання впливу національно-культурних цінностей на соціалізацію особистості та проблему національно-стильових чинників у вітчизняному культурно-мистецькому просторі, автори цих публікацій виходили на значущі культурологічні теми, наприклад такі: культурний релятивізм та його наслідки для національної самобутності, феномен медіальної культури в сучасному світі, метамодернізм як нова парадигма сучасних культурних практик, – і, в підсумку, постульована в статті (Денисюк, 2022) глобальність людського розвитку в антропоцені. Ця тенденція характерна й для публікацій у журналі "Культура України" (з 1993) Харківської державної академії культури й у збірнику наукових праць

"Культурологічна думка" (з 2009) Національної академії мистецтв України. Поруч із наявними в першому публікаціями, щодо еволюційних трансформацій культурології уміщено й статті, які цікаво відображають ці трансформації (Глушук, 2015) щодо осмислення в сучасній історіографії тогочасних організаційних процесів культурного життя на Західній Волині та (Фарина, 2018) про роль мистецьких практик греко-католицького духовництва Східної Галичини міжвоєнного періоду в поглибленні української національної свідомості в культуротворенні цього регіону та Західної України в цілому.

Дискусія і висновки

На відміну від згаданих представників сучасної академічної гуманітаристики, наукова думка столичних вишів України, передусім Київського національного університету імені Тараса Шевченка та НаУКМА, звернула значно меншу увагу на тему цієї статті, зокрема в численних періодичних виданнях другого з них: від "Магістеріуму" (з 1998) до всіх серій його "Наукових записок НаУКМА" ("Історичні науки", "Історія і теорія культури" та ін. – з 2018) та реноманованого "Kyiv-Mohyla Humanities Journal" (з 2014). Водночас, у періодиці національних університетів Львова та Острога, як і Івано-Франківська, Мукачєва, Тернополя та Ужгорода, – цих спадкоємців освітньо-наукових та культурно-мистецьких традицій вітчизняного культуротворення на Західній Україні 20-х – 30-х рр. XX ст., протягом трьох минулих десятиліть оприлюднено чимало статей і рецензій, прямо чи опосередковано дотичних теми цієї статті. Наприклад, у серіях "Культурологія" та "Історичні науки" Наукових записок Національного університету "Острозька академія" побачила світ низка публікацій про вітчизняні аматорські та фахові – музично-хорові й театральні, гуртки, осередки і товариства на Західній Україні міжвоєнного періоду, як і одна з перших таких статей (Галішевська, 2018) про мистецьке життя українського націоналістичного підпілля у 20-х – 30-х рр. XX ст. Ряд публікацій з теми статті опубліковано у виданнях вітчизняних національних бібліотек, як-от Записках Львівської національної бібліотеки України ім. Василя Стефаника, і на їхніх сайтах, передусім Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського НАН України, і в періодиці тих самих наукових товариств, зокрема у відновлених у незалежній Україні серіях Записок Наукового Товариства ім. Т. Шевченка у Львові. Значним внеском до поглибленого – як історико-культурного, так і, власне, культурологічного аналізу історії згаданих товариств у пострадянський період на матеріалах маловідомих архівів Другої Польської та Чехословацької республік стали такі перші монографії українських науковців (Пеленська, 2005; Пеленська, 2019 та Нога і Яців, 1998; Українські мистецькі виставки у Львові (1919–1939), 2011). Прикметною подією став і вихід у світ, завдяки Фондації ім. Олега Ольжича та Національній комісії з питань повернення в Україну культурних цінностей при Кабінеті міністрів України, другої частини праці С. Наріжного (Наріжний, 1999).

Попередній розгляд авторами статті основних етапів як фахового наукового, так і достатньо політизованого аналізу історії вітчизняних культурно-мистецьких товариств на Західній Україні 20-х – 30-х рр. XX ст.: від найперших фактографічно насичених її описів колективами вчених на чолі з Д. Антоновичем й І. Крип'якевичем до виданих уже в незалежній Україні колективних монографій НАН України, як і авторських

досліджень С. Наріжного, О. Пеленської, Р. Яцвіа та їхніх колег, – засвідчує безумовну потребу в фаховому культурологічному вивченні цього феномену і в контексті останніх здобутків українських та іноземних Cultural Studies. Це вивчення, виходячи з контраверсійних спроб розгляду новітньої культурології та тенденцій її поступу, має дослідити феномен цих культурно-мистецьких товариств з огляду на їх осмислення як вітчизняних культурних інститутів (Маслікова, 2020) епохи здійснення проти України "культурного геноциду" з усім його ж колективним та індивідуальним "травматичним досвідом". Важливі суб'єкти налагодження за трагічних умов національних бездержавності та поневолення громадської й професійної культурної та міжкультурної комунікації, згадані та ін. вітчизняні товариства були творцями й популяризаторами здобутків українського культурно-мистецького простору засобами традиційних і новаторських культурно-мистецьких практик. Активна творча взаємодія й співпраця в цих товариствах представників усіх суспільних верств, зокрема загальноукраїнської наукової, культурної і політичної еліти, сприяли збереженню й формуванню всіма ними єдиного українського національного соціокультурного простору і, відповідно, творенню та осмисленню модерних українських етнічної та національної ідентичностей. Водночас указаний процес сприяв становленню уявлення про українські локальну та регіональну ідентичності всупереч офіційній неоколонізаторській політиці урядів Другої Польської республіки та Королівства Румунія.

Активний розвиток у 20-х – 30-х рр. XX ст. на Західній Україні культурно-мистецького простору українських поліетнічних міст, насамперед Львова, Станіслава, Дрогобича, Тернополя, Ужгорода, Мукачеве і Чернівців, тривав за умови дієвої – міжетнічної, комунікації як на рівні культурних практик повсякдення, так і в культурно-мистецькій царині. Водночас, важливими осередками такої комунікації ставали, насамперед, столиці Другої Польської та Чехословацької республік – Варшава і Прага, й такі важливі центри їхнього національного культурно-мистецького життя, як Краків і Подебради. Активна діяльність у Львові, як і в Варшаві та Кракові, окремих діячів і різних товариств українців, як-от заснованого П. Мегилом у варшавській Академії мистецтв 1927 р. українського мистецького гуртка "Спокій", а в Празі та Подебрадах – цілої мережі частково згаданих українських вишів із численними гуртками, студіями і товариствами при них, ставлять питання про визначення ідейно-світоглядних засад та суспільно-політичних векторів їх діяльності. Весь громадянський і освітньо-науковий досвід авторів "Історії української культури" (1937) за редакцією І. Крип'якевича перебував під знаком значних досягнень цілого культурно-освітнього та мистецького рухів у Східній Галичині, передусім "Просвіти", НТШ у Львові, товариств для розвою руської штуки і прихильників української науки, літератури і штуки, з їх колоніальним досвідом Королівства Галичини і Володимирії в Австро-Угорській імперії та постколоніальної боротьби за ЗУНР. Водночас, переважно уродженці Наддніпрянської України та активні діячі змагань за УНР – вихованці вишів колишньої Російської імперії й прямі спадкоємці освітньо-наукових та культурно-мистецьких традицій громадського руху, автори курсу лекцій "Українська культура" (1940) за редакцією Д. Антоновича виходили

у творчих пошуках, в основному, не з регіональних, а із загальнонаціональних прагнень. Системні аналіз і порівняння цих двох умовних центрів організації вітчизняного соціокультурного життя 20-х – 30-х рр. XX ст., які мають комплексно висвітлити громадський, освітньо-науковий і культурно-мистецький вектори їхньої спільної діяльності, зокрема в царині заснування нових і підтримки наявних культурно-мистецьких та ін. товариств на Західній Україні міжвоєнного періоду, і є одними з важливих завдань дослідників теми цієї статті, насамперед її авторів.

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

Список використаних джерел

- Банцєкова, А. Є. (2007). Відень–Львів: до витоків стилю Ар-деко. *Студії мистецтвознавчі*, 1, 93–102.
- Булка Ю. П. (1992). Музична культура Західної України. У М. М. Гордійчук (голова редкол.) та ін., *Історія української музики: в 6 тт. Том 4.: 1917–1941*. (с. 545–589). Наукова думка.
- Буряк, Л. І. (2013). Моделі національної пам'яті в українській історіографії 20-х років XX 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>
- Галишевська, Н. (2018). Мистецьке життя українського націоналістичного підпілля у 20–30-х роках XX століття. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія "Історичні науки"*, 27, 90–93.
- Глушук, О. Г. (2015). Організаційні процеси культурного життя Західної Волині міжвоєнного періоду в сучасній вітчизняній історіографії. *Культура України*, 48, 248–257.
- Голубець, М. (1922). *Начерк історії українського мистецтва. Перша частина*. Накл. фонду "Учітесе, брати мої".
- Григорчук Т., & Тадля О. (2019). Культурний простір міста як середовище реалізації музичної культури. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 120–125.
- Денисюк, Ж. (2022). Глобальність людського розвитку в антропогені: культурологічні та ціннісні виміри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 11–16. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2022_1_4
- Енциклопедія українознавства (1949–1952) [Електронний ресурс]: у двох тт.: електронна версія видання*. <http://litopys.org.ua/encycl/eui.htm>
- Жукова, Н. А. (2024). Феномен страху: рефлексія в образотворчому мистецтві XX – початку XXI століття (культурологічний аспект). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 9–24.
- Івашко, Ю. (2009). Специфіка шкільного модерну в Україні та проблема зовнішніх стилів. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, 9, 293–298.
- Історія українського мистецтва: у 5 т. Т. 5.: Мистецтво XX століття*. (2007). ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0005332>
- Крип'якевич, І., Радзикович, В., Голубець, М., Чарнецький, С., & Барвінський, В. (1937). *Історія української культури*. (І. Крип'якевич, Заг. ред.). Видавництво Івана Тиктора. <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0002021>
- Клименко, Н., Дудар, О., & Беззуб, Ю. (2021). Гендерні уявлення та практики на Буковині кінця XIX – початку XX ст. у світлі його-документів О. Кобилянської. *Український історичний журнал*, 2, 65–79.
- Коваль, Я. (1990). До історії української фотографії. *Наука і культура України. Щорічник АН УРСР. Т-во "Знання" УРСР*, 24, 562–573.
- Маслікова, І. І. (2020). Методологічна база досліджень культурних інститутів. *Українські культурологічні студії*, 6(1), 8–12.
- Наріжний, С. (1942). *Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. Частина перша*. Студії Музею визвольної боротьби України. Том 1.
- Наріжний, С. (1999). *Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919–1939 (матеріали, зібрані С. Наріжним до частини другої)*. Вид-во ім. Олени Теніги. <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000013134>
- Никоненко, Т. М. (2005). *Культурно-мистецькі салони в Україні кінця XVIII – першої половини XIX ст.* [Неопубл. дис. канд. іст. наук]. Київський національний університет культури і мистецтв.
- Ного, О., & Яців, Р. (1998). *Мистецькі товариства, об'єднання, уgrupування, спілки Львова (1860–1998): Матеріали до довідника*. Українські технології.
- Нолл, В. (1991). Замовляла музику "Просвіта" (Музичні осередки як

форми культурного співробітництва між містом і селом у 20-40-х рр. XX ст.). *Українська культура*, 12, 30–31.

Павлова, О. Ю. (2016). Становлення візуальних практик художнього поля модерну: соціокультурні передумови. *Культура і сучасність*, 1, 3–8.

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

Пеленська, О. (2005). *Український портрет на тлі Праги: українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехо-Словаччині*. Національна бібліотека Чеської республіки – Слов'янська бібліотека. [Diasporiana.org.ua](http://diasporiana.org.ua)

Роса-Лаврентій, С. (2019). Жіночі імена в українській театральній критичній публіцистиці 1920–1939 років у Східній Галичині. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, 19, 242–250.

Росул, Т. (2022). Стильова парадигма Закарпатської композиторської школи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 164–169.

Скрипник, Г. А. (2008). Історія українського мистецтва: нові наукові контексти та суспільні виклики. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, 8, 3–9.

Срібняк, І. В. (2018). Громада полонених українців "Самостійна Україна" на завершальному етапі існування табору Раштат, Німеччина (травень-листопад 1918 р.). *Проблеми всесвітньої історії*, 2(6), 161–171.

Тузов, В. О. (2013). Регіональний підхід до культуротворчих процесів в Україні на прикладі Галичини, Волині та Буковини (кінець XIX – початок XX століття). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 84–88.

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

Яців, Р. М. (Автор-упор.). (2011). *Українські мистецькі виставки у Львові (1919–1939): Довідник; антологія мистецько-критичної думки*. Львівська національна академія мистецтв, Ін-т народознавства НАН України.

Фарина, О. В. (2018). Греко-католицьке духовенство Східної Галичини в контексті розвитку мистецтва як важливого чинника поглиблення національної свідомості українців у культуротворчому просторі регіону (20-ті – 1 пол. 40-х рр. XX ст.). *Культура України*, 60, 150–162.

References

- Bantsekhova, A. Y. (2007). Vienna-Lviv: to the Origins of the Art-Deco Style. *Art Studies*, 1, 33–102. [in Ukrainian].
- Bulka, Yu. P. (1992). Musical Culture of Western Ukraine. *History of Ukrainian Music: in 6 Volumes. Volume 4.: 1917–1941*. Naukova Dumka. [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].
- Vdovychenko, H. (2024). *Ukrainian and Foreign Culture. Educational & Methodological Manual (Electronic Edition)*. [in Ukrainian]. <https://drive.google.com/file/d/1P4bnyTASOFXZfhpEIs26AybZZfvmvueHq/view>
- Galishcheva, N. (2018). The Artistic Life of the Ukrainian Nationalist Underground in the 1920s and 1930s. *Scientific Notes of the National University "Ostroh Academy". Series "Historical Sciences"*, 27, 90–93. [in Ukrainian].
- Hlushchuk, O. G. (2015). Organizational Processes of the Cultural Life of Western Volyn in the Interwar Period in Modern National Historiography. *Culture of Ukraine*, 48, 248–257. [in Ukrainian].
- Golubets, M. (1922). *Sketch of the History of Ukrainian Art. The First Part*. [in Ukrainian].
- Hryhorchuk, T., Tadya, O. (2019). The Cultural Space of the City as an Environment for the Realization of Musical Culture. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Managers*, 4, 120–125. [in Ukrainian].
- Denisyuk, Zh. (2022). Globality of Human Development in the Anthropocene: Culture Studies' and Value Dimensions. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Managers*, 1, 11–18. [in Ukrainian]. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2022_1_4
- Encyclopedia of Ukrainian Studies (1949–1952). [Electronic Resource]: in Two Volumes: The Electronic Version*. [in Ukrainian]. <http://litopys.org.ua/encycl/eui.htm>
- Zhukova, N. (2024). The Phenomenon of Fear: A Reflection in the Visual Arts of the 20th -early 21st century. Cultural Studies Aspect. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Managers*, 1, 9–24. [in Ukrainian].
- Ivashko, Yu. (2009). The Specificity of Modern Arts Schools in Ukraine and the Problem of External Styles. *Ukrainian Art Studies: Materials, Researches, Reviews*, 9, 293–298. [in Ukrainian].

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

Krypyakevych, I., Radzykivich, V., Golubets, M., Charnetskyi, S., & Barvinskyi V. (1937). *History of Ukrainian Culture*. (I. Krypyakevych, Gen. ed.). Ivan Tyktor Publishing House. [in Ukrainian]. <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0002021>

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].

Koval, Ya. (1990). To the History of Ukrainian Photography. *Science and Culture. Ukraine: Yearbook of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR and "Znannya" Society*, 24, 562–573. [in Ukrainian].

Maslikova, I. I. (2020). Methodological Base for Research of Cultural Institutes. *Ukrainian Culturology Studies*, 6(1), 8–12. [in Ukrainian].

Narizhny, S. (1942). *Ukrainian Emigration. Cultural Work of Ukrainian Emigrants between Two World Wars. Part One. Prague, Studies of the Museum of the Liberation Struggle of Ukraine. Volume 1*. [in Ukrainian].

Narizhny, S. (1999). *Ukrainian Emigration. Cultural Work of Ukrainian Emigration (Materials Collected for the Second Part)*. Olena Telyha's Publishing House [in Ukrainian].

Nikonenko, T. M. (2005). *Cultural and Artistic Salons in Ukraine at the End of the 18th and the First Half of the 19th Centuries*. [Thesis cand. of historical sciences, Kyiv National University of Culture and Arts]. [in Ukrainian].

Noga, O., Yatsiv, R. (1998). *Art Societies, Associations, Groups, Unions of Lviv (1860–1998): Materials*. Ukrainian Technologies. [in Ukrainian].

Noll, W. (1991). "Prosvita" Ordered the Music (Music Centers as Forms of Cultural Cooperation between City and Village in 1920s – 1940s. *Ukrainian Culture*, 12, 30–31. [in Ukrainian].

Pavlova, O. Yu. (2016). Formation of Visual Practices of the Art Field of Modernism: Socio-Cultural Prerequisites. *Culture and Modernity*, 1, 3–8. [in Ukrainian].

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)*. National Library of the Czech Republic & Slavic Library. [in Ukrainian]. <http://resource.history.org.ua/item/0014879>

Pelenska, O. (2005). *Ukrainian Portrait against the Background of Prague: the Ukrainian Artistic Environment in Interwar Czechoslovakia*. National Library of the Czech Republic & Slavic Library. [in Ukrainian].

Rosa-Lavrentii, S. (2019). Women's Names in Ukrainian Theatrical and Critical Journalism of 1920 – 1939 in Eastern Galicia. *Ukrainian Art Studies: Materials, Researches, Reviews*, 19, 242–250. [in Ukrainian].

Rosul, T. (2022). Stylistic Paradigm of the Transcarpathian School of Composers. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Managers*, 1, 164–169. [in Ukrainian].

Skrypnyk, H. A. (2008). History of Ukrainian Art: New Scientific Contexts and Social Challenges. *Ukrainian Art Studies: Materials, Researches, Reviews*, 8, 3–9. [in Ukrainian].

Sribnyak, I. V. (2018). The Community of Captured Ukrainians "Independent Ukraine" at the Final Stage of the Rashtadt Prisoners Camp Existence, Germany (May – November, 1918). *Problems of World History*, 2(6), 181–171. [in Ukrainian].

Tuzov, V. (2013). Regional Approach to Culture-Creating Processes in Ukraine by the Example of Halychyna, Volyn and Bukovyna (Late 19 – Early 20th Centuries). *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Managers*, 4, 84–88. [in Ukrainian].

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

Ukrainian Art Exhibitions in Lviv (1919–1939): Handbook, Anthology of Artistic and Critical Thought (2011). By R. Yatsiv. Lviv National Academy of Arts, Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. [in Ukrainian].

Faryna, O. V. (2018). The Greek-Catholic Clergy of Eastern Galicia in the Context of the Development of Art as an Important Factor in Deepening of the National Consciousness of Ukrainians in the Culture-Creating Space of the Region 1920s – First Half of the 1940s. *Culture of Ukraine*, 60, 150–162. [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 10.01.25

Прорецензовано / Revised: 25.01.25

Схвалено до друку / Accepted: 09.06.25

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

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

CULTURAL AND ARTISTIC SOCIETIES IN THE WESTERN UKRAINIAN LANDS (1920s–1930s): THE HISTORICAL EXPERIENCE AND FUTURE PROSPECTS OF CULTURAL ANALYSIS

Background. *Cultural and artistic societies played an important role in the processes of Ukrainian cultural, national, and state formation from the 19th century to the mid-20th century. Alongside the well-known “Prosvita” and the Shevchenko Scientific Society, the revival of Ukrainian statehood in the 20th century rested on the activities of a wide range of literary and artistic societies. During the Polish, Czechoslovak, and Romanian rule over the Western Ukrainian lands in the interwar period of the 1910s–1930s, these societies made significant contributions to the institutionalization of Ukrainian culture.*

The purpose of this research is to analyze and systematize how cultural and artistic societies in interwar Eastern Halychyna, Western Volyn, Northern Bukovyna, and Transcarpathia have been culturally analyzed from the 1930s to the present day.

Methods. *To achieve this goal, both classical and contemporary methods of cultural analysis, along with the core principles of scientific inquiry—such as consistency, objectivity, and historicism—were employed.*

Results. *Publications on cultural societies in the Western Ukrainian lands during the interwar period can be classified into three main groups. The first group includes sources that document the history of these societies and their founders, and evaluate their contribution to the institutionalization of Ukrainian cultural life (e.g., *History of Ukrainian Culture*, 1937; *Narizhny*, 1942). The second group presents politically controversial perspectives on these societies from scholars in Western democracies and the Ukrainian SSR in the second half of the 20th century. Systematic analysis of the history of these societies began only in the 1990s, primarily through the initiation of their cultural analysis at the NASU and in Ukrainian universities.*

Conclusions. *It has been established that two groups of authors behind the monographs “History of Ukrainian Culture” (1937), led by I. Krypyakevych, and “Ukrainian Culture” (1940), led by D. Antonovych, served as key centers for the study of these societies. Many of their contributors—such as M. Holubets, V. Sichynsky, and S. Charnetsky—were themselves founders of these organizations. The first general analysis of these societies, presented by *Narizhny* (1942), like their very history, was falsified and suppressed in the Ukrainian SSR. Unbiased study of the topic by domestic scholars began only in the 1990s, based on archival sources and the scholarly legacy of the Ukrainian diaspora. A particularly promising aspect in this intellectual context is the reinterpretation of the history of these societies within the frameworks of Postmodern and emerging Metamodern Cultural Studies, as applied at the National Academy of Sciences of Ukraine and Ukrainian universities.*

Keywords: *Ukrainian culture of the 20th century, Interwar stage, Eastern Halychyna, Western Volyn, Northern Bukovyna, Transcarpathia, cultural and artistic societies in Western Ukraine in the 1920s and 1930s, D. Antonovych, I. Krypyakevych.*

Автори заявляють 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 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: 008:325.81:355.48(470:477)
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).02](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).02)

Артем БОГУЦЬКИЙ, асп.
ORCID ID: 0009-0002-8983-4759
e-mail: artem.bogutsky@ukma.edu.ua
Національний університет "Києво-Могилянська академія", Київ, Україна

ДЕ/ОКУПАЦІЯ СВІДОМОСТІ НА ПРИКЛАДІ "ЛЕНІНОПАДУ"

Вступ. Представлене дослідження присвячене аналізу феномену "ленінопаду" як частини соціокультурних трансформацій українського простору пам'яті та деколоніальних студій. Проаналізовано фізичний та семантичний де/монтаж радянських монументів як одну з практик, пов'язаних з переосмисленням колективної пам'яті. Простежено взаємозв'язок між фізичною де/конструкцією радянських пам'ятників та трансформаціями, пов'язаними зі змінами суспільної свідомості в контексті де/колонізації. Актуальність цього дослідження зумовлена декількома чинниками. По-перше, демонтаж (семантичний та фізичний) пам'ятників В. І. Леніну і загалом пам'ятників, які є маркерами Російської імперії, є важливим етапом у процесі деколонізації України та однією з форм захисту національної ідентичності. По-друге, це явище активізувало академічні дискусії щодо ролі радянсько-імперської спадщини в сучасному українському комеморативному дискурсі. По-третє, "ленінопад" є одним з важливих факторів, що вплинув на подальші культурні та геополітичні трансформації в Україні та за її межами.

Методи. Для досягнення поставленої мети буде використано комплексний міждисциплінарний підхід. Концепція "місць пам'яті" П'єра Нора дозволяє проаналізувати радянські монументи як сконструйовані символи колективної пам'яті та визначити їхню роль у формуванні національної ідентичності. Теорія культурної пам'яті Алейди та Яна Ассманів надає широкий інструментарій для аналізу трансформаційних процесів, пов'язаних із колективними уявленнями про минуле. Теорія "символічного капіталу", запропонована П'єром Бурдьє, допомагає проводити аналіз трансформаційних процесів між соціальними агентами, пов'язаними зі змінами в монументальному ландшафті. Основними методами дослідження є культурологічний – для оцінювання змін у семантичному просторі та історико-порівняльний для аналізу явища "ленінопаду" в контексті деколонізаційних процесів.

Результати. Установлено, що явище "ленінопаду" зазнало низки трансформацій: стихійне руйнування пам'ятника Леніну на бульварі Шевченка 8 грудня 2013 року перетворилося на системний процес деколонізації, який підкріплений законодавчо. Простежено трансформації, яких зазнало українське соціокультурне середовище внаслідок змін, викликаних процесами деколонізації / деімперіалізації / дерадянзації. Наголошено на потребі продовження політики осмисленого очищення та захисту українського культурного середовища від зазіхань з боку Москви та її поліпчиків.

Висновки. Вивчення феномену "ленінопаду" підтверджує необхідність комплексного підходу до аналізу процесів, пов'язаних із деколонізацією символічного простору. Фізична деконструкція чи, навпаки, встановлення радянських монументів обов'язково супроводжується трансформаційними змінами культурних наративів. Результати дослідження можна використовувати для подальшого вивчення процесів деколонізації та поліпшення політики національної пам'яті як важливу частину в захисті національної ідентичності від російського імперського ресентименту.

Ключові слова: культурний вимір, міждисциплінарність, культурні проблеми, культурні практики, "ленінопад", російсько-українська війна, соціокультурні трансформації, українська ідентичність

Вступ

Представлене дослідження присвячене аналізу феномену "ленінопаду" як частини соціокультурних трансформацій українського простору пам'яті та деколоніальних студій. Проаналізовано фізичний та семантичний де/монтаж радянських монументів як одну з практик, пов'язаних з переосмисленням колективної пам'яті. Простежено взаємозв'язок між фізичною де/конструкцією радянських пам'ятників та трансформаціями, пов'язаними зі змінами суспільної свідомості в контексті де/колонізації. Актуальність цього дослідження зумовлена декількома чинниками. По-перше, демонтаж (семантичний та фізичний) пам'ятників В. І. Леніну і загалом пам'ятників, які є маркерами Російської імперії, є важливим етапом у процесі деколонізації України та однією з форм захисту національної ідентичності. По-друге, це явище активізувало академічні дискусії щодо ролі радянсько-імперської спадщини в сучасному українському комеморативному дискурсі. По-третє, "ленінопад" є одним з важливих факторів, що вплинув на подальші культурні та геополітичні трансформації в Україні та за її межами.

Методи

Для досягнення поставленої мети буде використано комплексний міждисциплінарний підхід. Концепція "місць пам'яті" П'єра Нора дозволяє проаналізувати радянські монументи як сконструйовані символи

колективної пам'яті та визначити їхню роль у формуванні національної ідентичності. Теорія культурної пам'яті Алейди та Яна Ассманів надає широкий інструментарій для аналізу трансформаційних процесів, пов'язаних із колективними уявленнями про минуле. Теорія "символічного капіталу", запропонована П'єром Бурдьє, допомагає проводити аналіз трансформаційних процесів між соціальними агентами, пов'язаними зі змінами в монументальному ландшафті. Основними методами дослідження є культурологічний – для оцінювання змін у семантичному просторі та історико-порівняльний для аналізу явища "ленінопаду" в контексті деколонізаційних процесів.

Результати

Вивчення "ленінопаду" як однієї з форми маніфестації деколоніалізму є важливим елементом в аналізі комеморативних практик. Європейський досвід дослідження практик комеморації представлений діяльністю Яна та Алейди Ассманів ("Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті"), П'єра Нора та його концепцією "місць пам'яті", Теодора Адорно з ідеєю "демократичної педагогіки" як однієї з форм опрацювання минулого, "класовою етикою" П'єра Бурдьє та "концепцією пам'яті звички", запропонованою Полом Коннертоном. Вітчизняні студії пам'яті та деколоніалізму представлені передусім комплексним дослідженням Олександри Гайдай щодо місця та ролі Леніна в українському комеморативному просторі, ґрунтовного

© Богуцький Артем, 2025

дослідження Лариси Нагорної щодо феномену історичної пам'яті та Олександра Гриценка щодо декомунізаційних процесів як соціокультурного та політичного явища в Україні.

Варто почати з того, що післявоєнна рефлексія щодо сприйняття Радянського Союзу як тоталітарної держави й держави, що розв'язала Другу світову війну, на Заході розвивалася досить асиметрично. Нацистська Німеччина була головним ініціатором та винуватцем у скоєнні одного з найбільших геноцидів в історії людства. Денацифікація, пацифікація та демілітаризація – стали головними засобами для трансформування німецького суспільства в післявоєнний період. У своєму есеї 1959 року "Що означає "опрацювання минулого"" Теодор Адорно наголошує, що тільки через "демократичну педагогіку" і просвіту як "другу освіту" (Adorno, & Bryzchnik, 2018, p. 6), можлива зміна суспільства – його реабілітація, а головне – унеможливлення "історичного повторення в Європі злочинів авторитарної влади" (Adorno, & Bryzchnik, 2018, p. 6). Американський соціолог Джефрі Александер поділяє думку свого колеги німецького соціолога Бернгарда Гізена про те, що успішна "просвіта" німецького суспільства стала можлива через розділення колективної відповідальності за геноцид на все німецьке суспільство, адже "одразу по завершенні Другої світової війни німці трактували відповідальність за геноцидну війну вузько, звинувачуючи в усьому Гітлера і віддану йому кліку нацистів-фанатиків. Однак упродовж наступних десятиліть, мірою того як воєнний злочин перетворювався на Голокост, відчуття моральної відповідальності за це масове вбивство поступово поширювалося, спершу на мільйони пересічних німців, котрі підтримували Гітлера, потім на німецьких солдатів, які воювали за нацистську експансію, і зрештою на покоління німців, які народилися вже після смерті Гітлера" (Александер, 2023, с. 25).

У Радянському Союзі, навпаки, не відбулося жодних трансформацій і тоталітарний режим, як і суспільство, не поніс відповідальності за де-факто початок Другої світової війни і злочини, скоєні під час неї. Натомість усьому радянському суспільству була нав'язана ідея про так звану Велику Вітчизняну війну, яка невдовзі замінила наратив про Другу світову війну. У своїй книзі "Memory, Trauma, and Identity" професор соціології Єльського університету Рон Еєрман на прикладі Катинської трагедії зазначає, що "цей злочин був частиною довгострокової радянської стратегії позбавити післявоєнну Польщу кваліфікованого керівництва. Під час убивств радянський уряд нещодавно уклав таємну угоду з нацистською Німеччиною про розподіл запланованої здобичі Європи наприкінці війни. Протягом десятиліть радянське керівництво заперечувало відповідальність за ці вбивства, звинувачуючи німців, коли були виявлені тіла, і зберігаючи цю брехню протягом десятиліть. Щоб це заперечення стало можливим, потрібно було забезпечити публічне мовчання, а тим небагатьом, хто знав правду чи навіть підозрював її, погрожували або вбивали їх. Ті, хто знав про різанину, контрнатив офіційної позиції уряду, робили це на свій страх і ризик протягом усієї повоєнної радянської окупації" (Eeyerman, 2019, p. 8).

Лише у 2010 році були розсекречені документи про причетність НКВС до масових розстрілів, Російському благодійному та правозахисному товариству "Memorial", яке було заборонене у 2021 році, у 2005 році вдалося

отримати підтвердження (Wayback Machine, 2011) від Головної військової прокуратури Російської Федерації щодо участі співробітників НКВС у знищенні поляків. І лише у 2010 році за рішенням президента Дмитра Медведєва були розсекречені документи, які прямо вказують на причетність радянських військ до цього воєнного злочину (РІА Новості, 2010).

Зазначені способи придушення історичної правди тоталітарними режимами корелюються з вітчизняною колоніальною спадщиною. Вважаємо доречним розпочати теоретичний аналіз впливу радянського та російсько-імперського минулого на український культурний простір саме з концепції "місць пам'яті" П'єра Нора та вже згаданої нами теорії культурної травми Джефрі Александера. У контексті колоніалізму місця пам'яті представлені передусім монументами та топонімією, яка маркує "провінції" імперії та репрезентує центральну владу. Політичні, військові, культурні діячі метрополії разом з метанаративами, як-от Велика Вітчизняна війна, матеріалізуються в комеморативному середовищі, тим самим формуючи символічний простір колоніального панування. У купі це створює візуально-просторову систему, яка легітимізує наявність імперської влади в соціокультурному ландшафті колонізованих територій і об'єднує їх в загальноімперський наратив, нівелюючи при цьому національну ідентичність підкорених народів.

Створення такого комеморативного середовища, вигідного для імперії, разом із фізичним знищенням українців, інших націй та етносів було фундаментальною частиною колоніальної політики СРСР. За визначенням американського дослідника Майкла Ротберга, "колоніалізм" таким чином "перериває комунікативну й культурну пам'ять між поколіннями, впроваджуючи іншу історію та національну міфологію у свідомість нації, що колонізується" (Ципанов, 2024, с. 139). Крах СРСР був закономірним процесом націєтворення багатьох держав, які радянська імперія розглядала як колонії. "Цілком логічним буде припустити, що оцінки тих чи інших історичних подій, культурних явищ, літературних текстів, які існували в рамках імперської парадигми, піддаються критичному перегляду й переоцінці. І цілком закономірно, що нові, постколоніальні оцінки майже завжди діаметрально протилежні нав'язаним колонізаторами, які в новій парадигмі перетворюються у "негативно значущого Іншого", який через систему освіти, ЗМІ та узагальнений культурний вплив "підміняє пам'ять" (Ципанов, 2024, с. 139).

Український дослідник Олександр Гриценко вважає, що доволі м'який перехід влади та "лагідне" звільнення з полону імперії врешті призвело до того, що до Революції гідності в українському соціокультурному просторі активно затверджувалися "ретро-радянський", "грекосоїні" та "проросійські" наративи, які стримували зміни, пов'язані з культурним суверенітетом (Гриценко, 2020, с. 131). Відповідно такі наративи значною мірою стримували здобуття культурного суверенітету. Врешті до подій Революції гідності українське суспільство перебувало в достатньо амбівалентному стані щодо політичного та культурного впливу Росії на свій соціокультурний простір.

Перед тим як безпосередньо говорити про де/окупацію культурного простору на прикладі "ленінопаду", потрібно, власне, дати визначення декомунізації як феномену, що є основою "ленінопаду" й частиною деколонізаційної політики України. Якщо ми говоримо

про декомунізацію з правового погляду, то ми маємо справу із законами, які були ухвалені Верховною Радою України 9 квітня 2015 року, зокрема № 314-VIII "Про правовий статус та вшанування пам'яті борців за незалежність України у XX столітті", № 315-VIII "Про увічнення перемоги над нацизмом у Другій світовій війні 1939–1945 років", № 316-VIII "Про доступ до архівів репресивних органів комуністичного тоталітарного режиму 1917–1991 років", № 317-VIII "Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки".

Для ліберального зовнішнього спостерігача декомунізація була представлена як "символічний прояв політичних змін, які відбулися після відходу колишнього президента Януковича. Це також супроводжує широку реформу, спрямовану на децентралізацію прийняття рішень із центру до регіонів, щоб забезпечити останнім отримання більшої автономії у своїх справах. Реальність, з іншого боку, полягає в тому, що те, як воно проводилося на сьогодні, дуже схоже на те, як комуністична система була нав'язана в минулому" (Marples, 2016).

Російський погляд на декомунізацію ми зможемо знайти передусім у російських засобах масової інформації або, наприклад, у виступі міністра освіти та науки часів президентства Віктора Януковича Дмитра Табачника, який прокоментував повалення пам'ятника Леніну біля Бесарабської площі у грудні 2013 року так: "Мовчання, що запанувало після ударів молота по київському пам'ятнику Леніну, стало без перебільшення реквіємом по демократії, громадянському суспільству та дієздатній правовій державі, без яких країна приречена пройти страшні випробування. Можливо, це реквієм по Україні загалом" (Гриценко, 2020, с. 148).

Справедливо буде зазначити, що декомунізаційні заходи в Україні розпочалося одразу зі здобуттям Незалежності. Зокрема, був знищений пам'ятник Леніну, який розміщувався в самому центрі України, на Майдані Незалежності, і мав промовисту неформальну назву "Гулівер у країні ліліпутів". Цей монумент "Великий Жовтневій соціалістичній революції" був споруджений у 1977 році. Тодішній очільник Української РСР Микола Щербицький пророкував цій споруді велике майбутнє: "Пройдуть століття, прийдуть нові покоління. І монумент, який ми сьогодні відкрили, буде вічним символом нашої великої революції, символом урочистих безсмертних ідей марксизму-ленінізму" (Цалик, 2016).

На думку вітчизняного історика Олександра Гриценка, автора книги "Декомунізація в Україні як державна політика і як соціокультурне явище", декомунізаційні заходи були важливим етапом трансформації українського суспільства 2015–2018 років, і, попри усю складність, вони призвели до "критичної переоцінки радянського минулого, з одного боку, та визнання ролі й значення українського національного руху, з іншого" (Гриценко, 2020, с. 267). Як бачимо, українське суспільство доволі по-різному сприймало декомунізаційні заходи, проте вони стали одним із важливих інструментів із захисту української національної ідентичності, і самоціллю для тих, хто хоче цю ідентичність знищити. Стихійне повалення монумента Леніна на перетині вулиці Хрещатик та бульвару Тараса Шевченка стало не "реквієм за Україною", а, навпаки, – першим кроком до деколонізації українського суспільства. Згідно з концепцією Алеїди

Ассман, декомунізаційні та деколонізаційні заходи є формою "активного забування", що є ключовим елементом у формуванні нової культури пам'яті. В Україні "забування" імперського минулого є логічним у контексті державотворення, тоді як у Росії ми передусім маємо справи з імперським ресентиментом, який, навпаки, прагне відновити свою могутність і позбутися будь-яких "білих плям" історії, як-от згадана нами Катинська трагедія.

Зрештою, з прагненням показати, що, на його думку, значить "справжня декомунізація", 24 лютого 2022 року Володимир Путін оголошує про проведення так званої спеціальної воєнної операції (СВО) і починає повномасштабне вторгнення в Україну: розпочинається окупація не тільки територій, а й українського культурного простору. Таким чином, нарешті декомунізація, яка розпочалася з "ленінопаду", стала частиною більш глобального дискурсу деколоніалізму, який сьогодні, у тому числі, представлений фактичною боротьбою проти імперських амбіцій Росії. Був ухвалений закон № 3005-IX "Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні й деколонізацію топонімів" та прийнято постанову від 2 травня 2023 року "Про Заяву Верховної Ради України "Про використання політичним режимом Російської Федерації ідеології рашизму, засудження засад і практик рашизму як тоталітарних і людиноненавистницьких"". Підставою для прийняття відповідних нормативно-правових актів та загалом активізації деколонізаційних процесів в українському суспільстві стали масові воєнні злочини, скоєні російськими військами в Бучі, Ірпені, Маріуполі та інших українських містах. Вони стали свідченням насильства, яке має системний характер. За результатами соціологічного опитування (Левада-центр, 2024), сучасну війну підтримує більшість російського населення, незалежно від соціального статусу чи місця проживання.

З огляду на промову Путіна під час оголошення "СВО" і подальшу політику Російської Федерації на окупованих територіях України, яка полягає в утвердженні ідеології рашизму, що спирається на радянські практики культурної окупації, можемо стверджувати, що наявність імперської топонімії, до якої належать й артефакти, пов'язані з Леніним, є однією з першопричин цієї війни. Доказ цього ми можемо також знайти в риторичі представників вищого військово-політичного командування Росії. Зокрема, Володимир Путін постійно наголошує на тому, що жодних українців не існує або усіх їх, як і Україну, вигадав не хто інший, як вождь пролетарської революції – Володимир Ілліч Ленін. Отже, можемо констатувати, що Ленін є одним з важливих елементів між минулим та сьогоденням, який дозволяє сучасній Росії полемізувати про "велике" минуле та утверджуватися у своїй імперській риторичі. Знищення пам'ятників Леніну і загалом проведення деколонізаційних заходів в Україні спрямоване не лише на відмову від радянського минулого, а й фізичне та символічне руйнування імперського наративу, у якому незалежну та суверенну Україну розглядають як "історичну помилку".

Навіть більше, "образ Леніна був базовим знаком радянського політичного простору та мови, до якого будь-яке політичне висловлювання чи дія мали апелювати, щоб отримати легітимацію" (Юрчак, 2018). На 2020 рік в Україні демонтовано одних лише пам'ятників Леніну 1300 штук (Ukrinform, 2020). Якщо

вирити неофіційній статистиці, то на момент проголошення Незалежності у 1991 році в Україні їх нараховувалося близько 6 тисяч, значна частина з них була розміщена на Сході України та в Криму (Кудинів, 2015). Як ми вже зазначали, через символічний простір, пам'ятники в тому числі, відбувалася окупація українського культурного простору. Щойно українці почали боротьбу за свій культурний та політичний суверенітет від імперії – розпочалася війна. І сьогодні ми бачимо як Росія відновлює маркери імперії на окупованих нею територіях, адже нав'язування імперських ідей, символів, цінностей, спрямованих на переформатування колективної пам'яті та знищення національної ідентичності українців – ось пріоритетні цілі окупації.

На відміну від України – у Росії, у зв'язку з експансіоністськими прагненнями, відбувається реабілітація та героїзація історичних постатей, які відігравали ключову роль у становленні Росії як імперії. Сьогодні в російському культурному середовищі домінує образ Сталіна. Саме Сталін став вигідним для сучасної Росії образом сильного політика, реформатора, а головне переможця над нацистами, попри те, що Сталін та сталінізм були засуджені після приходу до влади Микити Хрущова, тобто в часи існування СРСР, і більшість монументів кривавому вождю демонтовано ще в 60-х роках XX сторіччя. "У Росії встановлено вже 110 пам'ятників радянському диктатору Йосипу Сталіну. 95 із них встановили за Володимира Путіна, а темпи спорудження пам'ятників подвоїлися після анексії Криму у 2014 році" (Радио свобода, 2023). Навіть більше, сьогодні ми можемо побачити, що згідно з останніми соціологічними опитуваннями майже половина росіян – 47% – ставляться з повагою до Сталіна (Левада-центр, 2023).

У цьому контексті необхідно звернути увагу на особливості процесу конструювання російського політичного іміджу перших осіб держави, особливо президента. Володимир Путін репрезентує себе через демонстрацію своєї фізичної витривалості: карате, експедиції в тайгу разом з колишнім міністром оборони Шойгу та інші вияви фізичної витривалості, що є одним з елементів легітимації авторитарного правління. Паралельно ми можемо спостерігати за систематичним використанням репресивних методів стосовно потенційних політичних опонентів. Немцов, Пригожин, навіть Навальний разом з тисячами інших людей вже загинули внаслідок російської політики, спрямованої на відновлення імперського проекту, який би включав "ісконно руські землі". У контексті сучасної загарбницької війни реабілітація Сталіна набуває особливого значення в контексті ідеологічного підґрунтя для мілітаризації суспільства та формування образу країни переможців над нацизмом.

Варто також зауважити істотні відмінності в символічному навантаженні, коли ми говоримо про порівняння культу особистості Сталіна з культом Леніна. Символізм Леніна в радянській системі цінностей неможливо переоцінити. Протягом десятиліть образ Леніна був центральним елементом радянської пропаганди, а пам'ятники на його честь стали важливою частиною міських ландшафтів по всьому СРСР. Ці монументи слугували не лише даниною "вождю світового пролетаріату", а й були постійним нагадуванням про панівну ідеологію та політичний устрій. Ми можемо стверджувати, що образ Леніна пройшов декілька стадій свого розвитку. Перший

безумовно пов'язаний з його діяльністю як лідера більшовиків, організатора червоного терору. Другий же його етап полягає у формуванні певного необхідного для країни образу, настільки важливого, що мертве тіло – сакралізовані моці Леніна розміщено на головній площі країни. З цього моменту Ленін та власне комунізм набуває ознак релігійного культу, попри ставлення К. Маркса до релігії як "опіуму для народу". Тільки тепер ця релігія отримала нових святих, новий церемоніал та новий релігійний простір.

Відомий західний філософ Арнольд Тойнбі дав таке визначення цього феномену: "Марксистський комунізм дає нам сумно відомий приклад сучасної західної філософії, яка за життя одного покоління змінилася до невпізнання, перетворившись на пролетарську релігію, обравши шлях насильства і вирізбивши свій Новий Єрусалим мечем на рівнинах Росії" (Тойнбі, 1995, с. 39). Микола Бердяєв писав, що "комуністична партія за своєю структурою, за душевним складом своїх adeptів представляє щось на кшталт атеїстичної секти, релігійної атеїстичної секти, яка захоплює у свої руки владу" (Бердяєв, 1990, с. 136). Пропаганда також була спрямована на продукування значущих культурних артефактів і пошук нових форм безпосередньо на ментальному рівні, аби остаточно визначати світоглядну позицію "народних мас" (Демчук, 2021, с. 17). Говорячи про потенційне бажання людей не позбуватися пам'ятників Леніна та проводити активну політику щодо деокупації свідомості полягає в тому, що французький дослідник Бурдьє називає "класовою етикою" – системою цінностей, яка людину формує ще в дитячому віці (Bourdieu, 1981). Отже, якщо людині з дитинства вкладати ідеї, що Ленін – це вождь народів, тому йому стоїть пам'ятник, відповідно формується позитивний образ цієї постаті. Відповідно повалення пам'ятника Леніна чи навпаки його відновлення є перемогою ідеології для кожної зі сторін цієї війни, російський дослідник Михайл Ямпольський вказує на те, що за своєю суттю "деструкція підтверджує владу переможця тією ж мірою, що і зведення монумента Перемоги" (Yampolsky, 1995, p. 100).

Зрештою саме таке квазірелігійне значення культу особи Леніна в радянській системі створило доволі складну ситуацію зі спробами його подолання в пострадянських країнах. П'єр Нора вказує на те, що не стільки важлива сама пам'ять, коли ми говоримо про мнемотопі, скільки те, де саме ця пам'ять актуалізується. Космос тоталітарної культури був промаркований великою кількістю цих місць, більшість з яких була присвячена бойовим діям, адже війн, яких розв'язувала імперія, не бракує. Ідеологія рашизму цілком суголосна з простором, у якому вона функціонує. Український же культурний простір, навпаки, не поділяє імперських цінностей, представлених маркерами імперії. І складність трансформацій полягає в поєднанні комплексного історичного минулого з достатньо визначеним війною сьогоденням. Як зазначає німецько-американська дослідниця пам'яті Хана Арендт, "ми вже не можемо дозволити собі взяти те, що було до нас добрим у минулому і просто оголосити його своєю спадщиною, відкинути погане і просто вважати його непотрібним багажем, який з плином часу забудеться сам по собі" (Арендт, 2005, с. 11).

Важливим елементом російської окупації є не тільки відновлення імперських маркерів на окупованих українських територіях, але й спроби окупації європейського комеморативного середовища. Це

передусім пов'язане зі створенням образу українців як неонацистів та формуванням наративу, згідно з яким саме російські війська звільнили Європу від нацистів. Сьогодні акцент робиться на тому, що саме російські, не радянські, солдати звільнили Європу. Формою "м'якої сили" в західноєвропейському культурному просторі виступають, зокрема, й пам'ятники, присвячені так званій Великій Вітчизняній війні. "Пам'ятник – матеріальний концентратор колективної пам'яті – існує насамперед у царині символічного й увічнює подію, яку нащадки переживають потім у формі спільної історії" (Демчук, 2021, с. 7). Отже, аналізуючи вплив культу особи Леніна в радянські часи та його наслідки для пострадянських країн, можемо зробити висновок, що деокупація культурного простору від цих символів є важливою частиною сучасних деколонізаційних процесів. Водночас необхідно підкреслити потребу переосмислення тих елементів символічного простору у вітчизняній культурі, які можуть підтримувати колоніальні наративи.

Для досягнення поставленої мети слід формувати чітку ідеологічну консистентність, що є логічним кроком у захисті культурного суверенітету та національної ідентичності. Толерування артикуляції символічних елементів імперського дискурсу у вітчизняному соціокультурному просторі породжує когнітивний дисонанс: неможливо сповідувати ліберальні цінності й одночасно використовувати інструментарій, характерний для тоталітарних ідеологій. Історія Росії та її сучасні реалії є ілюстративним прикладом такої ідеологічної непослідовності. Ще з радянських часів наявне співіснування взаємозаперечних наративів: процеси, пов'язані із дедалізацією, ідуть паралельно з уславленням царської родини Романових, яка канонізована майже одразу після того, як була розстріляна більшовиками. Артикуляція такого наративу призводить до семіотичної кризи, що так само призводить до формування в колективній свідомості нації еклектичного ідеологічного конструкта, який спирається на маніпуляції. Історія таким чином стає черговим інструментом у гібридній війні. Крім цього, Росія вирішила провести "деокупацію" своєї свідомості та очистити свій культурний простір від будь-якого західного продукту, що можете стати на заваді функціонування імперського семіотичного простору.

Варто зазначити, що в контексті деколонізаційного дискурсу особливо важливу увагу слід приділяти топонімії як одній з головних компонент семантичного простору культурного суверенітету. Важливо також наголосити на тому, що будь-який топонім, який прямо чи опосередковано може корелюватися з російськоімперською спадщиною, стає інструментом у гібридній війні. Навіть більше, він також може бути інтегрований у танатолатричний дискурс сучасної Росії. Тобто ми говоримо про формування та активне поширення культу смерті не тільки всередині Росії, а й на окупованих українських територіях. Таким чином сакралізація смерті стає ще одним важливим інструментом імперії для легітимізації своїх мілітаристських прагнень. У прагматичному просторі це передусім відбувається через систему імплементації характерних для танатолатрії практик та створенні специфічного символічного простору. Формами символічної експансії в цьому разі є: військові кладовища, пам'ятні дошки, перейменування вулиць на честь загиблих військових Російської Федерації тощо. Зрештою локальний окупований простір через згадані

нами культурні елементи разом з політичними інструментами, як, наприклад, прописування в конституції РФ "нових територій", інкорпорується в загальноімперський.

Як ми наголошували, єдиним ефективним інструментом протидії культурній окупації є формування та імплементація державної політики, спрямованої на захист національної ідентичності та культурного суверенітету. Ця політика має стосуватися і державних інституційних макроструктур, і практик повсякденності. Ми не можемо не зауважити, що в Україні відомо достатньо прикладів того, як семантичні зміни відбуваються разом з фізичною деконструкцією. Будівля сучасного Українського дому в Києві є одним з прикладів таких трансформацій. Початково вона зведена як філія Центрального музею В. І. Леніна. Після здобуття Україною незалежності в 1991 році в цьому просторі відбулися значні функційні та смислові зміни. У 1993 році будівлю перепрофільовано на культурний центр, який згодом став важливим майданчиком громадянського суспільства під час значущих соціально-політичних подій, зокрема Помаранчевої революції та Революції гідності (Національний центр "Український дім"). Розбудова вітчизняного комеморативного середовища має ґрунтуватися не на простій консервації історії та збереженні історії заради історії, але заради вибудовування майбутнього, ґрунтованого на неочіненному досвіді сьогодення. Зокрема, одразу після варварського знищення таких мозаїк, як "Дерево життя" та "Боривітер" авторства Алли Горської в Маріуполі, в Українському домі проходить виставка робіт цієї видатної художниці.

В умовах ідеологічного протистояння російсько-української війни, активні дискусії точаться навколо "місць пам'яті", які пов'язані насамперед з комеморативним простором Другої світової війни. Це передусім Національний музей історії України у Другій світовій війні, який зазнав багатьох змін: у ньому, наприклад, упорядковано окремий комеморативний простір, пов'язаний з АТО/ООС. За час повномасштабного вторгнення створено окрему експозицію, пов'язану з цією фазою війни. Водночас на монументі Батьківщина-мати радянський герб замінено на український тризуб. На нашу думку, таке "сусідство" негативно впливає на формування національної ідентичності. Необхідним кроком для поліпшення ситуації була б організація окремого музейного простору, у якому б розміщувалися всі пам'ятки, пов'язані з імперсько-радянським періодом, адже деконструкція російських монументів відбувається лише на половину. Проте це не єдина проблема з культурним простором. Вітчизняний дослідник Сергій Руденко відзначає, зокрема, що "зараз між музеєм Леніна та Батьківщиною-матір'ю утворився стихійний екомузей політичної культури СРСР. Ще донедавна на довколишніх вулицях можна було зустріти партноменклатурників старого режиму, що жили поруч із роботою і виглядали як живі експонати. З певних традиційних причин, а також виходячи із суто технічної утилітарності – налагодженого спецв'язку, охорони та взаємодії чиновницьких апаратів – органи влади сучасної української держави продовжують перебувати у цьому стихійному екомузеї" (Руденко, 2021, с. 294).

Сьогодні, коли відбувається екзистенційна боротьба за існування української нації, необхідна чітка диференціація пам'ятників за критеріями їхньої культурної цінності. Водночас це не анулює потреби в селективному демонтажу деяких пам'ятників та

формуванні тематичних парків, які були б присвячені символам пропаганди. У зв'язку з цим у 2017 році в Києві планували створити Музей монументальної пропаганди СРСР (Офіційний портал КМДА, 2017). Сьогодні, на 11 рік російсько-української війни, цей проєкт все ще в розробці, що є черговим підтвердженням потреби більш активно залучати громадську та наукову спільноти до розв'язання цієї проблеми. Істотною завадою на шляху до комплексної деколонізації є неможливість демонтажу громіздких монументів. Наприклад, якщо військовий меморіальний комплекс з Батьківщиною-матір'ю через заміну герба СРСР на український тризуб "нині переозначений у модусі спротиву українського народу будь-яким ворогам..." (Demchuk, 2017, p. 562), то ситуація з аркою Дружби народів складніша і сьогодні вона була просто перейменована в "арку Свободи українського народу". Укотре наголошуємо, що процеси, пов'язані із деконструкцією / переозначенням, мають бути осмисленими та пропрацьованими, інакше звичайний демонтаж конструкції не матиме жодного сенсу. Цей фрагмент завершимо словами вітчизняної дослідниці комеморативного простору Олександри Гайдай: "Поряд зі зміною меморіального простору важлива і робота з пам'яттю, осмислення історичних передумов попереднього режиму, його ідей і практик, зокрема й пов'язаних з особою Леніна. Адже фізичне усунення радянських символів із публічного простору не означає дерадикалізацію свідомості населення, яке продовжує мислити радянськими категоріями й відтворювати радянські практики у ставленні до спадщини" (Гайдай, 2018, с. 189).

Дискусія і висновки

Аналіз сучасного українського культурогенезу в умовах війни та повномасштабного російського вторгнення, пов'язаний передусім з процесами декомунізації, деколонізації та деімперіалізації, виявляє їх багатовимірний характер та внутрішню суперечливість. В умовах прямої загрози для існування держави ми стикаємося з прискоренням цих трансформацій, що водночас і створює нові можливості, і зумовлює потенційні ризики для розвитку української культури нині та в майбутньому. Україна та Росія однаково борються як за збереження, так і за зміцнення своїх позицій у символічному просторі сучасного протистояння. Говорячи передусім про український символічний простір, ми маємо справу з тим, що кількісна, механічна заміна старих символів на нові без належної теоретичної бази та дискусії в суспільстві можуть призвести до лише поверхових трансформацій, які не вплинуть істотно на суспільну свідомість. Варто також наголосити на актуальності формування дієвого інструментарію для захисту культурної спадщини в умовах гібридної війни. Війна продемонструвала, що місця пам'яті стають не просто маркерами історичної чи культурної пам'яті, а інструментом у сучасній війні для кожної зі сторін. У зв'язку з цим з'являються нові виклики для української культурної політики, яка повинна все активніше реагувати і на прями зовнішні загрози імперського ресентименту, і на внутрішні трансформації суспільства, спричинені війною. Результати дослідження наголошують на необхідності зміни підходу до культурних трансформацій: замість реактивної моделі культурної політики слід перейти до стратегії, спрямованої на поетапне формування та поширення національного наративу. Для досягнення цієї мети необхідно напрацювати та імплементувати цілісну систему механізмів з формування та захисту символів та поєднанням локальних і загально-

національних практик комеморації в єдину систему. Перспективним та важливим напрямом подальших досліджень є формування стратегії деокупації культурного простору на тимчасово окупованих Росією територіях на основі вивчення впливу деколонізаційних процесів у захисті національної ідентичності в умовах війни. Вагомим аспектом також залишається розробка стратегій щодо формування нових та переосмислення старих комеморативних практик. Отже, будь-які зміни в культурному ландшафті повинні бути виваженими й аргументованими, й тільки так український культурний простір буде готовий до сучасних викликів та сприятиме консолідації української нації.

Список використаних джерел

- Александр, Дж. (2023). Цивільна сфера та перехід до миру: культурна травма та цивільне відновлення. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг*, 3, 20–30. <https://doi.org/10.15407/sociology/2023.03.20>.
- Арендт, Х. (2005). *Джерела тоталітаризму*. Дух і літера.
- Ассман, А. (2012). Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. (Ксенія Дмитренко, Лариса Доронічева, Олександр Юдін, Пер. з нім.). *Ніка-Центр*. https://shron1.chtyvo.org.ua/Aleida_Assmann/Prostory_spoHADu.pdf.
- Бердяєв, Н. (1990). Истоки и смысл русского коммунизма. <https://surl.li/cdfjbc>.
- Виноградов, Е. (2014). Немецкий культуролог Алейда Ассман о памяти и забвении. *Deutsche Welle*. <https://p.dw.com/p/1DZvO>.
- Гайдай, О. (2018). *Кам'яний гість. Ленін у Центральній Україні*. К. І. С.
- Гриценко, О., Гончаренко, Н., Кузнецова, І. та ін. (2020.). *Культура пам'яті сучасного українського суспільства: трансформація, декомунізація, європеїзація: монографія. Ін-т культурології НАМ України*. https://icr.org.ua/wpcontent/uploads/2020/09/Book_2020_Grytsenko.pdf.
- Демчук, Р. В. (2021). Меморизація Леніна як ієротопічний проєкт. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. Т. 4, 11–21. <http://nrcpult.ukma.edu.ua/article/view/234589/233141>.
- Карловський, Д. (2022). Путін пригрозив, що "навчить Україну декомунізації". *Українська правда*. <https://www.pravda.com.ua/news/2022/02/21/7324861/>.
- Коннертон, П. (2004). *Як суспільства пам'ятають* (С. Шліпченко, Пер. з англ.). *Ніка-Центр*. (Серія "Зміна парадигми"; Вип. 7).
- Кудинов, Д. (2015). Сколько всего памятников Ленину? Памятники В. И. Ленину. *leninstatues.ru*. <https://lenin.tilda.ws/skolko#rec2947133>.
- Левада-Центр. (2024). Конфликт с Украиной: основные показатели в июле 2024 года. *Левада-Центр*. <https://www.levada.ru/2024/08/08/konflikt-s-ukrainoj-osnovnye-pokazateli-v-iyule-2024-goda/>.
- Левада-Центр. (2024). Отношение к Сталину. *Левада-Центр*. <https://www.levada.ru/2023/08/15/otnoshenie-k-stalinu/>.
- Нагорна, Л. (2014). Поняття "місце пам'яті" в системі memory studies. *Регіональна історія України*, 8, 55–74. http://nbuv.gov.ua/UJRN/reisuk_2014_8_5.
- Нагорна, Л. (2012). *Історична пам'ять: теорії, дискурси, рефлексії: [монографія]*. ІПІЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України.
- Національний центр "Український Дім". *Ukrainskiydim*. <https://www.uadim.in.ua/>.
- Офіційний портал КМДА. "Майбутній Музей монументальної пропаганди СРСР розраховує на статус національного". https://kyivcity.gov.ua/news/maybutniy_muzey_monumentalno_propagandi_srsr_rozrahkovuye_n_a_status_natsionalnogo/.
- Радио "Свобода". (2023, 2 октября). В России установлены 110 памятников Сталину, их число растёт. *Радио Свобода*. <https://www.svoboda.org/a/v-rossii-ustanovleny-110-pamyatnikov-stalinu-ih-chislo-rastyot/32619483.html>.
- РИА "Новости". (2010). "Катынь" могла быть местом Сталина за гибель в плену советских пленных. *РИА Новости*. <https://ria.ru/20100407/219187360.html>.
- РИА "Новости". (2010). Рассекреченные архивные документы по проблеме Катыни из "пакета №1". *Wayback Machine*. <https://web.archive.org/web/20100501154642/http://www.rian.ru/spravka/20100428/227752658.html>.
- Руденко, С. (2021). *Соціокультурне призначення та інституційна специфіка музею* [Дис. д-ра культурології, Київський національний університет культури і мистецтв]. https://knuvim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/09/Rudenko_Diss_KNUKIM_Druk.pdf.
- Цалик, С. (2016). Історичний блог: 1991 рік. Демонтаж пам'ятника Леніну на Майдані. *BBC News Україна*. https://www.bbc.com/ukrainian/blogs/2016/09/160912_tsalyk_lenin_monument_az.
- Ціба, А. (2018). Юрчак А: "Любое изображение Ленина было прямым продолжением его физического тела". *Colta.ru*. <https://www.colta.ru/articles/society/19706-aleksey-yurchak-lyuboe-izobrazhenie-lenina-bylo-pryamyim-prodolzheniem-ego-fizicheskogo-tela>.
- Ципанов, С. (2024). Пам'ять про минуле у світлі постколоніальних студій. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, 24 (Грудень), 135–42. <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2024.24.14>.

- Adorno, T., & Bryzhnik, V. (2018). What does "processing of the Past" mean. *Philosophy of Education*, 22(1), 6–24. <https://doi.org/10.31874/2309-1606-2018-22-1-6-24>
- Bourdieu, P. (1981). La représentation politique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 36, 3–24. https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1981_num_36_1_2105
- Connerton, P. (2008). Seven types of forgetting. *Memory Studies*, 1(1), 59–71. <https://doi.org/10.1177/1750698007083889>
- Demchuk, R. (2017). Structuring the "Sacral Axis" in the Architectural Landscape of Kyiv (From the Modern Age). *Spheres of Culture, Ihor Nabytovych, Ed.*, 16, 556–563. <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/3cb1e849-1afa-4176-8965-e25bcf7efd1e>
- Eyerman, R. (2019). *Memory, trauma, and identity*. Palgrave.
- Marples, D. (2016). Decommunisation in Ukraine. Implementation, pros and cons. *New Eastern Europe*. <http://neweasterneurope.eu/postauthor/david-marple/>
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7–24. https://is.muni.cz/el/fss/jaro2013/SOC564/um/40802691/Nora_Between_Memory_and_History.pdf
- Ukrinform. (2025). За роки декомунізації в Україні демонтували більш як 1300 пам'яників Леніну. *Укрінформ*. <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3064494-za-roki-dekomunizacii-v-ukraini-demontuvali-bils-ak-1300-pamatnikov-leninu.html>
- Wayback Machine (2011). Заявление о расследовании "Катынского преступления" в России. <https://web.archive.org/web/20110605073217/http://www.memo.ru/daytoday/5katyn2.htm>
- Yampolsky, M. (1995). In the Shadow of Monuments. Notes on Iconoclasm and Tim. *Soviet Hieroglyphics. Visual Culture in Late Twentieth century Russia*, (Nancy Condee, Eds.). Indiana University Press.
- References**
- Alexander, J. (2023). The civilian sphere and the transition to peace: cultural trauma and civilian recovery. *Sociology: Theory, Methods, Marketing*, 3, 20–30. <https://doi.org/10.15407/sociology>. [in Ukrainian]
- Arendt, H. (2005). *The sources of totalitarianism*. Duh i Litera. [in Ukrainian]
- Assman, A. (2012). Spaces of memory. Forms and transformations of cultural memory. (Ksenia Dmytrenko, Larisa Doronicheva, Oleksandr Yudin, Transl.). *Nika-Centre*. https://shron1.chtyvo.org.ua/Aleida_Assmann/Prostory/_spohadu.pdf. [in Ukrainian]
- Berdyayev, N. (1990). The Origins and Meaning of Russian Communism. <https://surl.li/cdfjbc> [in Russian]
- Vinogradov, E. (2014). German cultural critic Aleida Assmann on memory and oblivion. *Deutsche Welle*. <https://p.dw.com/p/1DZvO>. [in Russian]
- Gaidai, O. (2018). *The Stone Guest. Lenin in Central Ukraine*. K.I.C. [in Ukrainian]
- Hrytsenko, O., Honcharenko, N., Kuznetsova, I. et al. (2020). *Culture of memory of modern Ukrainian society: transformation, decommunisation, Europeanisation: a monograph*. Institute of Culturology of the National Academy of Sciences of Ukraine. https://icr.org.ua/wp-content/uploads/2020/09/Book_2020_Grytsenko.pdf. [in Ukrainian]
- Demchuk, R. V. (2021). Lenin's memorialisation as a hierotopic project. *Scientific notes of NaUKMA. History and Theory of Culture*, 11–21. <http://nrpcult.ukma.edu.ua/article/view/234589/233141>. [in Ukrainian]
- Karlovsy, D. (2022). Putin threatened to 'teach Ukraine how to decommunise'. *Ukrainska Pravda*. <https://www.pravda.com.ua/news/2022/02/21/7324861/>. [in Ukrainian]
- Connerton, P. (2008). Seven types of forgetting. *Memory Studies*, 1(1), 59–71. <https://doi.org/10.1177/1750698007083889>
- Connerton, P. (2004). How societies remember. (S. Shlipchenko, Transl.). *Nika-Centre*. (Series 'Paradigm shift'; Issue 7). [in Ukrainian]
- Kudinov, D. (2015). How many monuments to Lenin are there? *Monuments to Lenin*. <https://lenin.tilda.ws/skolko#rec2947133>. [in Russian]
- Levada Centre. (2024). The conflict with Ukraine: key indicators in July 2024. *Levada Centre*. <https://www.levada.ru/2024/08/08/konflikt-s-ukrainoj/-osnovnye-pokazateli-v-iyule-2024-goda/>. [in Russian]
- Levada Centre. (2024). Attitudes towards Stalin. *Levada Centre*. <https://www.levada.ru/2023/08/15/otnoshenie-k-stalinu/>. [in Russian]
- Nagorna, L. (2012). *Historical Memory: Theories, Discourses, Reflections: monograph*. I. F. Kuras Institute of Pedagogical and Ethnological Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine. [in Ukrainian]
- Nagorna, L. (2014). The concept of "place of memory" in the system of memory studies, 8, 55–74. http://nbuv.gov.ua/UJRN/reisuk_2014_8_5. [in Ukrainian]
- National Centre "Ukrainian House". *Ukrainskydim*. <https://www.uadim.in.ua/>. [in Ukrainian]
- Official portal of the KCSA. 'The future Museum of Monumental Propaganda of the USSR expects to be national'. https://kyivcity.gov.ua/news/maybutniy_muzey_monumentalno_propagandi_srsr_rozrakhovuye_n_a_status_natsionalnogo/. [in Ukrainian]
- Radio Liberty (2023). Russia has 110 monuments to Stalin, their number is growing. *Radio Liberty*. <https://www.svoboda.org/a/v-rossii-ustanovleny-110-pamyatnikov-stalinu-ih-chislo-rastyot/32619483.html>. [in Ukrainian]
- RIA Novosti (2010). Katyn could have been Stalin's revenge for the deaths of Soviet prisoners of war. *RIA Novosti*. <https://ria.ru/20100407/219187360.html>. [in Russian]
- RIA Novosti. (2010). Declassified archival documents on the Katyn problem from "package 1". *Wayback Machine*. <https://web.archive.org/web/20100501154642/http://www.rian.ru/spravka/20100428/227752658.html>. [in Russian]
- Rudenko, S. (2021). Socio-cultural purpose and institutional specificity of the museum. [PhD on Cultural Studies, Kyiv National University of Culture and Arts]. https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/09/Rudenko_Diss_/KNUKIM_Druk.pdf. [in Ukrainian]
- Tsalyk, S. (2016). Historical blog: 1991. Dismantling of the Lenin monument on the Maidan *BBC News Ukraine*. https://www.bbc.com/ukrainian/blogs/2016/09/160912_tsalyk_lenin_monument_az. [in Ukrainian]
- Tsyba, A. (2018). Yurchak A.: "Any image of Lenin was a direct continuation of his physical body". *Colta.ru*. <https://www.colta.ru/articles/society/19706-aleksey-yurchak-lyuboe-izobrazhenie-lenina-bylo-priamym-prodolzheniem-ego-fizicheskogo-tela>. [in Russian]
- Tsipanov, S. (2024). Memory of the Past in the Light of Postcolonial Studies. *Literary Process: Methodology, Names, Trends*, 24 (December): 135–142. <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2024.24.14>. [in Ukrainian]
- Adorno, T., & Bryzhnik, V. M. (2018). What does "processing of the Past" mean. *Philosophy of Education*, 22(1), 6–24. <https://doi.org/10.31874/2309-1606-2018-22-1-6-24>
- Bourdieu, P. (1981). La représentation politique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 36, 3–24. https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1981_num_36_1_2105
- Demchuk, R. (2017). Structuring the "Sacral Axis" in the Architectural Landscape of Kyiv (From the Modern Age). *Spheres of Culture*. (Ihor Nabytovych, Ed.), 16, 556–563. <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/3cb1e849-1afa-4176-8965-e25bcf7efd1e> [in Ukrainian]
- Eyerman, R. (2019). *Memory, trauma, and identity*. Palgrave.
- Marples, D. (2016). Decommunisation in Ukraine. Implementation, pros and cons. *New Eastern Europe*. <http://neweasterneurope.eu/postauthor/david-marple/>
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7–24. https://is.muni.cz/el/fss/jaro2013/SOC564/um/40802691/Nora_Between_Memory_and_History.pdf
- Ukrinform (2020). Over 1300 monuments to Lenin dismantled in Ukraine during the years of decommunisation. *Ukrinform*. <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3064494-za-roki-dekomunizacii-v-ukraini-demontuvali-bils-ak-1300-pamatnikov-leninu.html>. [in Ukrainian]
- Wayback Machine (2011). Statement on the investigation of the "Katyn crime" in Russia. <https://web.archive.org/web/20110605073217/http://www.memo.ru/daytoday/5katyn2.htm> [in Russian]
- Yampolsky, M. (1995). In the Shadow of Monuments. Notes on Iconoclasm and Time. *Soviet Hieroglyphics. Visual Culture in Late Twentieth century Russia*. (Nancy Condee, Eds.). Indiana University Press.

Отримано редакцією журналу / Received: 25.01.25
Прорецензовано / Revised: 22.03.25
Схвалено до друку / Accepted: 09.06.25

Artem BOHUTSKYI, PhD Student
ORCID ID: 0009-0002-8983-4759
e-mail: artem.bogutsky@ukma.edu.ua
National University of Kyiv-Mohyla Academy, Kyiv, Ukraine

THE "LENIN'S FALL" AS AN EXAMPLE OF DE/OCCUPATION OF CONSCIOUSNESS

Background. The analysis of transformations in the symbolic space of Ukraine after the Revolution of Dignity is based on theoretical postcolonialism and memory studies. The author analyses the physical and semantic dismantling of Soviet monuments as one of the practices associated with the rethinking of collective memory. The relationship between the physical de/construction of Soviet monuments and the transformations associated with changes in public consciousness in the context of de/colonisation is traced. The relevance of this study is grounded in several factors. First, the dismantling (semantic and physical) of Lenin monuments and monuments that are markers of the Russian Empire in general is an important step in the process of decolonisation of Ukraine and is a form of protection of national identity. Second, this phenomenon has intensified academic discussions on the role of the Soviet-imperial heritage in contemporary Ukrainian commemorative discourse. Third, "Lenin's fall" has been a pivotal factor influencing subsequent cultural and geopolitical transformations in Ukraine and beyond.

The purpose of the study is to analyze the phenomenon of "Lenin's fall" as an integral part of the process of decommunization and decolonization of the Ukrainian sociocultural space.

Methods. To achieve this goal, a comprehensive interdisciplinary approach is employed. Pierre Nora's concept of 'sites of memory' provides a framework for analyzing Soviet monuments as constructed symbols of collective memory and for exploring their role in shaping national identity. The theory of cultural memory developed by Aleida and Jan Assmann provides a wide range of tools for analyzing the transformational processes associated with collective perceptions of the past. The theory of 'symbolic capital' proposed by Pierre Bourdieu helps to analyze the transformational processes between social agents related to the changes in the monumental landscape. The research is primarily based on the cultural studies approach to assess changes in the semantic space and on historical and comparative method to analyze the phenomenon of 'Lenin's fall' in the context of decolonization processes.

Results. It has been established that the phenomenon of Lenin's fall has undergone a number of transformations: the spontaneous destruction of the Lenin monument on Shevchenko Boulevard on 8 December 2013 has turned into a systematic and now legally supported process of decolonization. The article traces the transformations of the Ukrainian sociocultural environment resulting from the processes of decolonization/de-imperialisation/de-Sovietisation. The author emphasizes the need to continue the policy of meaningful cleansing and protection of the Ukrainian cultural environment from the influence of Moscow and its proxies.

Conclusions. The study of the phenomenon of "Lenin's fall" confirms the need for a comprehensive approach to the study of processes related to the decolonization of symbolic space. The physical deconstruction or, conversely, the installation of Soviet monuments is necessarily accompanied by transformational changes in cultural narratives. The results of the study can be used for further research on decolonization processes and the improvement of national memory policy as an important part of protecting national identity from Russian imperial resentment.

Keywords: cultural dimension, interdisciplinary, cultural issues, cultural practices, Lenin's fall, Russian-Ukrainian war, sociocultural transformations, Ukrainian identity

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.

КУЛЬТУРА ТА ВІЙНА

УДК 791.43(430+470):32.019.5+316.75]:355.01(470:477)
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).03](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).03)

Ганна БЕЖНАР, канд. філос. наук, доц.
ORCID ID: 0000-0002-4516-352X
e-mail: anna.beznar@knu.ua

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ПРОПАГАНДИСТСЬКІ НАСТАНОВИ В НАЦИСТСЬКОМУ ТА РОСІЙСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Вступ. Актуальність дослідження зумовлена тією роллю, яку відіграють візуальні медіа у формуванні культурної картини світу в масовій свідомості, що особливо помітно в умовах російської агресії проти України. Статтю присвячено аналізу ключових пропагандистських настанов, властивих нацистському та сучасному російському кінематографу. Такий підхід дає змогу виявити принципи ідеологічного впливу на масову свідомість і простежити спадкоємність ідеологічних засад пропаганди від нацистської візуальної риторики до сучасних російських медіапрактик. Мета дослідження полягає у виявленні пропагандистських стратегій, що використовуються в нацистських і сучасних російських фільмах для легітимації насильства, глорифікації війни, формування образу ворога та культу лідера.

Методи. У дослідженні застосовано аналітичний, компаративний метод та метод узагальнення. Аналіз здійснено на основі фільмів, візуальних наративів із урахуванням історико-культурного контексту та політичної функції кінематографу.

Результати. Установлено, що поняття "пропаганда" пройшло трансформацію від первісного місіонерського значення до ефективного інструмента політичного впливу на масову свідомість, який активно використовували тоталітарні режими у XX столітті. Кінематограф від самого початку свого виникнення пов'язаний з пропагандою, оскільки виявився ефективним засобом поширення ідеологічних настанов через візуальні образи та звернення до емоцій.

Доведено, що особливо виразно пропагандистська функція кінематографу постає в нацистській Німеччині. У фокусі уваги дослідження фільми Лені Ріфеншталь як приклади естетизації влади, формування культу лідера та сакралізації політичної ідеології. У статті також проаналізовано створення образу ворога як одного з ключових механізмів нацистської пропаганди. Репрезентація євреїв як загрози суспільству, моральному порядку та державності слугувала інструментом легітимації репресій і геноциду. З'ясовано, як глорифікацію війни використовували для формування колективної свідомості, у якій насильство вважали необхідним та виправданим. Відзначено, що кінематограф у Третьому Рейху не лише документував події, а й формував емоційно забарелену візуальну риторику, що підпорядковувалася завданню політичного піднесення режиму.

У результаті аналізу російського кінематографу виявлено, що останній успадкував пропагандистські моделі радянської доби. У сучасних фільмах сакралізується образ Другої світової війни, героїзуються радянські солдати, а війна репрезентується як шляхетна і морально виправдана справа. Такі ідеологічні наративи сприяють формуванню неоімперського світогляду, у межах якого насильство постає виправданим засобом захисту "вищих" національних ідеалів. Особливу увагу приділено антиукраїнській риториці в російському кінематографі, яка виявляється в дегуманізації українців, формуванні образу "ворога" та легітимації агресії. Відзначено, що такі пропагандистські настанови відіграли важливу роль у підготовці суспільної думки до збройного вторгнення держави агресора в Україну.

Висновки. Дослідження засвідчує наявність концептуального зв'язку між нацистською та сучасною російською пропагандою у сфері кіномистецтва. Принципи формування образу ворога, естетизації влади, культивування образу лідера та глорифікації війни залишаються актуальними інструментами маніпуляції суспільною свідомістю. Пропаганда таких настанов за допомогою візуального мистецтва поширює та вкорінює ідеологічні меседжі в масовій уяві, сприяючи таким чином суспільній підтримці агресивної політики.

Ключові слова: пропаганда, кіно, війна, легітимація насилля, культ лідера, дегуманізація, естетизація влади.

Вступ

Від самого початку розвитку кінематографу однією з його головних функцій стала пропагандистська. У той час як художнє кіно впливало на свідомість масового глядача опосередковано, через емоційне залучення та символічне моделювання реальності, уже перші документальні фільми (наприклад створені в часи становлення радянської влади) мали виразно агітаційний характер і спрямовували глядача на засвоєння певних політичних меседжів.

Актуальність дослідження кінопропаганди зумовлена тим, що, попри зміну історичного контексту та суттєвий прогрес технологічних засобів, кінематограф і сьогодні зберігає здатність істотно впливати на громадську думку. Особливо важливим це видається в контексті російсько-української війни, адже сучасна російська кіноіндустрія виконує не лише розважальну чи культурну функцію, а й активно використовує візуальні медіа як інструмент інформаційної війни, спрямований на виправдання дій держави-агресора.

Такі основні ідеологічні засади пропаганди як створення образу ворога (зовнішньої та внутрішньої загрози), естетизація влади, героїзація насильства, глорифікація війни та культ лідера залишаються незмінними, адаптуючись до нових реалій інформаційної війни. Саме тому критичний підхід до змісту продуктів кіноіндустрії та аналіз маніпуляцій є необхідними, щоб посилити інформаційну й культурну безпеку українського суспільства. Порівняння нацистського та сучасного російського пропагандистського кіно дозволяє виявити ідеологічні паралелі, а також сприяє усвідомленню небезпеки повторення історичних сценаріїв через візуальні засоби впливу.

Огляд літератури. Серед класичних теоретичних підходів до вивчення пропаганди, що заклали фундамент для розуміння цього явища, потрібно відзначити дослідження Г. Д. Лассуелла, зокрема роботу "The Theory of Political Propaganda", у якій міститься визначення пропаганди як цілеспрямованої діяльності, зорієнтованої на формування переконань і

© Бежнар Ганна, 2025

поведінки мас, та працю "Propaganda Technique in the World War", у якій автор аналізує такі методи впливу, як створення образу ворога, маніпуляцію емоціями, використання національних міфів тощо (Lasswell, 1927; Lasswell, 1971). Значний внесок у розуміння функціонування пропаганди зробив Жак Еллюль. У теоретичному дослідженні "Propaganda: The Formation of Men's Attitudes" він наголосив, що пропаганда в сучасному світі є не лише інструментом тоталітарних режимів, а й складником демократичних суспільств, та підкреслив її здатність впливати не стільки на думки, скільки на саме мислення (Ellul, 1973).

У сучасному українському гуманітарному дискурсі проблематика взаємодії мистецтва, зокрема кінематографу, з політичними процесами та пропагандистськими стратегіями віддзеркалена в працях А. Авраменко, М. Кацуби, Л. Брюховецької, Ю. Каганова. Тема взаємозв'язку кінематографу та пропаганди ґрунтовно представлена в навчальному посібнику О. Ю. Висоцького та О. В. Халапсіса "Кіно і політична пропаганда", що вийшов у 2024 році (Висоцький, Халапсіс, 2024). Вагомий внесок у дослідження кінематографу Третього Рейху як цілеспрямованої системи символічної комунікації зробили українські науковиці О. В. Прасюк та Ю. О. Пастух (Прасюк, Пастух, 2016).

Анексія Криму у 2014 році та повномасштабне вторгнення Російської Федерації в Україну у 2022 році актуалізували інтерес наукової спільноти до аналізу російського кінематографу як інструмента політичної пропаганди. Особливостям російської пропаганди як елемента підготовки до війни проти України присвячено наукову розвідку В. Ільницького, В. Старки та М. Галіва (Ільницький, Старка, Галів, 2022). Публікуються статті, присвячені цій проблематиці, серед яких стаття В. Левицького (автор здійснив стислий огляд ключових пропагандистських прийомів, що використовуються в російських художніх фільмах останніх років), А. Семенія (розглянуто антиукраїнські наративи в російському кінематографі), О. Семенової, В. Антонова, а також низки інших українських дослідників, що засвідчує зростання наукового інтересу до цієї проблематики в контексті сучасних подій та геополітичних трансформацій (Левицький, 2017; Семеній, 2022).

Мета дослідження – виявити пропагандистські настанови в нацистському та російському кінематографі.

Методи

Під час дослідження використано загальнонаукові методи: аналітичний, компаративний та метод узагальнення.

Результати

Латинське слово "propaganda", як свідчать документи католицької церкви (у 1622 році Папа Римський офіційно заснував "Загальну конгрегацію поширення віри" (*Congregatio de Propaganda Fide*)), означало "поширення" й не мало негативних конотацій. "Propaganda", тобто поширення католицькою церквою віри, мала здебільшого місіонерський характер і не зводилася тільки до інформаційного впливу чи контролю за суспільною думкою. Проте саме ці аспекти поступово набули ключового значення в суспільному розумінні поняття "пропаганда", і остання сприймається широким загалом переважно як "обробка" масової свідомості (Мустафін, 2019).

Активне використання культури для впливу на масову свідомість вже на початку XX століття супроводжувалося поступовою політизацією змісту поняття "пропаганда". Саме в цей час воно експлікується не тільки як "поширення" тих чи тих ідей, а

й як свідомо маніпуляція масовою свідомістю. Одним з перших цю думку висловив у низці робіт американський дослідник масової комунікації Г. Лассвелл. У цьому контексті особливу увагу привертає праця "Теорія політичної пропаганди" (1927), у якій він виявив та проаналізував здатність пропаганди впливати на суспільну думку та змінювати її. Саме явище пропаганди дослідник визначив як "управління колективного поведінкою за допомогою маніпуляції значущими символами" (Lasswell, 1927, p. 627).

Такий цілеспрямований вплив на суспільну свідомість за певних умов може мати негативні наслідки для індивідуальної свободи і навіть демократії. Вони, на думку Г. Лассвелла, яскраво виявляються в тоталітарних та авторитарних суспільствах, де влада активно послуговується засобами медіа для маніпуляції суспільною думкою. Утім, ці приклади не мають призводити до демонізації пропаганди, яка, наприклад, у демократичних суспільствах, особливо в умовах війни, може слугувати ефективним засобом збереження суспільного порядку (Lasswell, 1971).

Набуття терміном "пропаганда" політизованого змісту та асоціація його, особливо у XX столітті, з маніпулюванням громадською свідомістю, пов'язані з діяльністю тоталітарних режимів. Наприклад, радянська ідеологічна система легітимізувала та активно послуговувалася словом "пропаганда" для поширення комуністичних ідей, у тому числі й засобами культури. У цьому контексті можна згадати агітаційні плакати, які нерідко мали прихований зміст.

Оригінальну теорію пропаганди запропонував французький філософ Ж. Еллюль у праці "Пропаганда: формування настанов людини" (1965). Як видно вже з назви роботи, центральною темою цього дослідження стає пропаганда як універсальне явище, яким послуговуються не тільки тоталітарні режими, а й демократичні суспільства. Еллюль підкреслює, що в сучасних соціально-політичних реаліях демократії потребують пропаганди для досягнення консенсусу, мобілізації громадян та підтримки соціального порядку. Без неї демократичні інститути можуть втратити ефективність (Ellul, 1973, p. 232–237). Водночас перетворення пропаганди на невід'ємний складник життя суспільства та засіб впливу, який влада за допомогою медіа та технологій використовує для формування суспільної думки й настроїв, на думку Ж. Еллюля, явище доволі тривожне. Апеляція до емоцій знижує рівень критичного мислення людини, що в перспективі не тільки може сприяти обмеженню автономії індивіда, а й призвести до втрати ним суб'єктності та моральної відповідальності, у тому числі й за різного роду злочини. Попри те, що праця Еллюля є фундаментальною в осмисленні сутності пропаганди, її механізмів та технологій, безпосереднього визначення цього поняття в ній немає. Д. Павлов зазначає, що пізніше, у статті для "Великої енциклопедії" 1975 року, Жак Еллюль дає чітке визначення пропаганди, розуміючи її як "засоби або досягнення влади завдяки підтримці груп та мас, що забезпечується завдяки психологічній маніпуляції ними, або використання цієї влади при підтримці цих мас" (Павлов, 2015, с. 201).

Стосовно кінематографу варто зазначити, що від початку свого виникнення він мав доволі потужний вплив на суспільну свідомість. Його використовували для трансляції певних ідей, способів поведінки чи переконань, водночас вивчаючи емоційний вплив

образу на глядачів. Цікаво, що ця тенденція почала виявлятися на зорі становлення кінематографа, одразу після показу братами Люм'єрами німого короткометражного фільму "Прибуття потяга на вокзал Ла-Сьота". Попри невивагливий характер сюжету, перші презентації кінострічки викликали паніку в публіки, яка виявилася зовсім не готовою до сприйняття рухомого зображення на екрані.

Особливістю кінематографа як виду мистецтва є його синкретична природа, що полягає в поєднанні візуального образу, слова, музики, елементів живопису та фотографії. Як зазначає український культуролог Вадим Скуратівський, кінематограф постає як поновлення давнього феномену первісного синкретизму, поєднуючи всі рецептивні засоби людини для створення цілісної просторово-часової картини світу. Він підкреслює, що "рухоме зображення", винайдене інженерами Едісоном і Люм'єрами, відтворює семіотичну суму первісного синкретизму на новій технологічній основі (Скуратівський, 2020, с. 45). Отже, така інтегративна природа забезпечує здатність кіномистецтва впливати як на раціональний, так і на емоційний рівень сприйняття глядачів, що особливо важливо для пропаганди, оскільки остання звертається до емоцій, страхів та колективної уяви.

Очевидно, що виявлена на зорі становлення здатність кінематографа впливати на суспільну думку не могла залишатися поза увагою тогочасних провладних сил, й передусім тоталітарних режимів. Усі радянські режисери 1920-х років, зазначають автори навчального посібника "Кіно і політична пропаганда", були під сильним впливом американського режисера Девіда Льюеліна Ворка Гріффіта та "вважали себе пропагандистами, а також митцями" (Висоцький, Халапсіс, 2024, с. 76). Постать Д. В. Гріффіта є ключовою в історії кінематографа, адже він продемонстрував потенціал цього виду мистецтва як інструмента потужного політичного й емоційного впливу на широку аудиторію. Фільм Гріффіта "Народження нації" (1915) став проривом у технічному та комерційному аспектах та встановив рекорди касових зборів, проте водночас викликав значний суспільний резонанс через расистські стереотипи в зображенні афроамериканців та апологію діяльності Ку-клукс-клану (Висоцький, Халапсіс, 2024, с. 77).

Отже, прагнучи віднайти інструменти для поширення свого впливу на масову свідомість, режисери починають активно послуговуватися т. зв. "квазірелігійними" методами. У цьому контексті показовим прикладом може стати як радянська влада, так і нацистське правління в Німеччині, які взяли на озброєння інструменти кінопропаганди. Під впливом соціокультурної ситуації середини ХХ століття, передусім Другої світової війни, мистецтво та засоби масової інформації перетворюються на ефективні, емоційно забарвлені інструменти нацистського пропагандистського впливу, що сприяють закріпленню ідеологічних настанов у свідомості глядачів. На наш погляд, така ситуація була цілком закономірною в Німеччині. На початку 1930-х років ця країна переживала глибоку соціально-економічну та моральну кризу. Поразка у Першій світовій війні, гіперінфляція, масове безробіття та зниження життєвого рівня населення створили сприятливі умови для радикалізації політичного дискурсу й зростання популярності націонал-соціалістичної ідеології. Пропагандистський апарат Третього Рейху обіцяв не

лише економічне оновлення, а й відновлення німецької національної гордості, піднесення традиційних культурних цінностей та повернення країні статусу провідної держави у світі.

Особливе піднесення нацистської пропаганди відбулося після призначення у 1933 році міністром народної освіти та пропаганди Третього Рейху Й. Геббельса. Він зумів усвідомити пропагандистський потенціал масмедіа і тим самим вивести пропаганду Третього Рейху на якісно новий рівень. Прагнучи поширити ідеали нацизму в суспільній свідомості, він та підпорядковане йому міністерство активно використовували радіо, телебачення, пресу тощо, не забуваючи водночас про культуру. Музика, архітектура, скульптура – все мало бути підпорядковане владі і формувати образ незламного і мужнього "арійця".

Попри загальне підпорядкування культури нацистській ідеології, особливу роль, як нам видається, відігравало в ній кіно. За кілька десятиліть стало зрозуміло, що завдяки своїй здатності поєднувати візуальні, звукові та наративні елементи саме кінематограф є одним з потужніших інструментів впливу на масову свідомість. Це й не дивно, адже на відміну від музики чи театру, саме кінематограф здатен охоплювати широку аудиторію й формувати вкрай реалістичні, емоційно насичені образи, які сприяють закріпленню в суспільній свідомості заданих переконань та ідей. Крім того, на відміну від інших форм мистецтва, кіно має вкрай різні формати, кожен з яких має свою специфіку та вплив на аудиторію. У цьому контексті можна задати документальні фільми, які використовують реальні події як основу для розповіді, що дозволяє підвищити довіру до поданої інформації й створити враження об'єктивності. Не менший емоційний вплив справляють і художні фільми. Вони пропонують глядачеві сюжети, що алегорично або прямо відображають ідеологічні меседжі, впливаючи на сприйняття реальності через художнє осмислення. Усе це в поєднанні з різними кінематографічними прийомами (спеціальні техніки зйомки, освітлення, музичний супровід, швидкий або уповільнений монтаж, використання певних кадрів у певному порядку) забезпечує неймовірний емоційний вплив та дозволяє спрямовувати увагу глядача на певні наперед задані аспекти.

Непересічний інформаційний вплив кінематографа на суспільну свідомість став однією з головних причин поступового підпорядкування цього виду мистецтва інтересам Третього Рейху. Особливо чітко, як стверджують українські дослідниці О. Прасюк та Ю. Пастух, ця тенденція виявилася в 1934–1935 роках, тобто одразу після Міжнародного кінофестивалю, який відбувся 25 квітня 1935 року. На заході, що зібрав понад дві тисячі делегатів із сорока країн світу, відбулася офіційна прем'єра пропагандистського фільму "Тріумф волі" (1935), режисером якого стала Л. Ріфеншталь. Згодом режисерка презентувала суспільству масштабну стрічку "Олімпія" (1938), яка була присвячена літнім Олімпійським іграм 1936 року, що відбулися в нацистському Берліні. До 1937 року, як підкреслюють авторки, кінематографічна галузь у Третьому Рейху була фактично повністю націоналізована (Прасюк, Пастух, 2016, с. 162).

Як не прикро визнавати, але обидві стрічки вражали глядачів надзвичайно високим рівнем художньої майстерності. За допомогою таких кінематографічних засобів, як монтаж, специфічні ракурси зйомки та масштабні масові сцени, режисерка візуалізувала ідею

"сили та величі Третього Рейху", тим самим емоційно заряджаючи глядачів, формуючи в них почуття гордості за свою державу, владу та націю. Інакше кажучи, за допомогою засобів художньої виразності кінематографу, Л. Ріфеншталь намагалася сформувати фізично і духовно досконалий ідеалізований образ арійця, представника "вищої раси", що втілює суспільні ідеали нацизму.

Означені ідеї надзвичайно виразні в кінострічці "Олімпія". Цей фільм був присвячений спортивним змаганням, а відтак нібито не повинен був нести пропагандистське чи ідеологічне навантаження. Утім, режисерка прославляє й естетизує тілесну досконалість, дисципліну, гармонію та силу, й тим самим звеличує національну свідомість німців. Не менш яскраво ідеали нацистської Німеччини були втілені й у "Тріумфі волі". У цих фільмах влада репрезентована як вища естетична категорія, яка викликає в глядача не лише емоційне захоплення, а й психологічне підпорядкування та ототожнення. Завдяки естетизації, здійсненій режисеркою, кожен німець стає втіленням арійця, а з ним і влади, яка в основі своїй сакральна, майже божественна. У цьому контексті доцільно навести міркування Вальтера Беньяміна, який у праці "Мистецтво в добу технічної відтворюваності" (1936) зазначив, що фашизм, зокрема в нацистському варіанті, "послідовно переростає у естетизацію політичного життя" з метою маскування насильницької природи влади (Беньямін, 2002, с. 79).

Звернемо увагу, що естетизація влади у фільмах Л. Ріфеншталь стала важливим стратегічним елементом побудови ідеологічної системи Третього Рейху. З одного боку, її фільми документували історичні події, а з іншого – сприяли сакралізації влади та образу Адольфа Гітлера. Дуже показовим, відповідно до зазначеного, став згаданий фільм "Тріумф волі". У цьому фільмі режисерка не тільки нагадує глядачам події з'їзду Націонал-соціалістичної партії в Нюрнберзі 1934 року, а й ідеалізує образ Адольфа Гітлера. Для цього вона виносить фігуру фюрера в центр оповіді в композиційному та смисловому вимірах. Із перших кадрів глядач спостерігає за "сходженням" лідера з небес – літак, у якому прилітає Гітлер, зафільмовано відповідно до символіки "божественного пришестя". Така репрезентація лідера цілком і повністю відповідала уявленню німецького народу про нього як про "месію", покликаного об'єднати німецьку націю та втілити її "історичну місію". Саме тому у фільмі він постає не просто як політик, а й як єдине джерело сили, правди та натхнення, що викликає масове захоплення і безумовну віру.

Однією з ключових особливостей кінематографу як виду мистецтва, що забезпечує ефективність пропагандистських впливів, є використання маніпулятивного потенціалу монтажу. Такі засоби монтажу як уповільнення, повторення, гнітюча музика, паралельний монтаж тощо, є потужними інструментами впливу на сприйняття глядача, на формування певних емоційних реакцій і створення бажаного ефекту на аудиторію. У цьому контексті доречно звернутися до концепції "режисованого сприйняття", яку сформулював французький філософ і культуролог Гі Дебор у праці "Суспільство спектаклю". На початку першого розділу своєї роботи Дебор стверджує, що "у суспільствах, де панують сучасні умови виробництва, все життя постає як величезне нагромодження спектаклів. Усе, що колись безпосередньо переживалося, віддалилося у уявлення" (Debord, 2012, р. 12). Це означає, що реальні

події замінюються їхніми зображеннями, що реальність усе більше визначається візуально опосередкованими формами, зокрема через кіно. Монтажні техніки в кіно сприяють цьому процесу, створюючи ілюзію реальності.

Ілюстративним прикладом такого підходу є згадані вище фільми Лені Ріфеншталь, яка, прагнучи зреалізувати поставлені партією завдання та показати харизму й непогрішність лідера і створити водночас відчуття монументальності та величі, застосовує абсолютно новаторські операторські прийоми. Тут можна згадати й про "незвичні на той час ракурси камери, різкі склейки, фотозбільшення, а також розміщення рейок для зйомок поміж трибун – елементи, які досі підкреслюють поціновувачі творчості режисери" (Шилова, 2022).

Не менш важливим за естетизацію влади чи сакралізацію лідера інструментом нацистської кінопропаганди постає формування образу ворога. Його концептуалізація нерозривно пов'язана з загальною антисемітською риторикою, яка була невіддільною складовою частиною ідеології Третього Рейху. Поширення останньої в масах відбувалося засобами кінематографу, який наприкінці 1930-х – початку 1940-х років системно і свідомо демонізував євреїв, експлікуючи їх як "внутрішніх ворогів", що загрожують німецькому суспільству, моралі та державності. Показовою в цьому контексті є кінострічка "Євреї Зюсс" (1940). А в знятому за підтримки міністерства пропаганди на чолі з Й. Геббельсом псевдодокументальному фільмі "Вічний єврей" (1940) німецька пропаганда вдається до відвертої маніпуляції, поєднуючи документальні кадри з образами щурів, тим самим закладаючи підвалини для інтуїтивної асоціації євреїв із паразитами, яких людина сприймає з певною огидою.

Створювали в нацистській Німеччині й чимало стрічок, з-посеред яких особливу увагу привертають "Ротшильд у Ватерлоо" (1940) та "Хто єврей?" (1940), де євреї репрезентовані як підступні змовники, що діють за кулісами історичних процесів, маніпулюють фінансами, культурою і масами. Таке редукаціоністське бачення сприяло легітимації політики сегрегації, репресій і, зрештою, геноциду, оскільки кінематограф створював потужну візуальну аргументацію для виправдання системної дискримінації.

Формуючи відразу до євреїв і водночас посилюючи велич німецької нації та її лідера, нацистська пропаганда тим самим закладала підвалини для глорифікації війни, яка репрезентувалася як єдино можливий засіб "відновлення справедливості". Завдяки цьому в німецькому суспільному світогляді війна переставала асоціюватися з тратами, болем чи розрухою, а поставала т. зв. "природним станом" (Т. Гоббс), який дозволяв очиститися від внутрішніх і зовнішніх ворогів та повернути німців до їхньої "істинної" сили та величі. Саме з огляду на це, режисери намагалися показати війну як містерію, що має глибокий духовний зміст та забезпечує "перетворення" суспільства.

Не менш активно пропагандистський потенціал масової культури загалом та кінематографу зокрема використовували й демократичні країни, особливо після Другої світової війни. У цьому контексті, показовим прикладом може стати ціла серія документальних фільмів американського режисера Френка Капри "Чому ми боремося" (1942–1945). З їхньою допомогою американська влада намагалася пояснити суспільству

причини вступу США у війну, яка, на перший погляд, була дуже далеко, а тому їх зовсім не стосувалася. Не менш активно пропагандистський потенціал будуть використовувати американські режисери під час Холодної війни та після 11 вересня 2001 року. У цьому зв'язку згадаємо кінострічку Кетрін Біґелоу "Тридцять хвилин по півночі" (2012), у якій розповідається про десятилітнє полювання американських спецслужб на терориста номер один у світі Осаму бен Ладена після його нападу на Всесвітній торговий центр у Нью-Йорку. У цьому фільмі, так само як і в багатьох інших американських стрічках, відбувається не тільки своєрідне виправдання "насильства" задля протидії злу, а й експлікація США як осередку свободи, цінностей та справедливості.

Попри відверто пропагандистський характер американського кінематографу, все ж мусимо визнати, що здебільшого він спрямований піднести цивілізаційне значення США, представити цю країну як осередок демократії, справедливості, а з ними миру та процвітання, які забезпечує "американська мрія". Зовсім інші завдання ставить перед собою російський кінематограф. Від часів Другої світової війни і до нашого часу він прагне підкреслити історичну місію, а подекуди навіть особливий шлях розвитку російського суспільства. Це яскраво проглядається вже в характерній для нього міфологізації Другої світової війни, представленій в її радянській інтерпретації як "Велика Вітчизняна війна". Завдяки російському кінематографу в російській масовій свідомості вона постає як подія сакрального характеру, що не підлягає жодній критиці. Українські дослідники В. Ільницький, В. Старка та М. Галів зауважують з цього приводу, що ще в радянські часи було сформовано низку наративів, покликаних показати нікчемність ворога та звеличити "велич подвигу" радянського народу, що, за офіційною ідеологією, переміг завдяки героїзму мас і "мудрому керівництву" комуністичних вождів (Ільницький, Старка, Галів, 2022, с. 49).

Характерною особливістю кінематографа є його масовість та доступність. Завдяки розвитку і кінотеатрів, і цифрових технологій та онлайн-платформ кінопродукція в сучасних реаліях здатна охоплювати мільйонну аудиторію. Кіно стає частиною масової культури і виступає не лише як форма розваги, а й як потужний носій ідеологічних повідомлень. Російський кінематограф активно продукує наративи, зокрема про Другу світову війну, та репрезентує їх у публічному комунікаційному полі, що забезпечує високу ефективність пропагандистських настанов. Показовим прикладом у цьому контексті може стати кінострічка "28 панфіловців" (2016), у якій розповідається про подвиг радянських, а якщо бути абсолютно точними, то російських солдатів, які зупинили десятки німецьких танків під Москвою у 1941 році. Цей фільм, не вдаючись до грубої пропаганди, романтизує радянських солдатів, експлікуючи їх як непереможних воїнів, готових на самопожертву заради батьківщини.

Не менш яскраво ці ідеї представлені у фільмі "Сталінград" (2013). Попри те, що сюжет розгортається на фоні однієї з найважчих битв Другої світової війни, увага глядача зосереджена не стільки на трагічних подіях битви за Сталінград, як на героїзмі головних героїв, що представлені як носії добра і справедливості і які борються за святу справу незалежно від обставин. Те саме смислове навантаження несе в собі й кінострічка "Битва за Севастополь" (2015), у якій

розповідається про снайперку Людмилу Павличенко. Незважаючи на те, що фільм заснований на реальних подіях, головна героїня романтизується, що дає змогу режисеру показати війну як справу цілком шляхетну, що об'єднує різних людей заради служіння батьківщині.

Згадані нами вище та багато інших російських кінострічок дають підстави стверджувати, що образ війни як у радянському, так і пізніше в російському культурному дискурсі набув сакрального характеру. Завдяки цьому вона не може мати жодних, крім офіційно встановлених інтерпретацій. Будь-які відступи від них сприймаються владою та суспільством як святотатство, яке оскверняє "подвиг дідів". Піднесення російським кінематографом образу війни як справи священної заклало фундамент для утвердження російського неоімперського світогляду. Згідно з ним, росіяни – це свого роду обраний народ, який має право нав'язувати свою волю іншим народам, у тому числі й використовуючи насилля, особливо у випадках, коли вони "захищають" свої ідеали й переконання (Ільницький, Старка, Галів, 2022, с. 50).

Розкриваючи пропагандистський потенціал російського кінематографу, не можна оминати увагою його спрямованість на створення образу зовнішньої загрози, якою для росіян постає "колективний Захід" з його ліберальними цінностями. У цьому контексті показовим прикладом може стати кінострічка "Крим. Повернення додому" (2015). У фільмі анексія Криму росіянами представлена як боротьба проти "хаосу", який в українське суспільство приніс Майдан, що репрезентується як результат політичних маніпуляцій Заходу. Натомість українці представлені як "брати менші", а відтак нерозумні, отже, як такі, що потребують захисту та опіки. Паралельно у фільмі відбувається й процес демонізації українців, які постають перед російським глядачем неадекватними екстремістами та фанатиками, не здатними до критичного мислення та розуміння "високих ідей".

На системний процес дегуманізації українців не тільки в межах кінопропаганди, а й у широкому соціально-політичному контексті вказують В. Ільницький, В. Старка та М. Галів, розглядаючи цей процес як один із ключових інструментів підготовки російського суспільства до повномасштабного вторгнення. Створення стереотипного, ворожого образу українців, зазначають дослідники, особливо посилюлося під час Революції гідності і виявлялося, зокрема, у використанні таких ярликів, як "нацики", "нашисти", "укрнацики" тощо (Ільницький, Старка, Галів, 2022, с. 53).

Незважаючи на те, що дегуманізація українців в російському культурному дискурсі істотно посилюлася під час та після Революції Гідності, уперше вона виявилася значно раніше. У цьому зв'язку доцільно згадати літературу, і особливо літературознавство початку XIX століття, де, як показав свого часу Г. Грабович, Україна, українці та українська література розглядаються як щось провінційне, відстале, а подекуди навіть кумедне (Грабович, 1997). Дещо згодом інтенція на приниження українців з'явилася в радянському кінематографі. У рамках розглядаваної проблематики можна згадати радянську музичну комедію "Весілля в Малинівці" (1967), у якій національно свідомі українці зображені вкрай карикатурно і дуже шаблонно. Головні герої постають людьми пересічними, без твердих переконань, а тому легко піддаються зовнішньому впливові з боку влади.

Століттями сформована зверхність росіян щодо інших народів повною мірою виявилася в російському

кінематографі, свідченням чого можуть стати культові на всьому пострадянському просторі кінострічки "Брат" (1997) та "Брат-2" (2000). У цих фільмах, як показав український культурний активіст та просвітник В. Гордієнко, доволі чітко демонстровано право на зверхне ставлення росіян до інших народів, тим самим формується чітке розмежування на "своїх" і "чужих" (Гордієнко, 2022). Особливо яскраво це простежується у звеличенні головного героя Данили Багрова, який представлений глядачеві як взірець моральних чеснот, адже він герой, що брав участь у війні з Чечнею, а тому не має жодних сумнівів щодо правомірності застосування насильства. Натомість представники інших етнічних груп, поміж яких українці, народи Кавказу, євреї, зображені як маргінальні та ненадійні, адже належать до числа зрадників та ворожих суспільству елементів. Здебільшого це кримінальні авторитети й представники мафії, які розмовляють карикатурним акцентом, а тому не заслуговують нічого, крім зневаги. Дуже симптоматично, зазначає В. Гордієнко, що саме в кінематографі, у фільмі "Брат-2", уперше звучить фраза "Ти мені ще за Севастополь відповиси", яка закладає підвалини для легітимації територіальних претензій країни-агресора на Крим (Гордієнко, 2022).

Чітко виражені антиукраїнські наративи простежуються й у фільмі "9 рота" (2005). За сюжетом кінострічки, радянські солдати перед відправкою до Афганістану проходять військову підготовку в навчальній частині, що розташована в Україні. У фільмі Україна представлена як периферія, глибинка, заселена провінційним, невимогливим людом, що розмовляє карикатурною українською мовою. Зберігається ця тенденція на приниження українців й у фільмі "Кандагар" (2009), одна з ліній якого досить виразно протиставляє мужніх та високиморальних російських пілотів боягузливому непрофесійному українцю (Гордієнко, 2022).

Антиукраїнські інтенції помітні й у відомій російській кінострічці "Адмірал" (2008). Попри те, що цей історико-мелодраматичний твір спрямований показати життєвий шлях російського адмірала Олександра Колчака, тут є місце й антиукраїнській пропаганді. Згідно із сюжетом фільму, на одному із засідань уряду Колчака стає відомо про зраду українців і перехід їх на бік більшовиків. Очевидно, зазначає А. Семеній, що "пересічний глядач підсвідомо пов'яже невдачу білих з діяльністю українських зрадників" (Семеній, 2022, с. 84). Отже, ця невиваженість за змістом сцена закладає підвалини упередженого ставлення до українців, які начебто стали однією з причин втрати колишньої "великої" імперської держави з її високими ідеалами та цінностями.

Аналізуючи фільм "Русский характер" (2014), В. Левицький акцентує увагу на виразно пропагандистській спрямованості стрічки, яка виконує функцію виправдання загарбницької зовнішньої політики. На його думку, кінопродукт являє собою конгломерат клішованих наративів, ідеологічних стереотипів, сумнівних силіогізмів та логічних хиб. Як зауважує дослідник, єдина історична паралель, яка напрошується в цьому контексті, – нацистський пропагандистський фільм "Вічний жид" Фріца Хіпплера (1940) (Левицький, 2017, с. 31).

Яскравим прикладом кінопродукції, яка виправдовує військову агресію проти України, став російський серіал "Ополченочка" (2020). Події у цьому фільмі розгортаються на території самопроголошеної "ЛНР", де українські військові показані як невимовно жорстокі "карателі". Сама ж Україна в серіалі представлена як

ворожий простір, який потребує "втручання", "захисту" або "визволення". Схожі інтенції простежуються й у фільмі "Солнцепёк" (2021), репрезентованому росіянами як створеному на основі реальних подій у Луганську. У цій стрічці українці показані як жорсткі "нацисти", що безжально знущуються з мирного населення, позбавленого надійного захисту.

Отже, у згаданих нами вище та багатьох інших кінострічках, образ "сильного та справедливого старшого брата" українців свідомо та цілеспрямовано нав'язувався російським кінематографом. Легітимізуючи своє право на втручання у внутрішні та зовнішні політичні й культурні процеси України, російська пропаганда всіма можливими засобами намагалася дегуманізувати ворога (тобто українців) "шляхом невизнання права на розбудову власної держави, заперечення самодостатності української культури, ототожнення наших військових і громадсько-політичних діячів із 'нацистами'" (Ільницький, Старка, Галів, 2022, с. 53–54).

Ще одною характерною рисою російської кіноіндустрії є культ особи лідера. Українські науковці відзначають, що в рамках так званого "нового історичного" або "документально-художнього" кінематографу можна простежити, як режисери залучали до своїх фільмів фрагменти радянських фільмів, формуючи тим самим у глядача відчуття спорідненості з возвеличеним минулим. Особливо показово, що "як і в мистецтві сталінського періоду, відбувалося формування культу 'лідера нації', без якого країна і народ загинуть у боротьбі з ворогами" (Ільницький, Старка, Галів, 2022, с. 49).

У російському кінематографі, так само як і у фільмах періоду нацистської Німеччини ("Тріумф волі" (1935) або "День свободи: Наші збройні сили" (1935)), російський очільник репрезентований як месія, всесильний лідер та гарант стабільності, що реалізує "історичну місію" російського народу. Саме ця ідея червоною ниткою пронизує документальні кінострічки "Путін" (2015) та "Президент" (2015), у яких президент російської держави постає стратегом та реформатором, без якого припиниться існування держави й народу.

Дискусія і висновки

Пропаганда є складним інструментом впливу на масову свідомість, який поєднує в собі вербальні, візуальні та емоційні компоненти з метою формування певних ідеологічних настанов. У цьому процесі кінематограф виступає особливо ефективним засобом, оскільки за допомогою специфічних прийомів має здатність не лише віддзеркалювати реальність, а й створювати її в уяві глядача, упродовжуючи різноманітні наративи. Синкретичність кіномистецтва дозволяє йому бути потужним інструментом впливу на глядача, формуючи не лише естетичні смаки, а й світоглядні переконання.

Ефективність кінематографу як засобу пропаганди зумовлена не тільки його естетичним потенціалом, а й специфікою його репрезентації в соціальному полі. Завдяки візуальній компоненті, емоційній виразності і здатності до масового охоплення кіно створює певні моделі ідентичності, може закріплювати політичні наративи. Будучи елементом ширшої системи масової комунікації, кіномистецтво здатне продукувати символічні порядки та легітимізувати погляди домінантного дискурсу.

У нацистській Німеччині кіно розглядалося як ключовий канал формування суспільної думки й мобілізації населення навколо тоталітарної ідеології. Кінострічки цього періоду демонструють естетизацію

влади та перетворення політичного послання в емоційно насичене видовище дійство. У таких фільмах війна та насильство репрезентовані як засоби досягнення національного відродження й необхідні механізми встановлення "історичної справедливості". Подібні ідеологічні настанови помітні й у сучасному російському кінематографі, де влада позиціонується як носій вищої справедливості, а військові представлені як взірці доблесті, при цьому насильство й військові злочини подають як морально виправдані.

Одним із ключових інструментів кінопропаганди як у нацистській Німеччині, так і в сучасному російському кінематографі є формування образу ворога. Дегуманізація супротивника здійснюється, зокрема, через репрезентацію його не як конкретної особи, а як узагальненого втілення загрозливого, позбавленого індивідуальних рис "чужого". Якщо нацистська кіноіндустрія цілеспрямовано та маніпулятивно формувала в глядачів відчуття огиди до євреїв за допомогою візуальних та символічних засобів, то в російських кінострічках спостерігаємо системне приниження та висміювання українців, представлення їх як примітивних і недолугих персонажів.

Ще однією важливою пропагандистською настановою, спільною для обох розглянутих контекстів, є культ лідера. Образ Гітлера в нацистських фільмах виконував роль сакралізованого провідника нації, а в сучасному російському кінематографі роль очільника країни-агресора подається як утілення державної волі, історичної місії та стабільності. Така репрезентація покликана сприяти укріпленню авторитарного управління та сакралізації образу лідера за допомогою візуально-комунікативних засобів кінематографу.

Отже, німецькі нацистські фільми та сучасні російські кінострічки демонструють спадкоємність у глибинних ідеологічних засадах пропаганди (естетизація влади, культ лідера, створення образу зовнішньої загрози та дегуманізація противника, глорифікація та міфологізація війни). Кінематограф у цьому контексті не лише постає віддзеркаленням політичної доктрини, а й виявляється дієвим засобом її утвердження в суспільній уяві.

Список використаних джерел

- Беньямін, В. (2002). *Вибране*. Літопис.
 Висоцький, О. Ю., & Халапсіс, О. В. (2024). *Кіно і політична пропаганда*. Дніпровський державний університет внутрішніх справ.
 Гордієнко, В. (2022, 30 березня). *Україна! Історія промивання мізків народу* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=evkr6wG3BY0&t=489s>
 Грабович, Г. (1997). Українсько-російські літературні взаємини в ХІХ ст.: постановка проблеми. УГ. Грабович, *До історії української літератури (Дослідження, есеї, полеміка)* (с. 196–237). Основи.
 Ільницький, В., Старка, В., & Галів, М. (2022). Російська пропаганда як елемент підготовки до збройної агресії проти України. *Український історичний журнал*, 5, 43–55.
 Левицький, В. (2017). Пропаганда у сучасному російському кінематографі. *Наукові записки НаУКМА*, 191, 29–32.
 Мустафін, О. (2019, 3 липня). *Народження пропаганди. Інформаційна війна п'ятсотрічної давнини*. <https://www.istpravda.com.ua/articles/2019/06/3/155758/>

Павлов, Д. (2015). Теорія пропаганди Жака Еллюля. *Науковий вісник Одеського національного економічного університету*, 10, 198–212.

Прасюк, О. В., & Пастух, Ю. О. (2016). Кіно як засіб політичної пропаганди в нацистській Німеччині: комунікативний та семіотичний аспекти. *Global world: науковий альманах*, 2(II), 160–169.

Семеній, А. (2022). Антиукраїнська пропаганда у сучасному російському історичному кінематографі. *Вісник студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса*, 1(14), 83–86.

Скуратівський, В. (2020). Синкретизм давній і синкретизм новітній. *Культурологічна думка: збірник наукових праць*, 17(1), 45–53.

Шилова, А. (2022, 31 травня). *Улюблена режисерка Гітлера: як Лені Ріфеншталь естетизувала нацистську пропаганду*. <https://moviegram.com.ua/leni-rifenshtal/>

Debord, G. (1995). *The society of the spectacle* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Zone Books. (Original work published 1967)

Ellul, J. (1973). *Propaganda: The formation of men's attitudes*. Vintage Books. (Original work published 1962)

Lasswell, H. D. (1927). The theory of political propaganda. *The American Political Science Review*, 21(3), 627–631. <https://doi.org/10.2307/1945515>

Lasswell, H. D. (1971). *Propaganda technique in World War I*. Peter Smith. (Original work published 1927)

References

- Benjamin, W. (2002). *Selected works*. Litopys. [in Ukrainian]
 Debord, G. (1995). *The society of the spectacle* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Zone Books. (Original work published 1967)
 Ellul, J. (1973). *Propaganda: The formation of men's attitudes*. Vintage Books. (Original work published 1962)
 Hordienko, V. (2022, March 30). *Ukraine! The history of brainwashing the people* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=evkr6wG3BY0&t=489s>
 Hrabovych, H. (1997). *Ukrainian-Russian literary relations in the 19th century: Formulating the problem*. In H. Hrabovych, *Towards a history of Ukrainian literature: Studies, essays, polemics* (pp. 196–237). Osnovy. [in Ukrainian]
 Ilytskyi, V., Starka, V., & Haliv, M. (2022). *Russian propaganda as an element of preparation for armed aggression against Ukraine*. *Ukrainian Historical Journal*, 5, 43–55. [in Ukrainian]
 Lasswell, H. D. (1927). The theory of political propaganda. *The American Political Science Review*, 21(3), 627–631. <https://doi.org/10.2307/1945515>
 Lasswell, H. D. (1971). *Propaganda technique in the World War*. Peter Smith. (Original work published 1927)
 Levytskyi, V. (2017). *Propaganda in modern Russian cinema*. *Scientific Notes of NaUKMA*, 191, 29–32. [in Ukrainian]
 Mustafin, O. (2019, July 3). *The birth of propaganda. An information war five centuries old*. <https://www.istpravda.com.ua/articles/2019/06/3/155758/> [in Ukrainian]
 Pavlov, D. (2015). *Jacques Ellul's theory of propaganda*. *Scientific Bulletin of Odesa National Economic University*, 10, 198–212. [in Ukrainian]
 Prasiuk, O. V., & Pastukh, Yu. O. (2016). *Cinema as a means of political propaganda in Nazi Germany: Communicative and semiotic aspects*. *Global World: Academic Almanac*, 2(II), 160–169. [in Ukrainian]
 Semenii, A. (2022). *Anti-Ukrainian propaganda in contemporary Russian historical cinema*. *Bulletin of the Student Scientific Society of Vasyl Stus Donetsk National University*, 1(14), 83–86. [in Ukrainian]
 Shylova, A. (2022, May 31). *Hitler's favorite director: How Leni Riefenstahl aestheticized Nazi propaganda*. <https://moviegram.com.ua/leni-rifenshtal/> [in Ukrainian]
 Skurativskiy, V. (2020). *Ancient and modern syncretism*. *Cultural Thought: Academic Journal*, 17(1), 45–53. [in Ukrainian]
 Vysotskiy, O. Yu., & Khalapsis, O. V. (2024). *Cinema and political propaganda*. Dnipro State University of Internal Affairs. [in Ukrainian]

Отримано редакцією журналу / Received: 25.04.25

Прорецензовано / Revised: 10.05.25

Схвалено до друку / Accepted: 09.06.25

Ganna BEZHAR, PhD (Philos.), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0000-0002-4516-352X
e-mail: anna.bezhnar@knu.ua
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

PROPAGANDA STRATEGIES IN NAZI AND RUSSIAN CINEMATOGRAPHY

Background. *Despite the necessity of removing Russian imperialist culture from everyday life, its critical academic analysis from a Ukrainian perspective has never been more important than during the ongoing full-scale invasion. The article focuses on contemporary Russian cinematography as a representative component of the invader's media practices.*

The goal of the article is to identify the propagandistic frameworks employed in both Nazi and contemporary Russian cinematography.

Methods. *The study employs general scientific methods, including analytical, comparative, and generalization techniques.*

Results. *The concept of "propaganda" today refers to an effective instrument of political influence on mass consciousness, actively employed by totalitarian regimes in the 20th century. Cinematography has been closely connected with propaganda due to its ability to convey ideological messages through visual imagery and emotional appeal.*

The propagandistic function of film is especially evident in Nazi Germany. This study focuses on Leni Riefenstahl's films as examples of the aestheticization of power, the construction of a leader cult, and the sacralization of political ideology. The article also examines the creation of the enemy image as a key propaganda strategy. The article reveals how the glorification of war served as a mechanism for shaping collective consciousness to perceive violence as both necessary and justified. It is noted that cinema in the Third Reich not only documented events but also constructed emotionally charged visual rhetoric aimed at elevating the regime.

A significant part of the research is dedicated to the analysis of Russian cinematography, which inherits the propaganda models of the Soviet era. In contemporary films, the image of the Second World War is sacralized, Soviet soldiers are heroized, and war is portrayed as a noble and morally justified act. Special attention is paid to anti-Ukrainian rhetoric in Russian films.

Conclusions. *There is a conceptual continuity between the propagandistic strategies of Nazi Germany's cinematography and those employed by the contemporary Russian film industry. These strategies – enemy image construction, aestheticization of power, leader cult promotion, and glorification of war – remain effective tools of ideological influence on both mass consciousness and political discourse.*

Keywords: *propaganda, cinema, war, legitimization of violence, leader cult, dehumanization, aestheticization of power.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; у 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 316.77:008+81'42

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).04](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).04)

Maksym SOKLAKOV, Master of Arts.

ORCID ID: 0009-0002-4892-634X

e-mail: maksym.soklakov@knu.ua

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

SOCIAL MEDIA PLATFORMS AS DISCURSIVE ENVIRONMENTS IN THE CONTEXT OF RUSSO-UKRAINIAN WAR

Background. Social media platforms have become primary channels of media consumption and key battlegrounds for information warfare. Their socio-technical affordances democratize cultural production—fueling new forms of expression, political mobilization, and even participation in military operations—while also enabling large-scale propaganda, cultural influence, and historical documentation on both sides of the Russo-Ukrainian frontline. Operating beyond state control, these platforms serve not only tactical communication needs but also broader processes of identity-building, cultural resistance, and the preservation of collective memory. Intensified by the protracted conflict and ongoing mediatization trends, this unique digital landscape demands urgent socio-humanitarian analysis.

Methods. This study employs a multi-method design to explore cultural production and discursive practices during the Russo-Ukrainian War. We mapped social media affordances via media-studies frameworks; harvested public posts, metadata, hashtags, and profiles using OSINT; and conducted informal content analysis. Narrative and critical discourse analyses revealed story arcs and ideological strategies, while memory and spatial analyses examined commemorative posts and symbolic redefinitions of urban spaces.

Results. The Russo-Ukrainian war is highly mediatized, with smartphones and social media turning civilians into active participants. These platforms enable content creation, OSINT, propaganda, and resistance, reshaping cultural practices and information flows. In occupied areas, competing media narratives emerge—occupation channels seek to legitimize control, while grassroots resistance documents realities and reinforces Ukrainian identity. Social media becomes both a battlefield and an archive of war.

Conclusions. Social media platforms shape the digital image of the city through the production of everyday content. Media content is used for cultural influence and to establish control over the newly formed digital public sphere. The publication of digital content is, in essence, a process of cultural production in social media. Therefore, social media constitute a valuable source for research, as they allow us to study the transformations that occur during the occupation, as well as to predict the development of reintegration policies.

Keywords: social media, discourse, mediatization, information warfare, civil society, temporarily occupied territories of Ukraine, digital public sphere.

Background

Social media platforms are one of the main sources of media consumption and, as a result, are emerging as one of the key spaces for waging information warfare. The democratizing impact of new digital media on the modes of production and consumption of culture is causing the emergence of new cultural practices and transformation of existing ones. The socio-technical affordances of social media are being utilized to create new practices and forms of cultural expression and political organization as well as new forms of participation in military operations and new regimes of publicity.

Contemporary social media platforms are conceptualized through the notion of the digital public sphere, which functions as a discursive environment where public opinions are formed. Although distinct from the ideal model of the Habermasian public sphere which is a communicational environment structured by the norms of rationality and inclusiveness, social media create environments that structure communication in a way, that fosters the emergence of new modes of publicity and possibilities for participation in public debate – the discursive environments of social media function according to their logic, outside the control of state institutions. Social media platforms are a significant tool that finds numerous applications, both for operational communication and for larger-scale processes of creating and preserving the continuity of identities, cultural resistance, and documentation of historical events. These processes are related to global trends in the dynamics of cultural production transformations and the reconfiguration of cultural practices under the influence of new media contexts.

The dynamic circulation of information flows in social media occurs in accordance with their internal logic. Caused by the general trend of mediatization and intensified

by the long-term events of the Russo-Ukrainian War, social transformations create a unique media landscape. Consequently, the necessity to investigate social media platforms as significant discursive territories and analyze digital content from a socio-humanitarian perspective is urgent. The same social media platforms are used as one of the main tools of public communication on both sides of the Russo-Ukrainian frontline, in particular for the dissemination of propaganda, the exercise of cultural influence, the dissemination of digital content, documentation, redefinition, notification, and a large number of other cultural practices. The study of cultural practices implemented on social media platforms during the Russo-Ukrainian war will help to understand that social media is an important discursive space and a tool for shaping public opinion. Such research will contribute not only to deepening knowledge of new media but also to solving practical problems of developing communication strategies and tactics of information warfare, which could strengthen the resilience of Ukrainian society in effectively countering Russian propaganda and conducting information and psychological operations against the enemy.

Methods

This study employs a multi-method research design, integrating ten complementary approaches to examine cultural production and discursive practices on social media platforms in the context of the Russo-Ukrainian War. Drawing on media studies theories, we first mapped the intrinsic affordances and logic of social media platforms. Using OSINT techniques, we systematically harvested publicly available posts, channel metadata, hashtags, and user profiles. An informal content analysis was conducted. To uncover underlying story arcs, we applied narrative analysis. Critical discourse analysis focused on how language, imagery, and sound in posts function as ideological

tools. To analyze collective memory construction, we identified posts related to memorial dates and historical events. Visual and textual representations of urban spaces were analyzed to understand symbolic redefinitions.

Results

The starting point of the analysis can be the widely spread thesis that characterizes the Russo-Ukrainian war as the most documented and mediatized. From the perspective of material semiotics (Beetz, 2016), this characteristic seems necessary to be revealed primarily through the analysis of the actual material foundations of communication processes. In the modern world, the most widespread and essential material foundation that gives access to almost all everyday communicative media practices is, without a doubt, a smartphone. This technological object can be thought of from the perspective of the actor-network theory of the French philosopher Bruno Latour as a non-human actor that has its agency in the process of technological mediation of communication processes. In this process, the interaction of people and technologies forms sociotechnical heterogeneous assemblages, in which people and technologies have equal agency in the creation of the social as an effect *par excellence*. The feasibility of such a view is justified by the extent to which social life depends on material objects in general, and communication processes in particular. Thus, the main socio-technical object and material basis of most contemporary communication processes is a smartphone, a mobile communication device. Its widespread distribution, its integration into everyday life, and its constant vernacular use by the general public make it a significant mediatizing factor in the transformation of cultural forms. This mediatizing influence largely determines the digital dimension of the Russo-Ukrainian war.

The smartphone, as an ordinary civilian technology, is already actively used by the military as a hybrid communication tool. The military potential of this technological object was gradually realized during the stage of hybrid aggression in Donbas when the smartphone went a long way from a complete restriction (which was largely ignored) on its use by soldiers to the official permission for military personnel to actively use it to perform official tasks. The penetration of smartphones into everyday life has already had a significant impact on the army as an institution. If in modern industrial armies, the soldier was completely cut off from his social environment and could not communicate with it except through the postal system, where his letters passed through censors, then in the contemporary situation, this cut-off is many times lower, and the contact between the soldier and his civilian life is constant. The penetration of media and mobile devices breaks the closed nature of the army as an institution. As Roman Horbyk (2022) puts it: "As a non-human actor, mobile is a focal point that bundles participatory efforts of civilian individuals, volunteer groups, and small businesses to support the army".

The study of discursive practices of smartphone use in the context of the Russo-Ukrainian war requires a specific understanding of the socio-technical affordances and potential opportunities that this device provides to its users. The analysis can be conditionally divided into two stages: the first is an analysis of the technical properties of the hardware, and the second is an analysis of the social capabilities of the software or, conditionally speaking, the material and virtual dimensions of communication, respectively.

In the context of this study, the most significant technical function of the smartphone itself in terms of hardware is its

ability to reproduce media materials, the main element of which is the camera, which determines the possibility of photo and video recording. Contemporary British military researcher Matthew Ford (2024) understands the smartphone as a weapon that has significant potential to influence the course of military events and, by its very nature, transform the nature of participation in contemporary military conflicts. In particular, the smartphone camera determines its use as a hybrid tool of documentation and intelligence. The way Ford describes it is that "large-scale connectivity has turned every individual with a smartphone into a component of a larger digital kill chain" (Ford, 2024). Since the smartphone is a hybrid tool, an ordinary civilian with a phone in his hands can already transmit photos, videos, and geolocation of the enemy, and thus be involved in the cycle of identifying and defeating enemy targets. As a result of the emergence of new forms of participation in military operations due to the widespread distribution of smartphones, the distinction between combatants and non-combatants is blurred.

Since anyone has the opportunity to directly photograph and videotape the events they witness, this leads to a radical transformation of the forms of recording, remembering, archiving, creating representations, and even forms of participation in military operations. However, describing the smartphone solely as a technological object addresses only the process of media content production. Equally important is its social dimension – that is, the practices and conditions of content consumption and distribution. In addition to hardware, software plays a crucial role, prompting a shift in research attention from the material to the virtual dimension.

A smartphone is an element of informational infrastructure that opens up access to the Internet in general and social media platforms in particular. The arrangement of a smartphone as a sociotechnical object in everyday life leads to permanent connectivity and the ubiquity of information networks that create the conditions for the transformation of social and cultural forms. Social media platforms, as a software, constitute dynamic discursive environments, where the available socio-technical affordances and technical design of the platform determine the process of communication in general, and the circulation of media content in particular. Since media create representations that determine our understanding of the world around us, the smartphone transforms how society perceives and participates in war.

The average consumer-citizen, as a user of numerous commercial services of the digital economy, regardless of their status and level of education, has significant tools for creating and distributing any type of visual or audio content, entering the communication process. Given this, the implementation of the phenomenon of crowdsourcing of intelligence data took place. The widespread use of smartphones, along with the rapid quantitative and qualitative growth of social media engagement, has integrated civilians into the cycle of reconnaissance and destruction of military targets. This practice developed at the beginning of the full-scale invasion when various communication channels and chatbots were created in messengers and social media, through which the civilian population had the opportunity to transmit information about the actions and movements of enemy troops, providing a written description, geolocation and accompanying photo and video materials. Commercial media services find their use as elements of military infrastructure, which is described

by the theoretical concept of communicative militarism (Dyer-Witheford & Matviyenko, 2019).

Social media platforms have become the main source of news and media consumption in the context of the full-scale Russo-Ukrainian war since February 2022. The most widely used social media platform is "Telegram", which has occupied a unique information niche and emerged as a hybrid communications tool that combines both a messenger and a public communications tool. Unlike more conventional and mainstream platforms, the low levels of content moderation policies in this messenger allow the publication of military content and footage of combat clashes, which has effectively determined its role as the main aggregator of socio-political communications and war-themed content.

The encrypted, broadcast-friendly format of the application made it an important tool. Telegram quickly became a key space of information warfare, serving as both a source of news and a platform for coordinating actions. Since the beginning of the war, a kind of fragmented digital public sphere has formed within it. The possibility of horizontal communication in the messenger has provided significant community-building potential, which has been actively used by civil society. Citizens began to actively use digital technologies for self-organization and, thus, had numerous opportunities to join the course of the war. The participatory nature of digital media has led to the emergence of a wide range of new forms of complicity, not limited to the information dimension. In addition to the above-mentioned ability to report information about the advance of Russian troops, social media has also contributed to the formation of public networks and shaped the space of information resistance. Grassroots self-organization of communicative communities in media channels has led to the possibility of mass participation, involving citizens in volunteer initiatives, distributing instructions of public resistance, and operational information about urgent needs, etc. Forms of digital grassroots self-organization and mobilization have led to the agency of civil society in extra-institutional forms (Bareikytė & Makhortykh, 2024). The way Bareikytė & Makhortykh describe this is that "... inconspicuous digital witnessing constitutes an important part of the contemporary realm of digital war witnessing and extends the arrested war framework to include non-institutionalized witness practices ...". Extra-institutional, grassroots self-organization of volunteers and civil society has emerged as one of the factors of national resilience in a crisis of state institutions. Information about evacuation opportunities, places of distribution of humanitarian aid, etc., was disseminated on social media. Social media performed numerous functions, including informational, communicative, coordinative, mobilizational, and emotional-relief. The horizontal communicative environment has led to the persistence of crowdfunding and crowdsourcing practices (Boichak, 2017). The way Olga Boichak describes the significance of the Facebook as a social media platform in context of Russo-Ukrainian war is that it "... played an instrumental role in the social infrastructures of battlefield volunteers by providing space and affordances for large-scale, transnational public involvement. The platform has been used by grassroots activists to maintain civilian resilience at times when the Ukrainian state lacked the capacity to defend its territory from an escalating military threat". Crowdfunding practices remain quite widespread in Ukrainian civil society today. Fundraising campaigns to help victims or for various needs of military units are often announced on social media.

One of the interesting practices of using the messenger has become monitoring channels of varying degrees of popularity and authenticity, which provide more detailed information about air raids. They report live on current threats for different regions. There is both an official telegram channel of the Air Force of the Armed Forces of Ukraine and various unofficial channels. In some places, these unofficial channels report on the threat of shelling more promptly than air raid sirens. The way Taras Nazaruk describes the significance of the Telegram as a social media platform is that: "Telegram channels and chats became an integral part of the warfare (air raid sirens, open-source and crowdsourcing intelligence, lists of casualties and missing people, Russian disinformation networks to justify airstrikes on civilian objects). Also, they facilitated emergency communication in local horizontal networks (evacuation from occupied territories, checkpoints and border crossings, mobilisation notices, petrol availability, rocket launches, and apartment house chats)" (Nazaruk, 2022).

Social media leads to the mobilization of not only financial and social resources but also intellectual and analytical ones. The current situation, marked by the overproduction of digital content, enables and significantly facilitates the dissemination of media through open-source intelligence (OSINT) practices. Numerous initiatives carefully analyze media content distributed in information channels on both sides of the front, and thus conduct analytics of military operations, or even identify targets for further destruction. The most famous example is the "DeepState" map, which, based on open-source analysis, reflects the movement of the front line.

One of the key ways social media's communication space influences military operations is by facilitating the diffusion of battlefield innovations, such as those related to the use of commercial drones. Beyond the active presence of numerous volunteer and commercial organizations manufacturing FPV drones on social media, the communicative environments of social media enable the distribution of footage taken by drones and linkages among diverse military specialists and analysts. In communication with a large audience, radio technology experts have the opportunity to quickly collect and distribute information about enemy tactics, as well as jointly develop advice on how to counteract them successfully. In particular, one of the technical nuances is radio frequencies, which are constantly changing and thus adapting to the dynamic realities of combat operations and cycles of weapons innovation.

However, one of the most significant influences is that social media serves as one of the main sources of information about the war, and war thus appears as a mediated experience for many people. "Telegram" as the main media platform, with its functional design, provides a participatory, polyvocal war news feed: numerous media channels broadcast media content from various actors, such as anonymous channels, public figures, political figures, news channels, public organizations, military units, various volunteer communities, etc. Numerous media channels, each with its audience and agenda, together form a multi-narrative landscape of the war. Through the distributed media content, the course of the war is documented, and its symbolic perception is constructed. The democratizing potential of social media and the absence of censorship determine the production of an infinite plurality of representations of war and its interpretations. In the context of the mediatization of the public sphere, the distribution of digital content can be both a socio-cultural practice and a political act.

During information warfare, public opinion is manipulated through narrative constructions built around media content. Since media platforms provide the opportunity to both consume and distribute media content, this enables ordinary users to participate in information warfare (Asmolov, 2022, 2024). The democratizing potential of social media makes it possible to participate in information warfare; users can participate through the distribution of campaigning and propaganda materials, various ideologically and emotionally colored messages, etc. Narrative constructions in media platforms are usually presented in a simplified, humorous format through memes, thereby enabling viral propaganda, which instrumentalizes creative online practices as a form of information warfare. Information warfare thus adapts to the realities of public communication on social networks and acquires the characteristic features of digital marketing – aimed at endless fragmentation and niche targeting – which enable the coexistence of mutually exclusive narratives and the adaptation of propaganda to the needs of each micro-audience.

Digital content in media channels appears as material that provides significant opportunities for studying the numerous transformations caused by the war. Among all the existing differentiations of media channels, a cluster of channels thematically dedicated to the occupied territories seems to be significant. Social media appear as almost the only freely available source of information that allows studying the transformations taking place in the occupied Ukrainian territories.

In order to analyze the existing information infrastructures in the occupied territories, it is first necessary to outline the dynamics of transformations in media consumption during the full-scale invasion. With the beginning of a full-scale invasion, the "United News" telethon was launched, uniting all major media holdings and serving a stabilizing function. However, given the urgent need for more operational and narrowly thematic communications in war conditions, a large number of people switched to messengers and social media platforms, as they create the possibility of providing more nuanced, detailed, and thematically differentiated communication. Unlike the one-way broadcast of information on television, social media create a significant space for interactivity and the possibility of communication in non-institutional forms.

The social media network environment facilitated horizontal communication, particularly during the first stages of a full-scale invasion, in conditions when traditional information infrastructures did not provide operational information or did not function at all. In particular, horizontal communication in social media and messengers was studied using the example of their use in a besieged city. The significant community-building potential of social platforms was actively used for various forms of grassroots public self-organization and contributed to the emergence of various kinds of communicative practices. Citizens in group chats, in crisis conditions of lack of information, horizontal communication in the roll call format shared the crumbs of information they knew about various urgent needs, rumors, information about evacuation, the current state of affairs, etc. Numerous chat rooms in various messengers, both new and those that existed before the invasion, were used in the conditions of the crisis of democratic institutions as a form of grassroots self-organization, where ordinary citizens communicated in conditions of insufficiency or unavailability of ordinary communication infrastructures (Pavlova & Rohozha, 2023, 2025). However, with the final occupation, grassroots

communication loses its relevance which is due to establishment of conventional infrastructures, means of communication, and information channels.

It is worth noting that during the occupation, all means of information influence on the population are used, including newspapers, television, radio, etc. However, in the context of mediatization, social media platforms emerge as the most relevant sources of information – and the only ones freely accessible for analysis.

As already noted, "Telegram" has become the main space for media consumption and the main tool of public communications, including in the context of occupation. It is worth noting that the overwhelming number of channels thematically dedicated to the occupied territories appeared in the spring-summer of 2022. Given the existing differentiation of media channels by thematic binding to specific cities, social media platforms can be considered as a socio-spatial phenomenon that interacts with the urban environment as the main theme. Media channels become a place where a kind of digital image of the city is constructed and a space like a fragmented public sphere where current events in the city are covered (Drozdova et al., 2022). Thus, the struggle for territory is accompanied by a redefinition of urban space, which is reflected in the digital image of the city, which is formed by thematically dedicated media channels.

Social media, woven into everyday life, emerged as the main channel for consuming media content. A significant propaganda apparatus is attracted by the occupiers to saturate the information field in order to satisfy the needs of the urban population as an audience consuming content. Media channels emerged as a hybrid tool used to exert informational and cultural influence. Media channels function as cultural and discursive spaces where digital content circulates, through which narratives are built, identities are established, processes of redefining urban space are reflected, frames of perception of events are built, etc. Content in media channels is used to construct social reality.

First of all, it is important to understand the actors who implement informational influences. The first to emerge are the official channels of the occupation administrations, which serve as mouthpieces for conveying information to the population, establishing new rules of the occupation administration in the city, where official announcements, administrative orders, etc., are published. Some channels are purely dedicated to the city and publish various kinds of city news, commercial, and entertainment content. These channels operate according to a purely commercial logic and serve as aggregators of everyday content dedicated to the city. The specificity of their functioning is in the weaving of ideological narratives into everyday communication. There are also channels controlled by official occupation media, various Russian public organizations, political parties, institutions, etc. All of them together form a heterogeneous assemblage of various, functionally and thematically differentiated media channels, which form a kind of closed functional information ecosystem of the occupied city (Soklakov, 2024).

There are numerous topics of publications in these media channels. However, if we analyze not the content they publish (which is certainly valuable material), but the internal principle according to which they implement their activities, then it is possible to reveal a single narrative grammar. Given the fragmentary and highly contextual nature of communication in social media, all pro-Russian occupation channels function in the logic of a single discourse, which can be conditionally called the discourse of "liberation".

This discourse is inherently functional and serves a specific purpose to legitimize the existing status quo, and the power of the occupation administration, and at the same time delegitimize alternative points of view, thus reproducing power dynamics in the process of communication. Power dynamics are manifested in patterns of publications, specific words, metaphors, symbols, frames, and narratives, which appear as discursive tools used to achieve the above-mentioned goal.

This discourse is organically consistent with the all-Russian propaganda. The occupation itself is explained through the established narrative of historical unity with Russia, in which the act of occupation is called "*освобождение*" (liberation), and reunification with historical lands, the formulation "*возвращение в родную гавань*" (return to the native harbor), "*исконно русские земли*" (specifically Russian lands) is often found. The narrative also involves moments of self-aggrandizement, imperial mission, and restoration of historical greatness in the fight against enemies, which are quite volatile categories for Russian ideology. The dominant ideological mechanisms construct these ideas in such a way that the state of the city before the occupation is presented as a state of crisis and moral decline. Accordingly, clear binary oppositions are established, in which any presence or signs of Ukrainian statehood are labeled as evil. Consequently, a narrative of justification of the occupation under good intentions is built, where the actions of the Russian occupation troops appear not as a criminal act of occupation and enslavement, but rather as "liberation", which serves as a moral mandate and justifies any actions with the need to save the local population.

This and other narrative structures are not published directly but are woven into everyday publications of digital content. Thus, media channels become tools of everyday cultural production of meanings and a space of ideological contestation where public opinion is formed.

The occupied territories of Zaporizhzhia, Kherson, Donetsk, and Luhansk regions are referred to as "*новые регионы*" (new regions). Consistently, such discursive framing contributes to the reconfiguration of regional identity and the redefinition of urban space. Linguistic and cultural markers are changing, in particular through the change of toponymy – as a rule, occupation administrations return the names of streets that existed before decommunization, but new names also appear. For example, a street in Melitopol was named after the murdered Russian propagandist Darya Dugina. In the course of identity manipulation, there is a shift in emphasis in historical and cultural memory. The Soviet model of memory is actively involved, and a kind of mythical time model is being constructed, combining existing events with the ideologized myth of the "Great Patriotic War", recreating the narrative of the fight against the fascists and thus giving an aura of righteousness to current events. Thus, through the manipulation of cultural and historical memory, subjectivation occurs through a reconfigured narrative of history and culture. The ideological apparatus revises history, highlighting some historical events and downplaying others. This consistently leads to the denial of Ukrainian identity, the delegitimization of Ukrainian statehood, and the rejection of the existence of the nation as such.

This is most clearly reflected in concrete actions to redefine urban space, in particular in mnemonic policies and memorial practices, through the dismantling of monuments of the Ukrainian model of memory, such as the monuments to the Heavenly Hundred, the shift in attention to Soviet monuments, and the installation of new monuments to the so-called "liberators". In addition to the

mobilization of nostalgia for the Soviet Union, numerous other narratives are also involved, in particular Russian Orthodoxy and the historical and cultural model of memory of modern Russia in general. This is reflected in public rituals and commemorative practices, where rituality is enacted live, and also in digital practices through repeated formulas, narrative patterns, the repetition of key phrases, and the thematization of ritualized publications for holidays and anniversaries of events.

The occupied territories of Ukraine thus become the object of cultural policies on the part of the Russian Federation. Ritualism is largely built through the activities of various Russian public organizations. Information and reports on various socio-cultural projects and events, such as theater productions, sports competitions, seminars, lectures, etc., are actively published. Culture, therefore, becomes a space that is actively exploited by the occupation administration for its self-legitimization and normalization of situation.

In the case of the city of Mariupol, one can trace how the trauma caused by the events of the siege is constructed and interpreted. Due to the already mentioned moral binary opposition, any war crimes are automatically attributed to the Ukrainian troops. In publications, such a rhetorical construction as "*жизнь продолжается*" (life continues) is often employed, and attention is shifted from traumatic events to the process of restoring and rebuilding the city, which is always depicted in positive tones. Information is published on the implementation of various infrastructure improvement projects, the work of municipal services, etc. Russian propaganda uses Mariupol and its reconstruction process as one of the symbols that demonstrate the success of the policies implemented by the occupiers (Hetmanova, 2024). At the same time, such policies often bypass and silence the voices of residents, who are not always satisfied with the quality of reconstruction.

However, at the same time as the occupation pro-Russian channels that perform a specific function of normalization, pro-Ukrainian channels of resistance movements emerge and actively function, which undermines the interpretation of events imposed by the occupation administration. Resistance channels create discursive communities that challenge the occupation and thus constitute an alternative space that characterizes the current situation as an occupation and a situation of acute crisis.

The publications reflect everyday acts of resistance, in particular the practices of redefining public spaces in occupied cities. Footage of partisan actions or direct action is published, as well as acts of non-violent resistance, such as graffiti, stickers, and posters spread in urban space, which symbolically redefine urban space and express protest against the imposed symbols of occupation. Media channels become a living archive and source of information about partisan actions, which combines footage of the actions themselves with comments from their performers. Thus, the process of redefinition and contestation is reflected in both urban and network spaces.

Resistance channels build a space of solidarity and thus serve the function of supporting people living under occupation. Anonymous subjective reflections on the traumatic nature of everyday life under occupation are published, as well as useful advice on how to maintain secrecy and various opportunities for helping resistance movements. Resistance movements work to delegitimize the actions of occupation administrations. Resistance movements such as "*Жовта Стрічка*", "*Зла Мавка*", "*АТЕШ*", and others are actively engaged in these activities.

It is worth noting that compared to the pro-Russian network, the pro-Ukrainian infrastructure of Telegram channels is much smaller. The Russian information war is much more active and coordinated, especially on the part of state media, since social media platforms are one of the main tools of information influence, which are actively used by the Russian authorities in general and the occupation administration in particular to create an image of everyday life, spread propaganda, legitimize themselves, etc.

Social media platforms are a key tool of information warfare, which functions according to its logic. For example, some occupation information channels were created even before the actual physical occupation, or there are channels dedicated to cities that have never been and are not under Russian control. Media channels are thematically tied to a specific locality and thus serve as a space for recording and documenting events in this locality. A specific non-institutionalized form of digital documentation emerges, where ordinary users collectively document events in occupied cities daily. The content and tone of the publications changed over time, reflecting the gradual change in the realities of the occupied territories.

Thus, two mutually exclusive digital images of the city are constructed: by the occupation administration and by resistance movements. The occupation channels function for the sake of their own legitimization and normalization of the current situation, while the resistance movements undermine this and wage an active struggle, asserting the continuity of Ukrainian identities.

Discussion and conclusions

An analysis of the use of the Telegram messenger as a media platform and a tool of public communication allows us to conclude that the traditional idea of clearly centralized propaganda is dynamically changing and adapting to the rapid development of new media, social platforms on the Internet, and the emergence of a network society. The emphasis is shifting from the centralized dissemination of a single ideological narrative to establishing control over the fast-moving information environment of the network society. The significant organizational potential of social media platforms is used by authoritarian regimes to achieve their own goals: to imitate communication between the authorities and society, mobilize certain segments of the population, and demobilize others. In the context of war and mass blocking of official resources of propaganda information, Russia adapts a centralized propaganda machine and, using a kind of "swarm" tactic, initiates the process of multiple dissemination of propaganda through micro-narratives in the system of horizontal interactions of the network society. At the same time, the network environment itself is not politically biased, but it is also actively used by the opposing side. In the context of the Russo-Ukrainian war, social media platforms are used as a tool of information warfare. The digital image of the city (Tormakhova, 2022) in this sense also becomes a battlefield. In the studied case of occupied Berdiansk (Soklakov, 2024), it is obvious that this image is undergoing significant transformations. Since the occupation, numerous networks of media channels dedicated to the city of Berdiansk have begun to appear, which form a certain idea of it.

Within the established information infrastructures, a virtual environment emerges in which users can discuss, share information, and express opinions – which, in essence, corresponds to the definition of the digital public sphere. As all kinds of social practices and culture in general are increasingly mediated by digital platforms, the opportunity arises to explore the cultural landscape within

the networked environment. It is in such environments that the cultural production of digital content takes place: news, entertainment, discussions, administrative announcements – that is, all forms of information exchange that are possible in social media. Thus, the concept of the digital public sphere within cultural studies acquires essential importance, since new practices of cultural production and civic participation emerge in the networked environment. Moreover, these new practices are used by various participants in the networked space, thereby shaping cultural production within social media.

In the context of the mediatization of cultural practices (Pavlova, 2022), social media are increasingly integrated into the practices of everyday life. Cultural production takes place within the social media, which is easily accessible to wide segments of the population. The affordances of social media contribute to the creation of digital content that is distinguished by its relevance, and the perceived immediacy of everyday life creates an impression of authenticity for the recipient. This specificity is exploited by Russian PSYOP units, which use social media for informational influence on the population of the occupied territories. It can be concluded that their strategy is to saturate the network environment with a plurality of pro-Russian information channels with varying degrees of formality and content policy, to establish control over it. These channels create everyday digital content that implicitly embeds narratives that legitimize Russian rule and normalize the status quo.

Ukrainian channels, on the other hand, form a much smaller network. This can be explained by counter-sabotage measures, as well as the fact that pro-Ukrainian channels do not publish daily topical local news. Their purpose is to form a space for the struggle for the image of the city and to maintain a center of solidarity that allows people under occupation to maintain contact with the Ukrainian public sphere while remaining in the necessary secrecy.

Thus, social media shapes the digital image of the city through the production of everyday content. Media content is used for cultural influence and to establish control over the newly formed digital public sphere. The publication of digital content is, in essence, a process of cultural production in social media. Therefore, social media constitute a valuable source for research, as they allow us to study the transformations that occur during the occupation, as well as to predict the development of reintegration policies.

References:

- Asmolov, G. (2022). The transformation of participatory warfare: The role of narratives in connective mobilization in the Russia-Ukraine war. *Digital War*. <https://doi.org/10.1057/s42984-022-00054-5>
- Asmolov, G. (2024). Propaganda in the Network Environment: How propaganda has changed in the era of social media and during times of war. *Re: Russia*. <https://re-russia.net/en/expertise/714/>
- Bareikytė, M., & Makhortykh, M. (2024). Digitally witnessable war from pereklychka to propaganda: Unfolding Telegram communication during Russia's war in Ukraine. *Media, War & Conflict*. <https://doi.org/10.1177/17506352241255890>
- Beetz, J. (2016). Materiality and subject in Marxism, (post-)structuralism, and material semiotics. *Palgrave Macmillan UK*. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-59837-0>
- Boichak, O. (2017). Battlefield volunteers. In *#SMSociety17: Proceedings of the 8th international conference on social media & society* (pp. 1–10). ACM Press. <https://doi.org/10.1145/3097286.3097289>
- Drozdova, Y., Dukach, Y., Kel, N. (2022). Telegram Occupation. How Russia Wanted to Breed a Media Monster, but Ended up with a Paper Tiger. *Texty*. <https://texty.org.ua/projects/108161/telegram-occupation-how-russia-wanted-breed-media-monster-ended-paper-tiger/> [in Ukrainian] [Дроздова, Є., Кельм, Н., & Дукач, Ю. (2022, 29 жовтня). Телеграм-окупація. Як Росія вибудовувала медіамережу, а вийшло потьомкінське село. *Texty.org.ua* – статті та журналістика даних для людей – [Texty.org.ua](https://texty.org.ua).

<https://texty.org.ua/projects/108016/telehram-okupaciya-yak-rosiya-vybudovuvala/-mediamerezhu-vyjslo-potomkinske-selo/>
 Dyer-Witheford, N., & Matviyenko, S. (2019). *Cyberwar and revolution: Digital subterfuge in global capitalism*. Univ Of Minnesota Press.
 Ford, M. (2024). From innovation to participation: Connectivity and the conduct of contemporary warfare. *International Affairs*, 100(4), 1531–1549. <https://doi.org/10.1093/ia/iaae061>
 Hetmanova, D. (2024). The politics of (un)gratefulness. on russian "reconstruction" projects in occupied mariupol. *Mariupol Memory Park*. <https://www.mariupolmemorypark.space/en/library-en/the-politics-of-/ungratefulness>
 Horbyk, R. (2022). "The war phone": Mobile communication on the frontline in Eastern Ukraine. *Digital War*. <https://doi.org/10.1057/s42984-022-00049-2>
 Nazaruk, T. (2022). Subscribe and Follow. Telegram and Responsive Archiving the War in Ukraine. *Sociologica*, 16(2), 217–226. <https://doi.org/10.6092/issn.1971-8853/15339>
 Pavlova, O., & Rohozha, M. (2023). Mariupol siege viber-community as a form of grassroot movement in the context of "declining state of global democracy". *Ideology and Politics Journal*, 241–275.
 Pavlova, O., & Rohozha, M. (2025). Communicative practices of perception and memory of Russian-Ukrainian war and the graphosphere of

the media channel. *Studies in East European Thought*. <https://doi.org/10.1007/s11212-025-09712-2>

Pavlova, O. (2022). When visual practices became mediatized: The context of the signification mode of Modernism and the Classic culture industry. *Ukrainian Cultural Studies*, (2 (11), 67–71. [https://doi.org/10.17721/ucs.2022.2\(11\).13](https://doi.org/10.17721/ucs.2022.2(11).13) [in Ukrainian]. [Павлова, О. (2022). Коли візуальні практики стали медіатизованими: контекст способу сигніфікації модернізму та класичної культурної індустрії. *Українські культурологічні студії*, (2 (11)), 67–71. [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).13](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).13)]

Soklakov, M. (2024). Cultural Production on Social Media: Case Study of Occupied Town. *Ukrainian Cultural Studies* 2 (15): 49–57. [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.2\(15\).10](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.2(15).10). [in Ukrainian] [Соклаков, М. (2024). Культурне виробництво в соціальних медіа: ситуаційний аналіз окупованого міста. *Вісник: Українські культурологічні студії*, 2(15), 49–57. [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.2\(15\).10](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.2(15).10)]

Tormakhova, A. (2022). Digital image of the city as a form of communication. *Ukrainian Cultural Studies*, 2(11), 72–75. [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).14](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).14)

Отримано редакцією журналу / Received: 28.04.25

Прорецензовано / Revised: 10.05.25

Схвалено до друку / Accepted: 09.06.25

Максим СОКЛАКОВ, магістр

ORCID ID: 0009-0002-4892-634X

e-mail: maksym.soklakov@knu.ua

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

СОЦІАЛЬНІ МЕДІА-ПЛАТФОРМИ ЯК ДИСКУРСИВНЕ СЕРЕДОВИЩЕ В КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Вступ. Соціальні медіа-платформи стали основними каналами медіа-споживання та основним полем битви для інформаційної війни. Їхні соціально-технічні можливості демократизують культурне виробництво, підживлюючи нові форми вираження, політичну мобілізацію та навіть участь у військових операціях, а також уможлиблюючи масштабну пропаганду, культурний вплив та історичну документацію по обидва боки російсько-українського фронту. Діючи поза державним контролем, ці платформи обслуговують не лише потреби тактичної комунікації, але й ширші процеси формування ідентичності, культурного опору та збереження колективної пам'яті. Посилений затяжним конфліктом та постійними тенденціями медіатизації, цей унікальний цифровий ландшафт вимагає термінового соціально-гуманітарного аналізу.

Методи. Це дослідження використовує багатометодний дизайн для вивчення культурного виробництва та дискурсивних практик під час російсько-української війни. Ми картографували можливості соціальних мереж за допомогою медіа-досліджень; збирали публічні публікації, метадані, хештеги та профілі за допомогою OSINT; а також провели неформальний контент-аналіз. Наративний та критичний дискурс-аналіз виявляє сюжетні арки та ідеологічні стратегії, тоді як аналіз пам'яті та просторовий аналіз досліджували пам'ятні пости та символічне переосмислення міських просторів.

Результати. Російсько-українська війна дуже медіатизована, завдяки смартфонам і соцмережам, які перетворюють мирних жителів на активних учасників. Ці платформи дозволяють створювати контент, проводити OSINT-розслідування, пропаганду та чинити опір, змінюючи культурні практики та інформаційні потоки. На окупованих територіях виникають конкуруючі медіа-наративи – окупаційні канали прагнуть легітимізувати контроль, тоді як низовий опір документує реальність та зміцнює українську ідентичність. Соціальні мережі стають одночасно полем бою та архівом війни.

Висновки. Соціальні медіа-платформи формують цифровий образ міста через виробництво повсякденного контенту. Медіаконтент використовується для культурного впливу та встановлення контролю над новоствореною цифровою публічною сферою. Публікація цифрового контенту, по суті, є процесом культурного виробництва в соціальних мережах. Таким чином, соціальні медіа є цінним джерелом для досліджень, оскільки вони дозволяють нам вивчати трансформації, які відбуваються під час окупації, а також прогнозувати розвиток політики реінтеграції.

Ключові слова: соціальні медіа, дискурс, медіатизація, інформаційна війна, громадянське суспільство, тимчасово окуповані території України, цифрова публічна сфера.

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

РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ В УКРАЇНІ

УДК 17.026.2+17.036+172.12

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).05](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).05)

Ірина МАСЛІКОВА, д-р філос. наук, доц.,

ORCID ID: 0000-0001-9463-5223

e-mail: i.i.maslikova@knu.ua

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

МОРАЛЬНИЙ ОБОВ'ЯЗОК ДОПОМОГИ ІНШИМ З КАНТІВСЬКОЇ ПЕРСПЕКТИВИ
ЧАСТИНА II. ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ РЕАЛІЗАЦІЇ

Вступ. У статті зазначено важливість кантівської етики обов'язку, яка визначає природу і сутність морального обов'язку допомоги іншим. Теоретична неспроможність установлення меж здійснення морального обов'язку допомоги іншим та комплексність неідеального світу проблематизують практичну реалізацію допомоги іншим. Така постановка проблеми загострює моральні проблеми справедливості, моральної оцінки доброчинності, вибору адресатів допомоги та її обсягів, підсилення моральної мотивації щодо доброчинності.

Мета статті полягає у виявленні природи, сили та дієвості морального обов'язку допомоги іншим з кантівської перспективи деонтологічної етики. Завданням першої частини статті було окреслення теоретичного ландшафту дослідження та виявлення теоретичних проблем обґрунтування морального обов'язку допомоги іншим. Завданням другої частини є визначення практичних проблем реалізації морального обов'язку допомоги іншим.

Методи. У статті використано історико-філософський та типологічний методи для з'ясування сутності, природи і класифікації моральних обов'язків допомоги іншим та "надналежних" учинків; методи аналізу та синтезу у визначенні перспектив модифікації деонтологічної етики.

Результати. Висхідною точкою дослідження є друга формула категоричного імперативу Канта, яка визначає нормативні рамки реалізації морального обов'язку допомоги іншим. Основні проблеми реалізації обов'язку допомоги іншим пов'язані із питаннями справедливості, яка виникає як наслідок обмеження ресурсів, фізичної спроможності агентів допомагати та можливих маніпуляцій благодійників. Кантівська "формула людяності" постає запобіжником несправедливості, яка може виявлятися у використанні тих, хто опинився в біді, як засобу для реалізації "доброчинності" благодійником. В умовах економічного та політичного домінування, для опору різним спокусам, що виникають на тлі обмеження ресурсної бази, важливими постають особливі чесноти моральних агентів для підсилення можливостей реалізації їх морального обов'язку допомоги іншим. І це засвідчує значущість дій, які мають статус "надналежних" учинків. Для реалізації морального обов'язку допомоги іншим на рівні індивідуальної дії важливими є особисті знаності з того, хто потребує допомоги, або прихильності до них. І це підтверджується аргументами етики чесноти. Проте для реалізації інституційної допомоги визначальними є принципи неупередженості і цінності людської особистості, що кореспондує з аргументами консеквенціалістської етики. Повнота реалізації обов'язку допомоги залежить від обставин: більшою мірою мають бути реалізованими вимоги гуманітарної допомоги як "вузького" обов'язку рятувати життя, вимоги ж благодійної допомоги є "ширшими", що залежать від спроможності благодійника її реалізувати.

Висновки. Перспективи підсилення моральної мотивації щодо надання допомоги пов'язуються із розумінням спроможностей благодійника надавати допомогу з урахуванням як його потреб, так і потреб тих, хто опинився у скрутній ситуації. Підсилення моральної мотивації можливе завдяки розвитку моральних почуттів, зокрема емпатії, та культивуванню "виняткових" чеснот, зокрема мужності та щедрості. Це відкриває можливості до модифікацій деонтологічної етики за рахунок розширення розуміння природи людини як раціональної, так і сентиментальної істоти.

Ключові слова: моральний обов'язок, допомога іншим, етика Канта, консеквенціалістська етика, етика чесноти, надналежне, *supererogatory*, справедливість, емпатія.

Вступ

У першій частині статті досліджено теоретичний ландшафт обґрунтування морального обов'язку допомоги іншим з кантівської перспективи. Природа та сутність обов'язку розглянуто у двох його вимірах: як суб'єктивна засада реалізації морального закону через самопримус агента та як мета, що полягає в сприянні благу інших. Аналіз кантівської типології "широких" та "вузьких" обов'язків дозволив зафіксувати етичну проблему неможливості установлення меж здійснення морального обов'язку допомоги іншим через його сутнісну характеристику – "недосконалість". Неспроможність бути реалізованим повною мірою обов'язку допомоги іншим зумовлює потребу визначення мінімальної межі допомоги, яка з кантівської перспективи була окреслена в позитивному сенсі як вимога поваги до інших та в негативному сенсі – як заборона байдужості до страждань інших. Огляд сучасних дискусій навколо кантівської етики обов'язку дозволив зробити висновки щодо її можливих модифікацій через введення в систему деонтологічного обґрунтування моралі "надналежних"

або "виняткових" (*supererogatory*) вчинків, які завдяки надзвичайним чеснотам та вольовим зусиллям агентів уможливають допомогу іншим в складних ситуаціях. Це надає можливості не лише приписати обов'язок допомоги іншим, але й очікувати на його реалізацію в неідеальному світі неідеальних людей.

Очевидно, що складність недосконалого світу зумовлює різні перепони для реалізації морального обов'язку допомоги іншим. Практичне застосування кантівської етики обов'язку наражається на низку моральних проблем, пов'язаних із міркуваннями справедливості, моральної оцінки способів і засобів доброчинності, визначенням пріоритетності та обсягів надання гуманітарної і благодійної допомоги, розрізненням специфіки індивідуальної та інституційної допомоги, посиленням моральної мотивації тих, хто здійснює доброчинність. У такий спосіб виникає потреба в аналізі практичних проблем реалізації морального обов'язку допомоги іншим і пошуку перспектив їх розв'язання з використанням конструктиву не лише кантівської етики, а й сучасних

© Маслікова Ірина, 2025

розвідок у річищі етичного консеквенціалізму та етики чесноти, етичного сентименталізму зокрема.

Огляд літератури. З'ясування нормативних рамок реалізації моральних обов'язків здійснюється в апеляції до роботи Імануеля Канта "Основи до метафізики моральності", у якій він розглядає вищий принцип моральності. Оскільки цю роботу не видавали українською мовою, у дослідженні використано її англійський текст – Kant, I. (2002). *Groundwork for the metaphysics of morals*. Edited and translated by Allen W. Wood; with essays by J. B. Schneewind ... [et al.] (Rethinking the Western tradition). Translation of: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Yale University Press, який визнається сучасною академічною спільнотою як авторитетний англійський переклад етичної праці Канта. З'ясуванню практичних проблем реалізації морального обов'язку допомоги іншим сприяли дискусії між представниками деонтологічної етики, етичного консеквенціалізму та етичного сентименталізму. Завдяки ідеям Т. І. Гілла, П. Сінгера, О. О'Нілл відбувається осмислення з кантівської перспективи питань справедливості в контексті благодійної допомоги. Міркування М. Гемінгтона, Т. Шрамме, М. Слоута щодо емпатії та морального почуття дозволяють визначити проблеми моральної мотивації в реалізації морального обов'язку допомоги іншим.

Мета дослідження – виявити природу, силу та дієвість морального обов'язку допомоги іншим з кантівської перспективи. Завданням другої частини статті є виявлення практичних проблем реалізації морального обов'язку допомоги іншим.

Методи

У дослідженні використано історико-філософський та типологічний методи для з'ясування сутності, природи та класифікації моральних обов'язків допомоги іншим та "надналежних" вчинків, що знаходять моральне схвалення; методи аналізу та синтезу у визначенні перспектив модифікації деонтологічної етики за рахунок застосування аргументів етичного консеквенціалізму та етики чесноти для розв'язання проблем соціальної несправедливості та підвищення моральної мотивації щодо допомоги іншим.

Результати

Те, що реалізація доброчинності щодо інших може наражатися на низку практичних проблем, усвідомлювалося І. Кантом. У "Метафізиці моральності" він зазначав: чи слід тому, хто збирається надавати допомогу нужденним, керуватися власним уявленням про добро і щастя; чи можна нав'язувати свою допомогу тим, хто її потребує; чи може значуще благодіяння вважатися морально виправданою дією, якщо в процесі його реалізації порушуються права людини; чи має моральну заслугу благодіяння того, хто має привілеї та багатство як наслідок несправедливого суспільного устрою; до якої межі можна витратити власні ресурси на доброчинні цілі? (Kant, 1991, p. 248).

Хоча в цій роботі німецький філософ обмежився лише постановкою зазначених питань, відповідь на них ми можемо знайти, відштовхуючись від ідей, висловлених у його іншій роботі "Основи до метафізики моральності". Ключовим кантівським поняттям, яке визначає нормативні рамки реалізації морального обов'язку допомоги іншим, є друга формула категоричного імперативу. Ця вимога, що є широковідомою як "формула людяності", містить наступний припис: "Вчиняй так, щоб ти використовував людство як у своїй власній особі, так і в особі кожного іншого, завжди водночас як мету і ніколи лише як засіб" (Kant, 2002, p. 46–47).

Ця вимога проводить червону лінію, яка розділяє дії з морального обов'язку та дії, що суперечать категоричному імперативу, відповідно ті, які вчиняти не можна. Очевидно, що суб'єктивне тлумачення благодійником блага інших, патерналістська позиція щодо нужденних містить небезпеки нав'язування своїх "дарів" іншим без їх згоди. Такий примус до отримання допомоги без згоди тих, хто її потребує, з кантівської перспективи є виявом несправедливості щодо інших. Несправедливість полягає в тому, що "благодійник" у такий спосіб використовує нужденних та тих, хто страждає, винятково як засіб у спрямуванні своєї "доброчинності", не вбачаючи в них самоцінності і не виявляючи поваги до них. Отже, така допомога кантівською етикою не може вважатися моральним вчинком.

Як бачимо, перша низка проблем реалізації морального обов'язку допомоги іншим пов'язана з питаннями справедливості, які актуалізуються в способах допомоги, ризиках зловживань благодійника і нужденних, моральній оцінці доброчинності. Застосовуючи кантіанський підхід в обґрунтуванні обов'язку допомоги іншим, ірландська дослідниця-кантознавиця Онора О'Нілл фіксує моральну ускладненість допомоги голодуючим. Система унормування продуктів харчування, піклування про рідних, самообмеження в реалізації природних потреб дозволяють пройти знедоленим через кризові явища та мати перспективи поліпшення їхнього становища, проте такі заходи породжують реальні ризики використання відчаю нужденних як тимчасової допомоги, так і тимчасової ресурсів. Дефіцит ресурсів і їх унормований розподіл можуть призводити до накопичення нерозподілених продуктів, які шляхом обману потрапляють в інші руки для власного споживання або перепродажу на чорних ринках з метою збагачення (O'Neill, 2005, p. 296–297). Отже, у драматичних ситуаціях голоду чи інших соціальних катаклізмів, коли є істотний брак ресурсів та коли через голод людьми легше управляти й примушувати їх до певних обмежень, виникають спокуси отримати більше, ніж належить. І це означає, що в драматичних ситуаціях справедливість, яка впливає із категоричного імперативу, вимагає певних чеснот, а саме сміливості в тих, хто допомагає, щоб не піддатися спокусам.

Крім того, піклування про рідних, особливо про тих, хто не може себе самостійно забезпечити, може бути непомірно важкою справою через знесилення в скрутних обставинах тих, хто прагне виконувати свої самозобов'язання. І це буде вже виявом радше "надмірних" та "надналежних" вчинків, які важко реалізувати тим, хто сам страждає. У цьому сенсі кантівська етика, яка не враховує ідеї *supererogation*, про яку йшлося в першій частині статті, не може засуджувати вчинки, у яких таке піклування про утриманців не зможе здійснитися.

Свідомі спроби самообмеження в народженні власних дітей можуть сприяти зменшенню витрат на утримання непрацюючих та підтримку самозабезпечення працездатних у репродуктивному віці. Проте, якщо ситуація голоду триває довгі роки, як пристосуватися до таких обставин, коли такі заходи не спрацьовують? Економічному поліпшенню становища конкретних родин та спільнот можуть сприяти спроби передачі їхнього майна та земель тим, хто може раціонально використати їх з економічними цілями. Проте часто така "допомога" перетворюється на грабунок, коли "інвестори" наживаються на трагедії

нужденних. Використовуючи риторику економічної доцільності та допомоги в розвитку інфраструктури бідних країн, ТНК тиснуть на уряди таких знедолених держав, отримують податкові преференції, транспортну інфраструктуру для полегшення логістики своїх же товарів, житло для свого ж топ-менеджменту тощо (O'Neill, 2005, p. 297–298).

Описані О'Нілл приклади ризиків "благодійності" в ситуації голоду можуть знайти свої екстраполяції на трагічні ситуації сучасних війн, російсько-української зокрема. І це не лише певні приклади зловживання гуманітарною допомогою, коли в деяких випадках її отримували цивільні, які не мали гострої потреби в ній; коли на деяких складах певних держав у прагненні перетворити вже надану допомогу на "борг" країни-жертви агресії, який буде списуватися "бізнес-угодою", у результаті якої країна-"благодійник" отримує економічні зиски.

Неоднозначним у моральному сенсі є й питання оцінювання доброчинності тих, хто отримав своє багатство несправедливим шляхом, наприклад, у результаті нечесної приватизації державних підприємств або використовуючи для збагачення різні форми нечесного виробництва. "Благодійність" таких заможних людей чи приватних компаній часто не здобуває високої моральної оцінки в суспільній свідомості та не розглядається як реалізація морального обов'язку сприяння благу інших, вона оцінюється радше як форма компенсації за надані шкоди. Проте може виникати питання: якщо юридична система не передбачає такого роду компенсації, чи можна її розглядати як обов'язкову в моральному сенсі? Чи буде така компенсаторна благодійність "широким" чи "вузьким" обов'язком або її слід розглядати винятково в правовій площині як повернення боргу? Якими повинні бути обсяги допомоги від тих благодійників, які здобули своє багатство та привілеї через несправедливу державну політику? Чи буде така допомога мати моральну заслугу, що повинна породжувати вдячність від тих, кому допомагають? Отже, міркування справедливості можуть проблематизувати надання та отримання допомоги. У тривіальних обставинах використання здобутих нечесним шляхом засобів для благодійності не може отримати морального схвалення. Однак, як зазначає американський кантознавець Т. І. Гілл, у деяких унікальних випадках, коли виникає гостра потреба термінової допомоги, можуть виникати сумніви щодо заборони несправедливих засобів за відсутності інших альтернатив (Hill, 2018, p. 33–34). Зазначені приклади є дійсно складними, оскільки вони часто породжуються комплексними інституційними діями та скрутними умовами. Якщо в безпосередніх відносинах обман чи примус виявити не завжди легко, але можливо, то в комплексних колективних діях, що розтягнуті в часі і просторі та в яких задіяні тисячі учасників, визначити, де політичний чи економічний тиск перетворюється на несправедливий примус, буває важко. Особливо тоді, коли країна-жертва агресії немає інших альтернатив отримати допомогу для боротьби з екзистенційним ворогом.

Друга низка проблем реалізації морального обов'язку допомоги пов'язана із визначенням об'єктів термінової допомоги та пріоритетності її надання в умовах обмежених ресурсів. Складність реалізації морального обов'язку в деонтологічній етиці з кантівської перспективи виникає, коли необхідно здійснити вибір між наданням допомоги рідній людині та незнайомцю. Окреслені деонтологічною етикою червоні лінії поваги до іншого як "негативного" обов'язку заборони ставити себе вище за іншого та не зазіхати на гідність іншого не дає змоги визначити, кому надати допомогу в трагічних обставинах обмеженості ресурсів та спроможності її надання. Проблема ускладнюється й тим, що в разі конфлікту моральних обов'язків утримуватися від брехні, дотримуватися обіцянок, не красти, поважати інших та допомагати їм, у кантівській етиці взагалі немає алгоритму здійснення правильних дій.

Розглядаючи другу формулу категоричного імперативу, яка стверджує безмежну цінність кожної людини, представник сучасної етики чесноти в її сентименталістській версії Майкл Слоут, зазначає, що в ситуації драматичного вибору між порятунком 50 та 10 життів у рятівника немає моральних підстав для здійснення вибору на користь однієї чи іншої групи (Slote, 2011, p. 264). Проте етика чесноти, яка визнає силу прихильності в міжлюдській взаємодії, надає відповідь на зазначене питання: морально правильним та добрим є надання допомоги насамперед близьким і знайомим (Slote, 2007, p. 43).

На відміну від деонтологічної етики етичний консеквенціалізм має чіткі моральні підстави у виборі об'єктів допомоги: рішення повинно прийматися з огляду на максимізацію сумарного блага та мінімізацію сумарної шкоди всіх залучених у ситуацію. Водночас деонтологічну і консеквенціалістську етику об'єднує те, що вибір конкретних адресатів допомоги повинен бути безпристрасним. Спираючись на принципи неупередженості та універсальності як базові принципи утилітаризму, авторитетний представник консеквенціалістської етики Пітер Сінгер стверджує, що в сучасному світі не може бути жодного морального виправдання дискримінації тих, хто потребує допомоги, за ознакою географії. Сучасні можливості логістики та спілкування дозволяють швидко долати відстані, а незалежні спостерігачі, яких направляють у зону лиха міжнародні благодійні організації, є не лише безпосередніми свідками страждань, але й спроможними передавати допомогу (Singer, 2016, p. 7–8).

Третя низка проблем морального обов'язку допомоги іншим виникає у зв'язку із різною моральною силою та "широтою" його реалізації на індивідуальному та інституційному рівнях дії. Беручи до уваги реалії сучасних суспільств, варто зазначити, що моральний обов'язок допомагати нужденним не є суто індивідуальним обов'язком на кшталт унікального обов'язку врятувати конкретну людину в трагічній ситуації. Допомога людям, чие життя перебуває в небезпеці через війни, соціальні або природні катастрофи, є моральним обов'язком, що здатний ефективно реалізовуватися в інституційній дії. Специфіка такої інституційної дії виявляється в таких її характеристиках: по-перше, гуманітарна та благодійна допомога є комплексними діями, які складаються із різних взаємопов'язаних колективних дій, що можуть бути доволі тривалими в часі. По-друге, накопичення спільними зусиллями великої кількості ресурсів дозволяє інституційним діям розв'язувати проблеми

допомоги ефективніше та масштабніше, ніж цілеспрямована індивідуальна допомога. По-третє, усвідомлення спільної небезпеки в трагічних обставинах війн, техногенних чи природних катастроф, які переживаються всіма дотичними до них як спільне нещастя, породжує здатність до самоорганізації громадян та ефективної колективної самопомоги. Від початку російської агресії у 2014 році і дотепер, коли українська держава опинилася під загрозою свого існування, відбулося усвідомлення українцями спільної долі, спільного трагічного досвіду та подолання його травм, спільної мети звільнення землі від окупантів та права самостійно визначати своє майбутнє, що й постало поштовхом до безпрецедентних волонтерських рухів, зусилля яких спрямовані на допомогу ЗСУ та цивільним, що постраждали під час бойових дій.

Якщо розглядати силу морального обов'язку з огляду на індивідуальний та інституційний рівні його реалізації, то індивідуальний обов'язок врятувати конкретну людину, яка потребує термінової допомоги, буде набагато сильнішим, ніж обов'язок інституційної допомоги людині, яка може почекати. Також слід враховувати різницю в силі морального обов'язку самопомоги, допомоги близькій людині, незнайомій людині, яка є членом тієї ж спільноти, незнайомим людям, із якими взагалі немає прямих контактів і які є членами зовсім інших спільнот. Очевидно, що тут принципово важливою є сила прихильності до жертви, яка потребує допомоги, і що далі така людина, то меншою є сила морального обов'язку перед нею. Отже, сила обов'язку допомоги діє за принципом концентрованих кіл – чим далі перебувають люди, які потребують допомоги, тим більше їх з'являється, але й можливості допомоги також зменшуються. На відміну від емоційно забарвленої індивідуальної допомоги, інституційна допомога базується радше на неупередженості її учасників, що доволі ефективно мінімізує шкоду. У такому сенсі, хоча деонтологічна етика з кантівської перспективи стикається із певними проблемами термінового вибору об'єкта допомоги на індивідуальному рівні дії в критичних ситуаціях, проте вона здатна задавати чіткі нормативні рамки для допомоги на інституційному рівні дії.

Утім, така інституційна допомога має певну пастку розмитості особистого внеску учасників у колективну дію. З огляду на це, актуалізується проблема мотивації щодо участі членів добropорядних суспільств в інституційній допомозі громадянам інших країн, що опинилися в зоні лиха. П. Сінгер у розгляді моральних зобов'язань допомоги тим, хто страждає від голоду, хвороб, відсутності житла, виходить із того, що допомога країн з високим рівнем добробуту, яка здійснюється через благодійні фонди або урядові програми, є вкрай недостатньою. Бездіяльність доволі легко може знаходити виправдання в моральних судженнях з огляду на низку причин: через наявність великої кількості людей, які виявляють бездіяльність та байдужість; через те, що благодійність розглядається радше як схвальна щедрість дія, але необов'язкова, тому й не варто засуджувати тих, хто не надає допомоги (Singer, 2016, p. 14–15). Тим самим знов актуалізується ідея *superegoation*, яка підриває моральну обов'язковість благодійної та гуманітарної допомоги. Ця проблема ускладнюється й тим, що в сучасних суспільствах межа між моральними обов'язками та добрими вчинками є розмитою, а моральний агент опиняється в залежності від того, що роблять інші, і

того, що вони від нього очікують. Ба більше, у морального агента завжди є спокуса прикритися міркуваннями, що інституційну допомогу має надавати держава, а пересічний громадянин уже виконує свої моральні обов'язки в той спосіб, що сплачує податки. І це, зі свого боку, може надавати аргументи уряду для згортання гуманітарної допомоги іншим державам, апелюючи до незацікавленості громадян у таких витратах і необхідності зосереджуватися на внутрішніх питаннях своєї країни.

Таку риторику щодо припинення допомоги Україні в російсько-українській війні неодноразово використовували різні політики з різних країн і доволі часто з маніпулятивними цілями. Проте українці сприймають її знов-таки як вияв несправедливості. Нагальність надання гуманітарної та благодійної допомоги в умовах, коли немає стабільних механізмів забезпечення міжнародної безпеки та прав людини, актуалізує вимоги не лише до громадян заможних країн, а й урядів та міжнародних організацій, оскільки це – не тільки вимога благодійності, що є "обов'язком добродетельності", але й вимога справедливості (Hill, 2002, p. 202). Досвід російсько-української війни свідчить про те, що не лише Україна зіткнулася з "глобальним злом", яке має чіткі та конкретні форми, але й яке несе реальні загрози добробуту й безпеці людей у всіх країнах світу. І усвідомлення всіх цих загроз змушує політиків не тільки говорити про це, а й сприяти реалізації морального обов'язку колективної допомоги Україні.

У ситуації обмежених ресурсів допомоги виникає питання визначення пріоритетності отримувачів допомоги та "широти" реалізації обов'язку допомоги. Коли постає питання необхідності здійснення інституційної допомоги тим, хто опинився в зоні лиха, можуть виникати моральні зобов'язання двох видів. У ситуаціях, де необхідно терміново рятувати людські життя, виникають радше "вузькі" досконалі обов'язки гуманітарної допомоги. Очевидно, що пріоритетними в наданні допомоги повинні бути ті ситуації, у яких на кону стоїть людське життя. Так, допомога у запобіганні вбивствам, рятуванні жертв війни або різноманітних катастроф є надзвичайно важливою. Але це не означає, що в умовах обмежених ресурсів поза увагою благодійників повинні залишатися культурні та освітні інституції, які опинилися в зоні лиха. У ситуаціях, коли виникає потреба в рятуванні культурних цінностей, відновленні культурної інфраструктури, актуалізуються радше "широкі" недосконалі обов'язки благодійної допомоги. Суттєвої суспільної підтримки потребують також і культурні та освітні інститути, які не породжують додаткової вартості та не здатні до самофінансування проте які здійснюють істотні впливи на суспільну свідомість, слугують засадою національної єдності та розвитку людського потенціалу. Очевидно, що реалізація "широких" недосконалих обов'язків може бути розтягнутою в часі і не здійсненою в повному обсязі через брак ресурсів, розмитість індивідуального внеску в колективну допомогу, нечіткість меж між моральним обов'язком і схвальним "надобов'язковим" вчинком, зосередженість на особистих проєктах тощо.

Четверта низка питань виникає у зв'язку із визначенням обсягів допомоги іншим та межі витрат власних ресурсів на добродійні цілі. Оскільки обов'язок добродійності є "широким" і "недосконалим", визначити його обсяги не можливо, однак слід розрізняти потреби благодійників і тих, хто потребує допомоги. Так, Т. І. Гілл вказує на те, що з кантівської перспективи сила

морального обов'язку доброчинності в конкретних умовах буде відрізнятися залежно від того, чи йдеться про: а) жертвування незначними особистими задоволеннями заради задоволення базових потреб нуждених, б) відмову від певного особистого задоволення заради такого самого задоволення іншого, в) жертвування власними базовими потребами заради особистих задоволень інших. На його думку, вищої сили має моральний обов'язок жертвування незначними власними задоволеннями заради задоволення базових потреб іншого. Відмова від обов'язку допомоги може мати моральне виправдання лише в тій ситуації, коли для незначних особистих проєктів іншого необхідний внесок, без якого неможлива реалізація значущого власного проєкту благодійника (Hill, 2002, p. 213).

Звернення до консеквенціалістської етики в утилітаристській інтерпретації П. Сінгера дозволяє побачити схожість її висновків з кантівським підходом щодо визначення меж допомоги іншим. Австралійський філософ наполягає на тому, що ми морально зобов'язані зобов'язати будь-чому поганому, але водночас не жертвувати чимось сумірно значущим в моральному сенсі для себе та не спричиняти нічого неправильного (Singer, 2016, p. 5–6). Наголос на сумірності дозволяє йому розрізнити силу морального обов'язку, хоча не надає чіткого критерію такого вимірювання. У "сильній" версії зобов'язання, яке за своєю сутністю є близьким до кантівського "вузького" обов'язку, вимагає допомагати іншим тією мірою, поки не буде досягнуто рівня граничної корисності, за межею якої вже буде страждання благодійника та його близьких. І тут ключовим критерієм, який здатний визначати межу допомоги, постає корисність. За допомогою цього критерію надмірну жертвовність своїми потребами, здоров'ям та іншими морально значущими речами можна класифікувати як неправильну дію щодо себе і своїх рідних, оскільки значна жертвовність здатна зруйнувати своє особисте життя. Тому правильною буде "поміrkована" версія зобов'язання допомоги іншим, яка є близькою до кантівського "широкого" обов'язку і яка передбачає запобігання поганим подіям без самопожертви та істотних втрат для себе і своїх близьких (Singer, 2016, p. 28–29). Тим самим, утилітаристська інтерпретація меж реалізації морального обов'язку допомоги іншим збігається із логікою кантівської деонтології.

Хоча таке розрізнення дозволяє визначити межі витрат власних ресурсів у реалізації морального обов'язку допомоги іншим, проте залишається питання визначення базових потреб людини. Очевидно, визначення базових потреб людини залежить від широкого соціально-культурного, політичного та економічного контекстів. Те, що вважають базовими потребами в суспільствах з розвинутою демократією і високими економічними показниками, може бути високими показниками добробуту в бідних країнах. І цей факт буде ускладнювати планування та реалізацію інституційної міжурядової і міжнародної допомоги країнам, які потребують підтримки через історичну несправедливість, різні катаклізми, агресію з боку інших держав тощо.

П'ята низка питань пов'язана із формуванням моральної мотивації щодо доброчинності. Згідно із Кантом, моральну цінність мають лише ті вчинки, які здійснюються з обов'язку. Вчинки, що здійснюються через співчуття чи зі змішаних мотивів, не є виявом

чистої доброї волі, ба більше, можуть породжувати негативні ефекти – примножувати страждання через розвинуту уяву співпричетних (Kant, 1991, p. 250). Оскільки співчуття є насамперед дієвим засобом у боротьбі із егоїзмом, Кант не відмовляє співчуттю в здатності бути рушійною силою в діяльній допомозі бідним, хворим, нужденим (Kant, 1991, p. 251), проте не розглядає його як істотний елемент власне моральної мотивації.

Таке кантівське розуміння моральної мотивації сьогодні ставлять під сумнів розвідки в галузі психології моралі та моральному сентименталізмі, які апелюють до новітніх досліджень феноменів емпатії та альтруїзму в міждисциплінарному дискурсі. Так, британський філософ моралі Томас Шрамме доводить, що емпатія є надзвичайно важливою в когнітивному сенсі, а саме в обґрунтуванні нормативних моральних суджень через здатність людини сприймати позиції та переконання іншого. В афективному сенсі емпатія відіграє важливу роль у формуванні мотивації щодо діяльної допомоги нужденим через вміння співчувати іншим, відчувати їхній біль (Schramme, 2017, p. 212–213).

Представник етики турботи, американський філософ Моріс Гемінгтон розкриває роль емпатії в діяльній допомозі іншим завдяки її можливості підсилувати моральну мотивацію, оскільки емпатія виникає як реакція на конкретну ситуацію та конкретних людей. Емпатія актуалізується у взаємовідносинах, а не в моральній свідомості автономного суб'єкта, і це слугує фундаментом спільних справ і дій. Емпатія розширює коло турботи про інших, оскільки дозволяє переносити універсальні тілесні реакції на інших, тим самим закріплюючи відчуття спільності (Hemington, 2017, p. 267–268).

Здатність емпатійно відчувати "тут і зараз" біль, страждання, розпач змушують нас дієво реагувати на потреби інших та здійснювати допомогу. Така допомога справді буде ефективнішою, ніж побудова мисленнєвих експериментів та розгляд гіпотетичних сценаріїв вірогідних майбутніх загроз, які можуть потребувати певних доброчинних внесків для їх упередження. І це дозволяє М. Слоуту стверджувати, що безпосередність сприйняття чужого болю та небезпеки викликає емпатійну силу, яка, зі свого боку, викликає моральний обов'язок. Тим самим, на думку американського філософа, засадою морального обов'язку може слугувати не лише практичний розум, а й моральне почуття (Slote, 2011, p. 268–269). Модифікована в такий спосіб деонтологічна етика може спиратися і на раціональну, і на сентиментальну природу людини. Тому сучасну етику обов'язку варто розглядати не лише як питання принципів, правил, раціональних міркувань, що винятково протистоять почуттям, а радше як питання, що можуть виникати з раціональних міркувань та почуттів або що можуть бути зрозумілими завдяки почуттям (Slote, 2007, p. 43, 45).

Дискусія і висновки

Отже, послідовний розгляд проблем справедливості, оцінки способів і умов доброчинності, пріоритетності та масштабів гуманітарної і благодійної допомоги, засадничих моральних принципів індивідуальних та інституційних дій, у яких реалізується моральний обов'язок допомоги, посилення та зниження моральної мотивації тих, хто здійснює допомогу, дозволяє виявити перспективи модифікації кантівської етики обов'язку з урахуванням сучасних дискусій, що розгортаються в консеквенціалістській етиці та етичному сентименталізмі.

Питання справедливості передусім зумовлені дефіцитом ресурсів, наслідком чого постають ризики економічної і політичної маніпуляції допомогою та примусу тих, хто опинився в біді, до її отримання іноді без моральної згоди на неї. Небезпеки маніпуляції допомогою можуть мати своє коріння, зокрема, у походженні ресурсної бази благодійника. Хоча з перспективи кантівської етики допомога з боку тих, хто має багатство та переваги через несправедливу державну політику, не розглядається як моральна заслуга, проте в ситуації відсутності альтернатив вона здатна рятувати тих, хто в біді. І тут важливо витримати баланс, щоб адресат допомоги не був використаний як засіб у комплексних інституційних діях, де на кону постають питання економічного чи політичного домінування. Для опору таким спокусам і реалізації морального обов'язку необхідна надзвичайна мужність, що має радше статус "надналежного" як для благодійника, так і для нужденного. Отже, наявність особливих чеснот у морального агента підсилює його можливості щодо реалізації морального обов'язку допомогою іншим. І це засвідчує важливість для етики введення в систему моральних вчинків таких дій, які є виявом "надналежного" (*supererogatory*). Такі вчинки, що реалізуються як допомога іншим в екстремальних ситуаціях, відповідають логіці деонтологічної етики з кантівської перспективи, оскільки, як зазначалося в першій частині статті, кантівська етика задає цілі моральному агенту, які спрямовані як на допомогу іншим, так і на вдосконалення його власного життя.

Другим аспектом справедливості в реалізації морального обов'язку допомоги іншим є вибір конкретних об'єктів допомоги та визначення пріоритетності надання їм допомоги в умовах обмеження ресурсів чи фізичної спроможності благодійника. І це є складною справою з позицій різних етичних теорій. Вибір конкретних адресатів допомоги як із позицій деонтологічної етики, так і з позицій конвенціоналістської етики має здійснюватися на засадах принципу неупередженості та універсальності. Визначені кантівською етикою нормативні рамки поведінки до інших та заборони зазіхати на гідність інших як "вузького" обов'язку дозволяють обмежувати свавілля, проте деонтологічна етика не дає чітких алгоритмів визначення, як і кого саме рятувати. Етика чесноти, яка, навпаки, базується на принципі прихильності, швидше надає алгоритм дій: пріоритетною є допомога близьким і знайомим.

Моральна сила обов'язку допомоги знайомій людині, що підсилюється прихильністю до неї, буде дійсно значущою, але в аспекті унікальності такого вчинку. Проте в ситуаціях системної і масштабної допомоги вагомої значущості та ефективності здобуває радше інституційна допомога, яка ґрунтується на кантівському принципі неупередженості та цінності людської особистості. Утім, інституційна допомога через розмитість особистого внеску в спільну справу може спричиняти ефект "фрірайдерства" і бездіяльності, які можуть підживлюватися розмитістю меж між морально обов'язковими діями та необов'язковими схвальними добрими діями, що є виявом "надналежного" та навіть маніпулятивно використовуватися урядами країн для припинення гуманітарної допомоги. І це знов призводить до актуалізації питання справедливості. Для подолання соціальної несправедливості варто розрізняти "вузькі" досконалі обов'язки гуманітарної допомоги та "широкі" недосконалі обов'язки благодійної допомоги. Тим

самим, пріоритетності та строгої обов'язковості набуває гуманітарна допомога тим, хто опинився на межі виживання. І її реалізації безперечно будуть сприяти "надналежні" моральні вчинки сміливих і щедрих агентів. Благодійна допомога відбудови, рятування культурних цінностей та підтримки культурних інституцій є радше другорядною порівняно з гуманітарною допомогою. І повноту її реалізації буде радше послаблювати ідея "надналежного", оскільки агенти зможуть знаходити виправдання у відмові брати участь в ній через її необов'язковість.

Отже, можна визначити перспективи посилення моральної мотивації щодо допомоги іншим. По-перше, дієвість морального обов'язку допомоги іншим має починатися із розуміння реальної спроможності надавати допомогу з урахуванням обставин та усвідомлення реальних потреб нужденних і благодійника. Із кантівської перспективи моральне зобов'язання допомоги іншим повинно бути реалізованим, якщо інші перебувають на межі нездатності забезпечувати свої базові потреби. Сучасна конвенціоналістська етика демонструє схожу позицію: будь-який агент має моральне зобов'язання максимально допомагати іншим, поки не буде досягнуто рівня його граничної корисності, за яким може бути вже страждання агента чи його близьких. У такий спосіб конвенціоналістська етика розглядає вимогу допомоги іншим у логіці кантівського "широкого" обов'язку, яка передбачає запобігання поганим речам без істотних втрат агента та його самопожертви. І така логіка дозволяє дієво реалізовувати обов'язок допомоги, дотримуючись вимог справедливості, хоча залишається проблема визначення рівня базових потреб людини, який варіюється залежно від соціокультурних, економічних та політичних чинників. По-друге, підсилення моральної мотивації можливе завдяки розвитку емпатії як особливого морального почуття, яке розширює коло турботи про інших через вміння переносити універсальні тілесні реакції на інших, відчувати їхній біль та потреби. Етика чесноти та етичний сентименталізм вбачають саме в такому моральному почутті засаду морального обов'язку, який здатний бути реалізованим через безпосередню зануреність агента в обставини іншого та його страждань. Культивування "виняткових" чеснот, як-от: мужність, сміливість, щедрість – здатна підсилювати надзвичайні зусилля волі агентів щодо надання допомоги в екстремальних ситуаціях. У такий спосіб деонтологічна етика може набуті сучасних модифікацій через розширення розуміння природи людини не лише як раціональної, а і як сентиментальної істоти.

Список використаних джерел

- Hamington, M. (2017). Empathy and care ethics. In Heidi Maibom (Ed.), *The Routledge handbook of philosophy of empathy* (pp. 264–272). Routledge.
- Hill, T. E. JR. (2002). *Human Welfare and Moral Worth Kantian Perspectives*. Oxford University Press.
- Hill, T. E. JR. (2018). Duties and Choices in Philanthropic Giving Kantian Perspectives. In Paul Woodruff (Ed.), *The ethics of giving: philosophers' perspectives on philanthropy* (pp. 14–39). Oxford University Press.
- Kant, I. (1991). *The metaphysics of morals*. Mary Gregor (Introd., transl., and notes) (Texts in German philosophy). Translation of: *Metaphysik der Sitten*. Cambridge University Press.
- Kant, I. (2002). *Groundwork for the metaphysics of morals*. Allen W. Wood (Ed. and transl.); with essays by J. B. Schneewind. [et al.] (Rethinking the Western tradition). Translation of: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Yale University Press.
- O'Neill, O. (2005). A Kantian Approach to Famine Relief. In Harry J. Gensler, Earl W. Spurgin, and James C. Swindal, *Ethics: Contemporary Readings* (pp. 294–302). Routledge.
- Schramme, T. (2017). Empathy and altruism. In Heidi Maibom (Ed.), *The Routledge handbook of philosophy of empathy* (pp. 203–214). Routledge.

Singer, P. (2016). *Famine, affluence, and morality*. Oxford University Press.
 Slote, M. (2007). *The ethics of care and empathy*. Routledge.
 Slote, M. (2011). The problem we all have with deontology. In Lawrence Jost, Julian Wuerth (Ed.), *Perfecting virtue: new essays on Kantian ethics and virtue ethics* (pp. 260–270). Cambridge University Press.

References

Hamington, M. (2017). Empathy and care ethics. In Heidi Maibom (Ed.), *The Routledge handbook of philosophy of empathy* (pp. 264–272). Routledge.
 Hill, T. E. JR. (2002). *Human Welfare and Moral Worth Kantian Perspectives*. Oxford University Press.
 Hill, T. E. JR. (2018). Duties and Choices in Philanthropic Giving Kantian Perspectives. In Paul Woodruff (Ed.), *The ethics of giving: philosophers' perspectives on philanthropy* (pp. 14–39). Oxford University Press.
 Kant, I. (1991). *The metaphysics of morals*. Mary Gregor (Introd., transl., and notes) (Texts in German philosophy). Translation of: *Metaphysik der Sitten*. Cambridge University Press.

Kant, I. (2002). *Groundwork for the metaphysics of morals*. Allen W. Wood (Ed. and transl.); with essays by J. B. Schneewind. [et al.] (Rethinking the Western tradition). Translation of: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Yale University Press.

O'Neill, O. (2005). A Kantian Approach to Famine Relief. In Harry J. Gensler, Earl W. Spurgin, and James C. Swindal, *Ethics: Contemporary Readings* (pp. 294–302). Routledge.

Schramme, T. (2017). Empathy and altruism. In Heidi Maibom (Ed.), *The Routledge handbook of philosophy of empathy* (pp. 203–214). Routledge.

Singer, P. (2016). *Famine, affluence, and morality*. Oxford University Press.

Slote, M. (2007). *The ethics of care and empathy*. Routledge.

Slote, M. (2011). The problem we all have with deontology. In Lawrence Jost, Julian Wuerth (Ed.), *Perfecting virtue: new essays on Kantian ethics and virtue ethics* (pp. 260–270). Cambridge University Press.

Отримано редакцією журналу / Received: 28.04.25

Прорецензовано / Revised: 15.05.25

Схвалено до друку / Accepted: 09.06.25

Iryna MASLIKOVA, DSc (Philos.), Assoc. Prof.

ORCID ID: 0000-0001-9463-5223

e-mail: i.i.maslikova@knu.ua

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

THE MORAL DUTY TO HELP OTHERS FROM A KANTIAN PERSPECTIVE PART II. ISSUES IN THE PRACTICAL IMPLEMENTATION

Background. The article highlights the importance of Kantian ethics of duty, which defines the nature and essence of the moral duty to help others. The theoretical impossibility of establishing limits for the fulfilment of the moral duty to help others and the complexity of an imperfect world make the practical implementation of helping others problematic.

The goal of the article is to identify the nature, strength, and effectiveness of the moral duty to help others from the Kantian perspective of deontological ethics. The task of the second part is to identify practical problems in the implementation of the moral duty to help others.

Methods. The article uses methods of analysis and synthesis in determining the prospects for modifying deontological ethics.

Results. The main problems of realising the duty to help others are related to issues of justice, which arise as a result of limited resources, the physical ability of agents to help, and possible manipulation by benefactors. Kant's "formula of humanity" acts as a safeguard against injustice, which can manifest itself in the use of those in need as a means of realising the "goodwill" of the benefactor. In order to resist various temptations that arise against the backdrop of limited resources, the special virtues of moral agents become important in strengthening their ability to fulfil their moral duty to help others. To fulfil the moral duty to help others at the level of individual action, it is important to personally know those who need help. For the implementation of institutional assistance, the principles of impartiality and the value of the human personality are decisive. The full implementation of the duty to help depends on the circumstances – to a greater extent, the requirements of humanitarian assistance as a "narrow" duty to save lives must be implemented, while the requirements of charitable assistance are "broader" and depend on the benefactor's ability to realise them.

Conclusions. The prospects for strengthening moral motivation to provide assistance are related to an understanding of the benefactor's ability to provide assistance, taking into account both their needs and the needs of those in difficult situations. Strengthening moral motivation is possible through the development of moral feelings, in particular empathy, and the cultivation of "exceptional" virtues, in particular courage and generosity. This opens up opportunities for modifications to deontological ethics by broadening the understanding of human nature as both rational and sentimental beings.

Keywords: moral duty, duty to help others, Kantian ethics, consequentialism, virtue ethics, supererogatory, justice, empathy.

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; у 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 130.2:316.75:005.96:378+792
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).06](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).06)

Артем РЕМІЗОВСЬКИЙ, асп.
ORCID ID: 0009-0003-7766-258X
e-mail: artem.remizovskyi@ukma.edu.ua
Національний університет "Києво-Могилянська академія", Київ, Україна

ВСТУП ДО АНАЛІТИКИ ТОПОЛОГІЙ Р. ШЮРМАНА: ПЕРСПЕКТИВИ ВИКОРИСТАННЯ ПОНЯТТЯ "ГЕГЕМОНІЧНИЙ ФАНТАЗМ" ДЛЯ КРИТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ КОРПОРАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ

Вступ. Критичні дослідження корпоративної (організаційної) культури традиційно спрямовані на виявлення прихованої владної динаміки. Водночас у критичному аналізі наявна тенденція до вульгарного аналізу, до спрощеної мотивації домінуючих агентів, у яких ігноруються їхні власні смислові підстави та внутрішня логіка. З метою подолання цієї редукованості автор статті звертається до аналітики топологій Р. Шюрмана, зокрема до поняття "гегемонічного фантазму" як потенційного інструмента для модифікації критичного аналізу корпоративної культури. Метою дослідження є проаналізувати перспективи використання цього поняття в культурологічних дослідженнях поля корпоративної культури.

Методи. У дослідженні застосовано історико-філософський метод аналізу текстів Р. Шюрмана та case studies окремих конфліктів у корпоративній культурі для екстраполяції концепту "гегемонічного фантазму" на соціокультурну реальність. Крім того, використано елементи дискурсивного аналізу та порівняльної інтерпретації ідей Р. Шюрмана та А. Бадью.

Результати. Концепт "гегемонічного фантазму", як його формулює Р. Шюрман, означає суверенний, самозасновуючий принцип, що визначає ієрархію сенсів у культурному полі та є трансрегіональним канонем, що структурує іменування й ідентифікацію. У статті показано, як це поняття дає змогу не лише критично осмислювати корпоративну культуру, а й виявляти конфлікти між домінуючими наративами й виключеними одиницями. Розглянуто приклади з українського освітнього дискурсу та театральної сфери, що ілюструють зіткнення гегемонічних фантазмів.

Висновки. Поняття гегемонічного фантазму здатне модифікувати дискурсивний аналіз корпоративної культури, надаючи чутливості до множинності наративів і конфліктів, а також дозволяє уникати редукації владної динаміки до зовнішніх чинників. Водночас воно має методологічні обмеження: (1) його застосування зосереджується на внутрішньодискурсивних структурах і не охоплює матеріальних аспектів гегемонії; (2) політична нейтральність поняття ставить під сумнів його ефективність у прикладному реформуванні. Таким чином, стаття позиціонується як вступ до аналітики топологій Р. Шюрмана, відкриваючи перспективу для подальших досліджень у цьому напрямі.

Ключові слова: дискурсивний аналіз, владна динаміка, наратив, універсальність, виключення, університет, вища освіта, агент

Вступ

Критичні дослідження, або те, що Ієн Енг називає "Culture Studies" (Ang, 2009), намагаються виявити приховану за ідеологією владну динаміку, у тому числі й у корпоративній (організаційній) культурі, яку в цій статті ми розглядаємо в широкому значенні як поле, продукт людської діяльності в межах корпорацій. Критичні дослідники намагаються в цьому полі виявити домінуючих агентів, передумови їхнього домінування і, врешті, процедури, якими це домінування підтримується. Зокрема через це критичні дослідники звертають увагу на масову культуру як на простір виробництва значень, як на простір ідеології (Williamson, 2002), за допомогою якої домінуючий клас створює сенс свого існування (Брюховецька, 2020). Політичне завдання таких досліджень очевидне: виявивши, як працює гегемонія, дослідники шукають кордони тотальності гегемонії, території позиції тотальності і, зрештою, фактори – нові точки, які можуть сприяти її підризу. Етичне завдання критичних досліджень – виявити репресивні, негативні наслідки гомогенності, яку продукує гегемонія домінуючого агента для постраждалих груп; виявити, говорячи метафорою "операції зла", злочинну логіку, яка продукує гегемонію.

У цій перспективі досі є актуальною для теорії критичних досліджень проблема того, що виявлення владної динаміки завжди має тенденцію до спрощеного, вульгарного її пояснення. У контексті корпоративної культури це призводить до того, що мотивація керівництва організації створити, наприклад,

Комітет з протидії дискримінації, пояснюється винятково із позиції економічного детермінізму і висувуються всілякі гіпотези щодо того, яким чином керівництво планує завдяки цьому максимізувати власні прибутки. Інша поширена ситуація – коли дослідник вдається до гіперболізуючої інтерпретації акту домінуючого агента й не стримує себе у виявленні значень. Повертаючись до прикладу вище, створення антидискримінаційного комітету може бути інтерпретоване як вияв прихованого сексизму, спроба утвердити статус-кво чи відволікти працівників від класової боротьби, звести владну динаміку до боротьби ідентичностей. Часто такі інтерпретації захищають посиланням на "несвідомість суб'єкта" ідеології щодо реального впливу активу власних дій, що ставить дослідника фактично в привілейовану позицію медіума, лише який здатний інтерпретувати "справжнє" виробництва значень.

В обох гіпотетичних ситуаціях вульгарного критичного аналізу діє один принцип: як причину дій домінуючого агента шукають або універсальний, або всі можливі зовнішні фактори, ігноруючи внутрішню, чітко артикульовану самим агентом логіку. Парадоксально, але публічна риторика керівників чи прес-служб організацій посідає значно менше місця в критичному аналізі, ніж гіпотетично прихована логіка. Уникнення ситуацій вульгарного критичного аналізу, на нашу думку, можливе саме шляхом розширення категоріального апарату. Зокрема, поняття "гегемонічний фантазм" Р. Шюрмана може слугувати перспективною модифі-

кацією теоретичного інструментарію критичних досліджень корпоративної культури.

Огляд літератури. У дискурсі української академії Р. Шюрман є абсолютно невідомою фігурою філософії – його роботи не перекладені, а думка не досліджена. Водночас у євроатлантичному дискурсі вивченню його філософії присвячено низку праць. З-посеред них варто виокремити дослідження "Reiner Schürmann and the Poetics of Politics", у якому автор робить спробу використання категоріального апарату цього філософа для побудови альтернативної візії політики і бачить в ідеях Шюрмана теоретичний фундамент для можливості спротиву ідеологічним схемам (Long, 2018). Інша дослідниця, К. Малабу, у своїй роботі, присвяченій аналізу онтологічного філософського анархізму в працях різних європейських філософів, відводить Р. Шюрману і його критиці метафізики поняття "архе" окремий розділ (Malabou, 2023).

Проте що в західній, що в українській науковій літературі аналітика топологій Р. Шюрмана не застосовується стосовно вивчення корпоративної культури. Такі автори, як, наприклад, Д. Глінос (Glynos, 2008), у своїх студіях ідеологічних фантазій, що утримують працівників у певних моделях поведінки, чи дослідник культури транснаціональних корпорацій С. Ріаз (Riaz, 2023) спираються на інших класиків дискурсивних студій, таких як М. Мумбі, М. Фуко, Е. Шейн, А. Грамші.

Мета дослідження – проаналізувати перспективи застосування поняття "гегемонічний фантазм" Р. Шюрмана для критичних досліджень корпоративної культури. Завданнями статті є: (1) здійснити огляд поняття "гегемонічний фантазм" в аналітиці топологій Р. Шюрмана, описати логіку його функціонування; (2) окреслити перспективи застосування поняття "гегемонічний фантазм" для критичних досліджень корпоративної культури на низці прикладів.

Методи

У пропонованій роботі використано історико-філософські методи аналізу, а також підхід case studies для концептуалізації поняття "гегемонічний фантазм" та логіки його роботи, з метою виявлення перспектив для критичного аналізу владної динаміки корпоративної культури. Здійснено текстовий огляд і концептуальний аналіз праць Р. Шюрмана, поняття "гегемонічний фантазм" із подальшою його екстраполяцією на сучасні соціокультурні процеси.

Результати

Поняття "гегемонічний фантазм" (англійською "hegemonic fantasy") увів у філософський обіг американський філософ нідерландського походження Рейнер Шюрман (1941–1993). У своїй праці "Broken Hegemonies" він використовує це поняття для аналітики топологій західноєвропейської філософії. Згідно з Шюрманом, гегемонічний фантазм – це "суверенний принцип, до якого професійний філософ відносить усі закони знання та дії, але який, у свою чергу, не може бути віднесений до чогось іншого, принцип, який слугує остаточною причиною всіх загальних принципів, трансрегіональний канон для всіх регіональних канонів" (Schürmann, 2003, p. 6). Інакше кажучи, це твердження, яке слугує підставою для оцінювання цінності інших тверджень і навколо якого структуруються уявлення про світ. Це теза, що претендує на статус першопричинного постулату. Гегемонічні фантазми стають своєрідними універсальними принципами – законами, утопіями або аксіомами, з яких відштовхується подальший аналіз і

формулювання висновків щодо різних аспектів буття, "перетворюють одиничне ("singular") на часткове", "слугують для того, щоб сказати, що є, класифікувати та записувати, розподіляти власні та загальні імена" (Schürmann, 2003, p. 7).

Трагедія домінування гегемонічних фантазмів полягає в тому, що вони виключають одиничність і ставлять їх у ситуацію подвійних вимог. Шюрман ілюструє це на прикладі персонажа Антігони з однойменної п'єси Софокла, яка опиняється між вимогою збереження родинного обов'язку та вимогою дотримання громадянського закону. Зрештою, вона робить вибір на користь родинного обов'язку, за що закон в особі Креонта прирікає її на смерть, але ця смерть стає трансгресивною подією, яка підриває владу закону (Schürmann, 2003, p. 3). Привласнюючи навколишнє як доповнення до себе, гегемонічний фантазм сприймає одиничне, що ставить під сумнів його універсальність як загрозу своєму життю і бореться з ним, як зі смертю (Schürmann, 2003, p. 17).

Поява гегемонічного фантазму коріниться в мові, у процедурі іменування, що здійснюється в момент зустрічі з одиничним. Шюрман наголошує, що, хоча гегемонічний фантазм прагне постати як абсолютно суверенний і незалежний від одиничного, насправді він є наслідком універсалізації унікального досвіду (Schürmann, 2003, pp. 11–12). У цьому сенсі процедура формування гегемонічного фантазму є структурно подібною до процедури істини у філософії А. Бадью. Для Бадью істина виникає через подію, у якій суб'єкт відкриває щось радикально нове й надає цьому відкриттю ім'я: "подія, іменуєчи незнане в цій ситуації, дає ім'я порожнечі" (Бадью, 2016, с. 127). Акт іменування не лише закріплює новизну, а й формує самого суб'єкта істини, того, хто зберігає вірність події та через цю вірність переозначає світ: істина "форсує знання" і передбачає "могутнє перетворення форм та референтів" (Бадью, с. 128).

Варто зазначити, що для Бадью процедура істини – базова, необхідна умова для існування і є тим, що робить людську тварину "безсмертною" (Бадью, 2016, с. 77). На відміну від Шюрмана, він виступає за повернення до пошуку універсального. Проте Бадью також визнає небезпеку тоталізації істини. Як приклад однієї з фігур Зла, "форсування неіменованого" філософ наводить Культурну революцію в Китаї, яка була подією для хунвейбінів і чие домінування вони так прагнули утвердити, що вилучали із нього всі елементи, які вони називали "контрреволюційними". Урешті, "форсування знання" революції призвело до катастрофи для неї самої, коли вона посягнула на домінуюче становище її провокаторів в особі групи Мао і була придушена (Бадью, 2016, с. 141). Насильство над одиничним через акт іменування, насильство заради утвердження влади значення – це те, чому Шюрман застерігає від універсалізації.

Важливий вплив на формування філософії Р. Шюрмана справила онтологія М. Гайдеґґера. Зокрема, Шюрман поділяє ключову позицію Гайдеґґера про те, що ім'я або акт іменування ніколи не позначає сутності сущого. Іменування – це завжди вторинна подія, яка має бути чітко відділена від самого буття (Schürmann, 2003, p. 24).

Що дає поняття "гегемонічний фантазм" для аналізу корпоративної культури? Історію багатьох великих і складних організацій можна інтерпретувати крізь призму тих кінцевих референтів, які слугували

обґрунтуванням домінування певних агентів, легітимацією структури управління та, врешті, вилученням елементів, що суперечили універсальності корпоративного архе. Подібний аналіз – хоча й без використання термінології Р. Шюрмана – здійснив Б. Рідінґс у науковій роботі "Університет у руїнах". У цьому дослідженні Б. Рідінґс аналізує історію Західного університету як історію трансформації та кризи інституції, що колись була покликана виховувати громадян для національної держави, але згодом, під тиском неолібералізму та глобалізаційних процесів, стала функціонувати у дискурсі Досконалості ("excellence"): ідеї, що університет зобов'язаний досягати високих стандартів якості та ефективності, бути конкурентоздатним на освітньому ринку. Рідінґс пише, що за режиму цього дискурсу університет трансформується із місця зберігання і поширення культури, розвитку дисципліни мислення, на фабрику, яка виробляє продукт для задоволення попиту студентів-клієнтів, готує вузьких спеціалістів для роботодавців і виробляє освітні програми, а також проводить дослідження за критеріями, установленими транснаціональними структурами (Readings, 1996, р. 21–43). Як пише Ігор Самохін у своїй рецензії до книги Рідінґса, "досконалість – цілком порожній означник, слово без змісту, яке проникло в бюрократичну мову університетської автономії та замінило всі ідеалістичні візії викладачів про "місію", до якої університет буцімто покликаний. Досконалість неможливо чітко визначити, але про неї можна нескінченно говорити, до неї можна прагнути і її можна вважати головним мірилом для діяльності університету" (Самохін, 2011, с. 125).

Приклад аналізу корпоративної культури університету, здійснений Біллом Рідінґсом, є цінним, оскільки введення поняття "гегемонічний фантазм" створює перспективу модифікувати його висновки, а місцями поставити їх під сумнів. Так, Рідінґс послідовно протиставляє дискурс досконалості ідеї університету як національного інституту, але практика свідчить, що обидва гегемонічні фантазми, національний та неоліберальний, можуть не лише співіснувати, але й посилювати один одного. Прикладом такої динаміки є публічна риторика Міністерства освіти і науки України та керівництва парламентського комітету з питань освіти. Наприклад, упровадження єдиних вступних іспитів для магістратури та посилення контролю за здобувачами на третьому освітньо-науковому рівні пояснюють водночас і через фантазм досконалості (залишити "найкращих"), і через фантазм національної безпеки (виключити "ухилянтів" від мобілізації чи участі в обороні держави) (Ящук, 2024). Реформа фінансування вищої освіти (законопроект №10399), що передбачає заміну фінансування бюджетних місць на часткове чи повне покриття вартості контракту здобувача освіти, розмір якого залежатиме від результатів ЗНО та коефіцієнта спеціальності, яку обирає вступник, легітимізується також і логікою ринку, і націєтвірною місією. Так, заступник міністра освіти та науки України М. Винницький аргументує користь реформи, зокрема, тим, що вона буде сприяти формуванню "суб'єктності" громадянина за рахунок начебто більшої економічної мобільності (Пасько, 2024).

Таким чином, поняття гегемонічного фантазму в Шюрмана може слугувати інструментом модифікації дискурсивного аналізу, роблячи його більш системним і чутливим до внутрішньої диференціації, розрізняти

множинні наративи, що підтримують домінування в корпоративній культурі, не зводячи ідеологію до однієї риторичної фігури.

Інша перспектива модифікації критичного аналізу корпоративної культури за допомогою поняття гегемонічного фантазму полягає в дослідженні конфлікту між фантазмом і виключенням одиничним. Варто зауважити, що для критичних досліджень це не лише історія фінансового успіху, філософія бренду, моделі управління, норми і правила. Це насамперед історія владних відносин, соціальних конфліктів, відчуження і репресивних наслідків дисциплінарного контролю. Якщо теорія поля і капіталу П. Бурдьє дозволяє краще зрозуміти структури домінування і позицію в ній різних агентів (Бурдьє, 2011, с. 70–75), то аналітика топологій Р. Шюрмана дозволяє нам краще виявити точки конфлікту між різними агентами й оцінити, наскільки конфлікт є радикальним. Інакше кажучи, ми можемо виокремити протистояння різних агентів через їхню мову й виокремити те, що їх універсальності виключають.

Як приклад конфлікту, на який можна екстраполювати аналітику топологій Р. Шюрмана, є сенс проаналізувати ситуацію навколо Андрія Білоуса, художнього керівника Молодого театру в Києві, якого частина працівників та активістів вимагають від Культурного департаменту Київської міської державної адміністрації (КМДА) звільнити через підозри в сексуальному насильстві. З одного боку, Культурний департамент КМДА посилається на принцип презумпції невинуватості та відсутність правових підстав для звільнення (назвемо це умовно фантазмом Правосуддя та Закону) (Горлач, 2025). З іншого боку, представники активістської ініціативи "Рух 46" вимагають негайного звільнення Білоуса і вважають, що його звільнення буде покаранням, яке сприятиме викорінюванню сексуального насильства (фантазм Безпеки та Справедливості) (Горлач, 2025). Перший фантазм стверджує, що істинність заяв жертв не може бути доведена без рішення суду, а отже, жертви залишаються виключеними одиницями, не вписаними в універсум правового дискурсу. Другий фантазм стверджує, що Білоус – це індекс зла, чия присутність нівелює можливість справедливого простору, загрозливу одиничність, що перешкоджає утвердженню безпечного та справедливого середовища в корпоративному просторі театру (новини). Отже, обидва фантазми претендують на універсальність, але реалізуються через взаємне виключення одиниць – жертв або обвинуваченого.

Дискусія і висновки

Таким чином, поняття гегемонічного фантазму в Шюрмана дозволяє модифікувати категоріальний апарат критичних досліджень корпоративної культури на двох рівнях: (1) на рівні дискурсу – де він дає змогу глибше інтерпретувати структурування наративів, що формують уявлення про мету, цінності й легітимність корпоративних практик; (2) на рівні соціального конфлікту – де він дає змогу виявити риторичні позиції різних агентів і ступінь їхньої взаємнесумісності. Однак застосування цього поняття має й методологічні обмеження.

Насамперед гегемонічні фантазми функціонують винятково в дискурсивному просторі – у полі висловлювань, наративів, символічних референцій. Вони існують як умови можливості говоріння та уявлення про світ. Це робить їхній аналіз

внутрішньодискурсивним: аналіз фантазмів не дозволяє безпосередньо виявити зовнішні чинники встановлення гегемонії, як-от: економічна нерівність між агентами культури, монополії, що підтримують домінування. Складним залишається й питання розмежування самих гегемонічних фантазмів. Наприклад, чи слід розглядати фантазм досконалості як окремих і самостійних, чи він лише модифікація фантазму громадянської меритократії? Відповіді на ці запитання потребують глибшого текстуального аналізу праць Р. Шюрмана, автора, чиї тексти українською не перекладені і якого в українському академічному просторі не вивчають так активно, як Гайдеггера чи Канта. З огляду на це, наше дослідження тому й іменоване як вступ до аналітики топологій Шюрмана: у нього не ввійшов аналіз інших важливих понять цього філософа, як, наприклад, принципу анархії, не залучено цікаве з культурологічної перспективи дослідження філософом історії кризи архе під час іспанської колонізації Перу. Це, зі свого боку, обмежує повноту нашої оцінки перспективи застосування поняття гегемонічного фантазму як аналітичного інструменту для критичних досліджень корпоративної культури.

Нарешті, для критичних досліджень корпоративної культури поняття гегемонічного фантазму може створити незручності у вирішенні політичних чи етичних завдань, які зазвичай ставлять перед собою дослідники цього підходу. Попри здатність викривати метафізичні основи ідеологічних наративів, це поняття досі є політично нейтральним, якщо не політично кастрованим: наприклад, у межах цієї рамки фантазми протиборчих сторін (наприклад армії-агресора і армії-оборонця) розглядають як рівнозначні структури смислу, без урахування етичного виміру їхніх дій чи матеріальних наслідків. Це робить поняття гегемонічного фантазму малопридатним для тих дослідницьких проєктів, які спрямовані на реформування або етичну оцінку корпоративних практик, зокрема для випрацювання прикладних адміністративних рішень. Урешті, сам Р. Шюрман був критиком "адміністративного підходу" і послідовно виступав проти логіки управління як такої. Він закликав до радикальної відмови від архе, тобто від будь-якої форми засновуючого принципу, який претендує на нормативність. У його філософії будь-яка спроба упорядкувати світ через універсальні моделі трактована як передумова нормативного насильства, а отже, як філософськи підозріла.

Список використаних джерел:

- Бадью, А. (2016). *Етика. Нарис про розуміння зла* (В. Артюх, А. Репа, пер.). Комубук.
 Бурдье, П. (2011). Капітал, поле, габітус. *Спільне*, 3, 70–75.
 Брюховецька, О. (2020). "Ідеологія". У *Велика українська енциклопедія*, <https://vue.gov.ua/Ідеологія>
 Горлач, П. (2025, січень 15). Білоуса звільнити за домагання, а Анжияка за бездіяльність: акторка Молодого театру розповіла про мету петиції до КМДА. *Суспільне*. <https://susplne.media/culture/1005911-bilousa-zvilniti-za-domaganna-a-anziaka-za-bezdialnist-aktorka-molodogo-teatru-rozpovila-pro-metu-peticii-do-kmda/>
 Горлач, П. (2025, січень 5). У КМДА не знайшли підстав для відсторонення Андрія Білоуса – зробити це можна тільки за ухвалою

суду. *Суспільне*. <https://susplne.media/culture/940845-u-kmda-ne-znajsl-pidstav-dla-vidstoronenna-andri-bilousa-zrobiti-ce-mozna-tilki-za-uhvalou-sudu/>
 Пасько, І. (2024, листопад 6). Грантова система, об'єднання університетів, вступ до аспірантури й інші зміни у вищій освіті – розмова із заступником міністра. Нова українська школа (НУШ). <https://nus.org.ua/2024/11/06/grantova-systema-ob-yednannya-universytetiv/-vstup-do-aspirantury-j-inshi-zminy-u-vyshhij-osviti-rozmova-iz-zastupnykom-ministra/>

Самохін, І. (2011). Обживаючи руїни університету (рецензія на книгу Білла Рідінґса "Університет в руїнах"). *Спільне*, 3, 124–126.

Яшук, М. (2024, листопад 21). Голова освітнього комітету ВРУ Сергій Бабак: про заборону російської мови у школах, зарплати вчителям та проблеми з Міністерством освіти. *Українські новини*. <https://ukranews.com/ua/interview/3156-sergij-babak-pro-zaboronu-rosijskoyi-movy-u-shkolah-zarplaty-vchytelyam-ta-problemy-z-ministerstvom>
 Ang, I. (2009). Wanted: Audiences. On the politics of empirical audience studies. In S. Thornham, C. Bassett, & P. Marris (Eds.), *Media studies: A reader* (pp. 482–491). NYU Press.

Glynos, J. (2008). Ideological fantasy at work. *Journal of political Ideologies*, 13(3), 275–296.

Long, C. (2018). *Reiner Schürmann and the Poetics of Politics*. Punctum books.

Malabou, C. (2023). *Stop thief: Anarchism and philosophy*. John Wiley & Sons.
 Readings, B., & Marsden, G. M. (1996). *The University in Ruins*. *Nature*, 382(6588).

Riaz, S. (2024). Accounting and Hegemony in Multinational Corporations. *Corporate Social Responsibility and Business Ethics Blog*.

Schürmann, R. (2003). *Broken hegemonies*. Indiana University Press.

Williamson, J. (2002). *Decoding advertisements: Ideology and meaning in advertising*. Marion Boyars.

References:

- Badiou, A. (2016). *Ethics: An essay on the understanding of evil* (V. Artiukh & A. Repa, Trans.). Komubuk. [in Ukrainian]
 Bourdieu, P. (2011). Capital, field, habitus. *Spilne*, 3, 70–75. [in Ukrainian]
 Bryukhovetska, O. (2020). Ideology. *The Great Ukrainian Encyclopedia*. <https://vue.gov.ua/Ідеологія> [in Ukrainian]
 Gorlach, P. (2025, January 15). Bilous should be fired for harassment, and Anzhiyak for inaction: Actress of the Young Theatre on the purpose of the petition to the KMDA. *Susplne*. <https://susplne.media/culture/1005911-bilousa-zvilniti-za-domaganna-a-anziaka-za-bezdialnist-aktorka-molodogo-teatru-rozpovila-pro-metu-peticii-do-kmda/> [in Ukrainian]
 Gorlach, P. (2025, January 5). No grounds were found in the KMDA for removing Andrii Bilous – this can only be done by court decision. *Susplne*. <https://susplne.media/culture/940845-u-kmda-ne-znajsl-pidstav-dla-vidstoronenna-andri-bilousa-zrobiti-ce-mozna-tilki-za-uhvalou-sudu/> [in Ukrainian]
 Pas'ko, I. (2024, November 6). Grant system, university mergers, admission to PhD programs and other changes in higher education – interview with the deputy minister. *Nova ukrainska shkola (NUSH)*. <https://nus.org.ua/2024/11/06/grantova-systema-ob-yednannya-universytetiv/-vstup-do-aspirantury-j-inshi-zminy-u-vyshhij-osviti-rozmova-iz-zastupnykom-ministra/> [in Ukrainian]
 Samokhin, I. (2011). Living in the ruins of the university (Review of Bill Readings' "The University in Ruins"). *Spilne*, 3, 124–126. [in Ukrainian]
 Yashchuk, M. (2024, November 21). Chairman of the Education Committee of the Verkhovna Rada Serhii Babak on banning the Russian language in schools, teachers' salaries and problems with the Ministry of Education. *Ukrainian News*. <https://ukranews.com/ua/interview/3156-sergij-babak-pro-zaboronu-rosijskoyi-movy-u-shkolah-zarplaty-vchytelyam-ta-problemy-z-ministerstvom> [in Ukrainian]
 Ang, I. (2009). Wanted: Audiences. On the politics of empirical audience studies. In S. Thornham, C. Bassett, & P. Marris (Eds.), *Media studies: A reader* (pp. 482–491). NYU Press.
 Glynos, J. (2008). Ideological fantasy at work. *Journal of Political Ideologies*, 13(3), 275–296.
 Long, C. (2018). *Reiner Schürmann and the poetics of politics*. Punctum books.
 Malabou, C. (2023). *Stop thief: Anarchism and philosophy*. John Wiley & Sons.
 Readings, B., & Marsden, G. M. (1996). *The university in ruins*. *Nature*, 382(6588).
 Riaz, S. (2024). Accounting and hegemony in multinational corporations. *Corporate Social Responsibility and Business Ethics Blog*. <https://www.csrbe.org/accounting-and-hegemony-2024>
 Schürmann, R. (2003). *Broken hegemonies*. Indiana University Press.
 Williamson, J. (2002). *Decoding advertisements: Ideology and meaning in advertising*. Marion Boyars.

Отримано редакцією журналу / Received: 30.04.25

Прорецензовано / Revised: 19.05.25

Схвалено до друку / Accepted: 09.06.25

Artem REMIZOVSKIY, PhD student
ORCID ID: 0009-0003-7766-258X
email: artem.remizovskiy@ukma.edu.ua
National University of "Kyiv-Mohyla Academy", Kyiv, Ukraine

AN INTRODUCTION TO R. SCHÜRMANN'S TOPOLOGICAL ANALYTICS: PERSPECTIVES ON THE USE OF THE CONCEPT OF "HEGEMONIC PHANTASM" FOR CRITICAL STUDIES OF CORPORATE CULTURE

Background. *Critical studies of corporate (organizational) culture have traditionally aimed to uncover hidden dynamics of power. However, a tendency toward a vulgar analysis is often present, one that reduces the motivations of dominant agents to simplistic terms and overlooks their internal logic and meaning-making foundations. To overcome this reductiveness, the article turns to Reiner Schürmann's topological analytics – particularly his concept of the "hegemonic phantasm" – as a potential tool for modifying critical approaches to corporate culture. The aim of the study is to explore the applicability of this concept within cultural studies research on corporate culture.*

Methods. *The study employs the historical-philosophical method for analyzing Schürmann's texts, as well as case studies of specific conflicts in corporate culture to extrapolate the concept of the "hegemonic phantasm" onto socio-cultural reality. In addition, elements of discourse analysis and comparative interpretation of the ideas of Schürmann and Alain Badiou are utilized.*

Results. *The concept of the "hegemonic phantasm", as formulated by Schürmann, refers to a sovereign, self-instituting principle that defines the hierarchy of meanings within a cultural field and serves as a transregional canon structuring processes of naming and identification. The article demonstrates how this concept can be used not only to critically analyze corporate culture but also to reveal conflicts between dominant narratives and excluded singularities. Examples from Ukrainian educational discourse and the theater sphere are examined to illustrate clashes between hegemonic phantasms.*

Conclusions. *The concept of the hegemonic phantasm has the potential to transform discourse analysis of corporate culture by introducing sensitivity to narrative plurality and conflict, while avoiding reductive explanations of power dynamics to external factors. However, it also has methodological limitations: (1) its application focuses on intra-discursive structures and does not account for the material dimensions of hegemony; (2) its political neutrality raises doubts about its effectiveness in driving applied reform. Thus, the article positions itself as an introduction to Schürmann's topological analytics and opens a perspective for further research in this direction.*

Key words: *discourse analysis, power dynamics, narrative universality, exclusion, university, higher education, agent*

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

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).07](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).07)

Сергій ГУДКОВ, канд. філос. наук, доц.

ORCID ID: 0000-0002-1948-9630

e-mail: s.hudkov@knu.ua

Державний торговельно-економічний університет, Київ, Україна

МІФОЛОГІЧНИЙ СВІТОГЛЯД СУЧАСНОЇ ЛЮДИНИ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Вступ. Проблема формування світогляду людини, ставлення людини до світу та самої себе залишається актуальною в сучасній філософії. У цій статті ми розглянули тільки один із видів світогляду – міфологічний. Він дозволяє нинішній людині, як і багато років тому, пізнавати світ, гармонізувати погляди на нього, долати хаос й абсурдність буденності людського буття, творити сучасну культуру. Метою статті є виявлення ролі і місця міфологічного світогляду в культурогенезі, осягнення складних зв'язків сучасної міфології з іншими формами суспільної свідомості.

Методи. Основними методами цього дослідження є: феноменологічний, герменевтичний, діалектичний, трансцендентальний, дискурс-аналіз із необхідним залученням інших загальнологічних методів.

Результати. Окреслено актуальні наукові проблеми, що пов'язані з виникненням і функціонуванням новітніх міфів у сучасній культурі. Обґрунтовано, що міфотворчість є однією з духовних потреб людини, яка вимагає постійного задоволення в суспільстві. Проаналізовано вплив сучасного міфологічного світогляду людини на процес культуротворення. Розвіяно міф про те, що науковий світогляд домінує в сучасному світі. Висвітлено складні зв'язки сучасної міфології з наукою, філософією та іншими формами суспільної свідомості. Уведено поняття "життя міфу" та розкрито його сутність. Доведено некоректність протиставлення міфології і науки та закономірність наявності неоміфологічних уявлень у структурі світогляду сучасної людини.

Висновки. Соціокультурне значення міфів не зумовлено їхнім історичним віком, а причини сучасної міфотворчості людини принципово мало чим відрізняються від її архаїчних прототипів. Стародавній міф був історично першою формою раціонального тлумачення світу людиною в образно-символічній формі. Міфологія становить значну частину духовної культури людства, а міфологічні та неоміфологічні уявлення є структурними елементами свідомості людини. Хоча в умовах глобальної духовної кризи людства деякі міфи можуть посилювати соціальну напругу, а міфологічний світогляд – сприяти поширенню маніпуляційних технологій у суспільстві, проте й сьогодні міфологія зберігає значний пізнавальний та культуротвірний потенціал.

Ключові слова: філософський дискурс, культурогенез, світогляд, науковий світогляд, міф, міфологічний світогляд, людина міфологічна, життя міфу.

Вступ

Тільки незначна частина населення земної кулі має науковий світогляд. Тому актуальним є дослідження донаукових типів світогляду та їхнього впливу на формування сучасної культури. Одним із найпоширеніших історичних типів світогляду є міфологічний. Класична філософія осягає міфологію переважно як складову частину духовної культури людства стародавніх часів. І дійсно, стародавні міфи містять унікальні космогонічні погляди людини на проблему походження та структуру всесвіту, є спробою узагальнити відомі на той час знання щодо навколишньої дійсності в гармонійну, цілісну систему поглядів на світ та своє місце в ньому. Стародавній міф вважають соціокультурним явищем, у межах якого із хаотичного світу формувалася певна модель соціального устрою, віддзеркалювалися традиції та звичаї різних культур, норми людської поведінки та первинні результати пізнання людиною стародавнього світу. Проте міфологічний світогляд і сьогодні залишається одним із найбільш поширених типів світогляду, а міф – дієвим інструментом людського пізнання та культуротворення.

Безумовно, людина XXI століття має більше знань та можливостей щодо осягнення явищ сучасної культури. Вона демонструє значний прогрес у пізнавальній діяльності, що становить соціокультурну основу сучасних новітніх міфів. Однак у зв'язку з цим постає ціла низка актуальних наукових проблем:

- мета створення сучасних міфів, механізм їх виникнення та функціонування в сучасній культурі;
- соціокультурна цінність новітніх міфів;
- вплив філософії, науки, релігії та інших культурних феноменів на міфотворчі процеси;
- ступінь об'єктивності віддзеркалення дійсності та здатність сучасної міфології впливати на утворення соціокультурної реальності;

- можливість осягнення в межах сучасних міфів глобальних загальнолюдських проблем, перспектив існування та розвитку людської культури;

- роль міфів сучасного світу у розв'язанні важливих соціально-практичних проблем (війни та миру, збереження та поширення культурних надбав людства, побудови справедливого суспільства, подолання різних форм нерівності та ін.) тощо.

Наявність зазначених проблем є підставою для ґрунтовних філософських роздумів щодо впливу міфологічного світогляду людини на формування та розвиток сучасної культури. Особливістю цієї наукової праці є те, що її основу склали теоретичні досягнення представників Київської філософської школи з необхідним залученням напрацювань інших відомих українських та світових філософів і науковців.

Мета статті – шляхом філософського аналізу специфіки сучасного міфологічного світогляду людини як соціокультурного феномена виявити і показати складні суперечливі зв'язки міфології з іншими формами суспільної свідомості та визначити його місце та роль у культурогенезі.

Огляд літератури. Міфологія була предметом розгляду таких видатних мислителів минулого, як Вольтер М.-Ф., Дідро Д., Монтеск'є Ш., Ніцше Ф. та інших. Специфіку міфологічного світогляду вивчали Барт Р., Кассіер Е., Леві-Стросс К., Юнг К.-Г., Еліаде М., Кемпбелл Дж. та інші дослідники. У межах української філософської традиції міфологічний світогляд був об'єктом розгляду Шинкарука В. І., Поповича М. В., Кримського С. Б., Андрющенка В. П. та інших філософів.

Проблема позитивної теоретико-пізнавальної та культуротвірної ролі міфів в сучасному суспільстві розкрита, однак, недостатньо широко. Велика кількість досліджень обмежується виявленням переважно негативних суспільних наслідків людської міфотворчості.

© Гудков Сергій, 2025

Сучасні міфи розглядають як псевдонаукові та такі, що породжують суспільні ілюзії і негативно впливають на соціально-культурний розвиток, проте, на нашу думку, такий методологічний підхід є доволі обмеженим, одностороннім та не завжди коректним.

Методи

Основним спеціальним філософським методом цього дослідження є феноменологічний – сучасний міфологічний світогляд розглянуто як соціокультурний феномен. Особливу увагу приділено проблемі міфологічної свідомості людини та шляхів її впливу на формування соціокультурної реальності разом з іншими формами суспільної свідомості. Також у межах філософського аналізу використано герменевтичний та діалектичний методи. Герменевтичний метод спрямований не стільки на розкриття змісту текстів у межах сучасної міфології, скільки на розуміння підтексту та контексту того, хто ці тексти створив. Цей метод спрямований на визначення смислу міфів шляхом виявлення їх місця та ролі в культурі. А це можливо тільки на основі діалогу та толерантного ставлення представників різних філософських та наукових поглядів один до одного й розгляду міфології в процесі її становлення та розвитку в єдності її позитивних і негативних рис. Трансцендентальний метод спрямований на вивчення міфу шляхом розкриття апріорних умов можливості його створення. У цій праці ми намагалися показати складні зв'язки між міфологією і наукою, філософією, мораллю, релігією, мистецтвом та іншими формами суспільної свідомості, які, доповнюючи одна одну, формують сучасний міфологічний світогляд людини. Також ми використали метод дискурс-аналізу, який є одним із основних у сучасній методології гуманітарних наук. Дискурсом ми вважаємо насамперед мовну практику, "... живе середовище спілкування його учасників з будь-яких подій, приводів, проблем" (Лук'янець, 2000, с. 18).

Результати

Поняття "світогляд" та "міфологічний світогляд". У сучасній філософській літературі поняття світогляд тлумачать як "...цілісне духовно-практичне утворення, засноване на співвіднесенні наявного, сущого та уявного, бажаного, належного, синтез досвіду, оцінки знання та переконань, зорієнтованих на ідеали" (Шинкарук, 2002, с. 569). Світогляд – система поглядів людини на світ та саму себе, самоусвідомлення нею свого місця у світі, що віддзеркалюється у філософських та наукових поглядах; моральних, соціально-політичних та правових принципах; релігійних та естетичних ідеалах тощо. Різні типи світогляду виникають як різні способи духовно-практичного осягнення людиною самої себе і зовнішнього світу. Світогляд людини – цілісне утворення, яке складається зі знань дійсності, яку змінити неможливо, та мрій, бажань, ілюзій, утопій, прогнозів щодо майбутнього, що об'єднується філософським поняттям "реальність", де співіснує минуле, сучасне і майбутнє, утворюючи історичну перспективу. Для відчуття гармонії з навколишнім світом, самим собою та безпечного існування у світі людині необхідно постійно *підтримувати цю цілісність*. Відчуття внутрішнього комфорту досягається і підтримується людиною, в тому числі, і шляхом доповнення, компенсації обмеженості знань у *процесі міфотворчості*. Сучасні побутові, релігійні, політичні, наукові та інші міфи допомагають людині підтримувати цілісність власного світогляду.

Людина міфологічна, що має міфологічну свідомість та сприймає міфи за істину, є продуктом розвитку історичної епохи, коли панівним у суспільстві був міфологічний світогляд. Культурогенез зумовив розвиток міфотворчості, трансформацію міфів у нових соціальних умовах та появу їх сучасних форм (побутових, авторських, національних, релігійних, політичних, ідеологічних, маркетингових, рекламних тощо). Ми не ставимо собі за мету розкривати їх сутність тому, що ця проблема широко висвітлена у філософській та науковій літературі. Зазначимо тільки, що *міфотворчість охоплює фактично всі сфери сучасного суспільства* (матеріальну, духовну, соціально-політичну та культурно-побутову), а *створення міфів є однією із фундаментальних духовних потреб людини*, що вимагає постійного задоволення з метою усунення фрагментарності світогляду та забезпечення його цілісності. Причому збільшення обсягу знань викликає необхідність компенсації незнання, у тому числі й міфологічної. На відміну від інших типів міфологічний світогляд "...характеризують не критичність, традиційність, залежність від умовностей, віталізм, символізм, емпатія щодо навколишнього світу, виразна образність і комунікації тощо. Це – символічний опис реальності як живого мета-організму, пронизаного етіологічними, генеалогічними та космогонічними зв'язками" (Король, 2020).

Наука і міфологія. Однозначно виявити ступінь науковості світогляду людини досить складно, а інколи взагалі неможливо. На заваді постає як відкритість філософської проблеми демаркації науки і ненауки (Дротянко, 2006), так і складність чіткого визначення основних критеріїв науковості знань. До таких критеріїв на різних етапах історичного розвитку науки відносили стрункість, логічність виведення, раціональність, істинність, соціальну значущість, системність знань, можливість їх верифікації та фальсифікації тощо. Філософські дискусії щодо напрямів зміни наукової парадигми, трансформації наукової картини світу, наукового світогляду та його зв'язків з іншими типами світогляду є постійними супутниками культурогенезу. Культурогенезом ми вважаємо "...процес появи, формування й розвитку людської культури як системи буття загалом, а також культур, культурних форм і норм різних людських спільнот (етнічних, соціальних, релігійних тощо) зокрема" (Іщенко, 2016). На відміну від інших типів світогляду *науковий світогляд* "...ґрунтується на експериментальних та теоретичних знаннях про світ у цілому, які характеризуються об'єктивністю, істинністю, загальною значущістю, цілеспрямованістю, відтворюваністю, детермінованістю, необхідністю, ефективністю у змінах природно-історичної дійсності" (Філософський енциклопедичний словник, 2002, с. 570). Хоча це не завжди так. Історія розвитку наукових знань засвідчує наявність багатьох положень, що ґрунтуються на хибних уявленнях щодо зв'язків науки з міфологією, філософією, мораллю, релігією тощо. Це спричинено тим, що наукові погляди людини більше пов'язані зі сталими світоглядними елементами *наявного та сущого*, а міфологія, філософія, мораль, релігія тощо – з елементами *уявного, бажаного або належного*, що мають варіації в межах різних культурних традицій.

В. І. Вернадський у праці "Наукова думка як планетне явище", розмірковуючи про ноосферу, зазначає, що ми "...*тільки підходимо* (курсив наш – С. Г.) до нової ери в житті людства і життя на нашій планеті

взагалі, коли точна наукова думка як планетарна сила виступає на перший план, проникаючи і змінюючи все духовне середовище людських суспільств, коли нею охоплюються і змінюються техніка життя, художня творчість, філософська думка, релігійне життя ... " (Вернадський, 2024). Скільки часу знадобиться людству на те, щоб наукова думка дійсно перетворилась на глобальне планетне явище (здійснився науковий міф щодо утворення ноосфери) і чи відбудеться це взагалі – достеменно невідомо. Але віра в це безумовно сприяє розвитку сучасної науки, породжує в людей надію на її потенціал та любов до наукової діяльності.

Наш песимізм стосовно перетворення науки саме на *планетне культурне явище* зумовлений насамперед *кризою довіри в суспільстві до науки* та пов'язаний не стільки з аналізом масштабу впливу досягнень науки на життєдіяльність людини (вони дійсно вражають та є глобальними), скільки з можливістю цілеспрямованого формування в більшості частини людства елементів наукового світогляду з метою *розуміння сутності та наслідків цього впливу і несення відповідальності за них*. Більшість людей щодня користується культурними надбаннями різних цивілізацій, не розуміючи, по суті, з чим вона має справу. У структурі світогляду сучасної людини еклектично поєднуються елементи міфотворчості, буденності, образотворчості, релігійності, життєвої мудрості тощо, чого достатньо для існування в традиційному більш-менш стабільному суспільстві, але виявляється явно недостатньо для світоглядної орієнтації в сучасному нестабільному турбулентному постіндустріальному світі та протистояння його викликам (проксі-війнам, знищенням культурних надбань, дегуманізації та деморалізації людини, екологічним проблемам, маніпуляційним технологіям, штучному "інтелекту" тощо). Знищення минулих культурних надбань людства постає однією з найактуальніших проблем сучасності. У 1954 році міжнародне співтовариство під егідою ЮНЕСКО ухвалило Конвенцію щодо захисту культурних цінностей у разі збройного конфлікту (Гаазька конвенція). Відповідно до Конвенції ЮНЕСКО надала фінансову допомогу багатьом країнам з метою зменшення термінів постконфліктного відновлення, у тому числі й Україні (Adjiwanou, 2024).

Наука як цінність. Тепер проаналізуємо *ціннісне ставлення* у світі до сучасної науки. Для цього наведемо декілька фактів і цифр. Згідно з прийнятими Генеральною Асамблеєю ООН цілей у галузі стійкого розвитку на період до 2030 року в доповіді ЮНЕСКО з науки "Наука в авангарді всесвітнього руху до стійкого зростання" (2015 р.) зазначається, що наукові дослідження є як прискорювачем економічного розвитку, так і визначальним фактором побудови найбільш стійких та екологічно благополучних суспільств. Приблизно 7,8 млн. осіб у світі були зайняті науково-дослідною діяльністю (0,1 % світового населення). Найбільше науковців в ЄС (22 % від світового їх числа), Китаї (19 %) та США (16,7 %) (Schneegans, 2015). У доповіді ЮНЕСКО з науки "Гонка з часом для більш розумної розробки" (2021 р.) акцентовано увагу на тому, як країни використовували науку для створення цифрового та екологічно розумного майбутнього. Наведено факти, що 80 % країн витрачають на науку менше, ніж 1 % ВВП, 93 % світових витрат на наукові дослідження забезпечують країни G20, 44 % зростання витрат на наукові дослідження за рахунок Китаю, жінки становлять

меншість (33 % 2018 р.) у сфері цифрових інформаційних технологій тощо (Schneegans, 2021). Тому безумовно актуальною залишається проблема цілеспрямованого формування наукового світогляду у більшості населення земної кулі, поширення цифрової та екологічної культури для забезпечення хоча б мінімальної орієнтації та безпечного існування людини в сучасному нестабільному світі. Стосовно екологічно розумного майбутнього у світі існує широкий спектр міфологем, що породжують "авторитетні" люди, для яких екологічні питання видаються простими та однозначними і яким здається, що вони фахово можуть міркувати стосовно проблем охорони природи, формування екологічної свідомості, раціонального природокористування тощо. Наслідком їхньої міфотворчості є ситуація, коли громадська думка "...стосовно екологічних проблем постійно перебуває то в режимі "екологічного інфантилізму", то, навпаки, в режимі "екоістерії"... Взагалі можна сказати, що загальнолюдська спільнота постійно запізнюється з усвідомленням важливості та сутності екологічних процесів і фактично йде слідом за подіями" (Кисельов, 2000, с. 4–5).

Доповнюють таку картину речей матеріали сумісної доповіді ЮНЕСКО, Організації економічного співробітництва та розвитку і Секретаріату співдружності (2024 р.) за темою "Ціна бездіяльності: глобальні приватні, фінансові та соціальні утримки, що зумовлені неотриманням освіти дітьми та молоддю" (англ. *The Price of Inaction: The global private, fiscal and social costs of children and youth not learning*), у межах якої зазначається, що до 2030 року низький рівень базових навичок у підростаючого покоління буде щорічно обходитись світовій економіці в 10000 млрд доларів. У доповіді також наведено жакливу статистику, що в наш час у світі школу не відвідують 128 млн хлопчиків та 122 млн дівчаток (Doubleday, 2024). Дещо краща ситуація у світі з наукою складається в системі вищої освіти. За даними The Economist, у вищих навчальних закладах по всьому світу працює приблизно 15 мільйонів дослідників (Finance&economics, 2024). Згідно з даними українського МОНу, у 2019 році кількість працівників, що займалися науковими дослідженнями та експериментальними розробками, в Україні становила 79,3 тисячі. Із них 64,5 % – дослідники, 9,4 % – техніки, а 26 % – допоміжний персонал. Частка докторів наук та докторів філософії (кандидатів наук) складала 29,6 %, а дослідників – 45,6 % (Писаренко, 2020). Безумовно, війна на теренах нашої держави коректує цю статистику не в кращий бік. Тому навіть на основі цих доволіно дібраних даних можемо припустити, що переважна частина людей у світі є носіями донаукових (буденного, міфологічного, філософського, релігійного, мистецького тощо) типів світогляду та їх специфічних поєднань.

Міфологія та філософія. На думку багатьох українських філософів, сучасна міфологія не тільки співіснує із позитивним знанням, але й використовує його для побудови власних пояснень дійсності. І справді, міфологічні доведення не є раціональними, а ґрунтуються переважно на вірі та переконаннях людини, зумовлених тією чи тією культурною традицією. Проте П. В. Копнін, один із засновників Київської філософської школи, вважав, що віра не ворожа знанню, а, навпаки, животворить знання. Віра, на його думку, це "... не просто знання, а знання оплодотворене волею, почуттями й прагненнями

людини, знання, що перейшло в переконання. Внутрішня переконаність, впевненість в істинності знання і правильності практичної дії необхідні людині, але ця переконаність нічого спільного не має з релігією та її атрибутами" (Копнін, 1974, с. 252). Він розглядає віру як необхідний об'єднувальний елемент між знаннями і практичною дією людини, як форму сприйняття очікуваного бажаного майбутнього. С. Б. Кримський, усвідомлюючи неоднозначність тлумачення наукового світогляду і виокремлення його суттєвих рис, зазначав, що "...в умовах глобалізації функції науки універсалізуються, вона проникає в усі клітини сучасного соціуму від сфери виробництва та споживання до легітимації богословських дисциплін" (Кримський, 2003, с. 148). Унаслідок цього межі того, що можна назвати наукою, розпливаються. У цілому світогляді людини дивовижно співіснують раціональне та ірраціональне, свідоме та несвідоме, випадкове та закономірне, конструктивне та деструктивне тощо.

Філософський аналіз засвідчує, що наука багато чого запозичила і продовжує запозичувати з архаїчних міфологічних систем. Міфи завжди породжувалися в межах різних форм суспільної свідомості (філософії, моралі, релігії, права тощо). У праці "Феномен української культури: методологічні засади осмислення" (Шинкарук, 1996, с. 11–12) автор проводить глибокий філософський аналіз міфу Стародавньої Греції про Прометея в діалозі Платона "Протагор". За цим міфом, Прометей подарував людині здатності, які притаманні богам і завдяки яким люди почали утворювати власну культуру. Одна з основних божественних здатностей – це *здатність до об'єднання та забезпечення суспільного добробуту*, якою володів Зевс. Як тільки люди збиралися разом, то зразу починали кривдити один одного, бо не було в них уміння жити спільно. Рятуючи людей від самознищення, Зевс посилав Гермеса впровадити серед людей сумління і правду, щоб вони об'єднали людей досконалим суспільним устроєм та дружніми зв'язками. Діалог Платона "Протагор" "...висвітлює освоєння людьми культури в системі суспільного: сімейного, громадського та державного виховання та освіти" (Шинкарук, 1996, с. 12). Від міфу про божественне походження культури Платон переходить до ідеї культурної самотворчості людини та культурно-освітнього освоєння її досягнень. Культурне значення цього міфу виходить далеко за межі античності та зберігає актуальність і в наші неспокійні дні.

Важко не погодитися із думкою С. Ф. Шевчука, що "...вивчаючи історію науки, легко переконатися, що джерела найважливіших сторін наукового світогляду виникли поза сферою наукового мислення, проникли у нього ззовні, як увійшло в науку ззовні уявлення про світову гармонію, спрямованість до числа. Такі елементи нашого наукового мислення, як атоми, матерія, спадковість, енергія, інерція тощо, увійшли у світогляд з інших сфер людського духу; вони зародились і розвинулись під впливом ідей та уявлень, чужих науковій думці (Шевчук, 2016). Саме поняття "культура" в Стародавньому Римі мало значення – обробка землі для підвищення її родючості ("агрокультура"). За аналогією видатний давньоримський політичний діяч, літератор та філософ Цицерон визначив філософію як "культуру розуму", що покращує (підвищує "родючість") людського мислення. Виникнення поняття "герменевтика" у філософії, головною проблемою якої є проблема розуміння,

пов'язане з ім'ям міфологічного грецького бога Гермеса (про якого ми вже вище згадували), основним завданням якого було тлумачення людині, розкриття смислу послань мудрих богів. І таких прикладів зв'язку міфології та науки можемо наводити безліч.

Міфологія і моральні цінності. Міф, за Р. Бартом, виявляється першим дискурсом та текстом, у межах якого висвітлюється діяльність людини, а створений міфологічний образ дійсності повинен відповідати її загальним ціннісним очікуванням. Людина часто звертається до минулого як до морального взірця для сучасного і майбутнього. Ідеалізація минулого та його героїзація в міфах пов'язана з тим, що вони зберігають у собі сталу систему моральних цінностей, стійкі уявлення щодо добра і зла, порядку і хаосу, справедливості та несправедливості тощо. У межах моралі відбувається *сакралізація* (від лат. *sacrum* – святина, жертва) *цінностей* та наповнення людської історії фактами героїчного їх відстоювання, навіть в умовах смертельної небезпеки. За таких умов *міфи починають відігравати роль соціокультурного простору (матриці)*, що в кожну історичну епоху поповнюється іменами нових героїв. З одного боку, це сприяє дослідженню різних історичних епох у їх взаємозв'язку та взаємозалежності, але з іншого – породжує спокус в людини переписати історію, *створити, на думку нового покоління, її суб'єктивно "правильний" інваріант*. Проте деформація об'єктивного минулого, історії "...не може бути метою творчості... Перспектива опинитися в такому світі, де висміюються, профануються, врешті знищуються всі орієнтири життєдіяльності людини, веде до перетворення самого світу на міраж, химеру, хворобливу уяву, а людини – на довільну суб'єктивність, не обмежену жодними засобами... У позитивних програмах минуле має постати не як суцільна негація, яка підлягає нищівному висміюванню і забуттю, а як переосмислена реальність, якій, як і будь-якій реальності, притаманні й певні достоїнства, й певні недоліки" (Лук'янець, 2000, с. 92).

Мабуть, даремно французький діяч мистецтва Жан Кокто залишив нам крилатий вислів: "Історія – це правда, що стає брехнею. Міф – це брехня, що перетворюється на правду". Сучасна українська аксіологічна думка у визначенні поняття цінності насамперед орієнтується на соціокультурну дефініцію. Так, М. В. Попович характеризує ціннісне буття людини як *світ культури*. Він розглядає культуру, як "...сферу життєдіяльності людини, в якій вона причетна до цінностей – споживає і творить їх" (Попович, 1997, с. 158). Як раз міф і являє собою одну з таких важливих *культурних цінностей*. Міфи, утворюючи та зберігаючи певні цінності, продовжують істотно впливати на життєдіяльність людини, незважаючи на їх логічну непослідовність, недостатню обґрунтованість та вірогідність.

Життя міфу. У вступі до монографії "Феномен життя в сучасному філософському дискурсі" М. М. Кисельов зазначає, що до "...сфери життя, яку ми часто-густо звужуємо до суто біологічного, відносяться такі широковживані в сучасній літературі терміни як "суспільне життя", "літературне життя", "культурне життя", "життя ландшафту", "життя тексту" тощо. І це не лише метафори, вони є визначенням реального життя в різних іпостасях" (Кисельов, 2018, с. 3–4). Тому, на нашу думку, буде доречним використання в цій праці поняття "життя міфу" і розгляду його сутності у вигляді взаємопов'язаних процесів *міфологізації*,

деміфологізації та реміфологізації різних форм суспільної свідомості людини.

У процесі міфологізації людської свідомості на міфи перетворюються праці теологів, філософів, науковців, художні тексти, твори мистецтва, історичні події, спогади політиків, суспільні ілюзії тощо. Формування сучасної інформаційної культури суспільства потребує глибокого аналізу ціннісних аспектів інформації. "Під цінністю в сучасній філософії розуміють принципи, які утворюють смисли людського буття та задають спрямованість і вмотивованість людському життю, діяльності, конкретним діям і вчинкам" (Полулях, 2013, с. 24).

Деміфологізація різних форм суспільної свідомості є завжди відносною і неможливою в повному обсязі тому, що в основі міфу, за К.-Г. Юнгом, лежать архетипи, що не піддаються раціональному тлумаченню. Деміфологізацією вважаємо "...пояснення, раціональне переосмислення та сумісне переживання в поняттях зрілої культури" (Андрущенко, 2006, с. 565) сакралізованих образів основних сторін суспільного життя (держави, конкретної форми влади, власності, ринку, нації тощо), що відбувається на будь-якому етапі історії. Наука не може повністю замінити міфологію, витіснити її зі свідомості людини тому, що вона більше спрямована на виявлення нерозв'язаних теоретичних та практичних проблем, пошук їхніх причин та можливих способів їх розв'язання. Проте вона не розглядає більшості метафізичних проблем (природи сущого, сутності людини, смислу її буття, мети історичного процесу, що таке істина, свобода тощо). Міфологія такі проблеми розглядає і пропонує власні підходи щодо їх розв'язання разом з філософією, релігією, мораллю тощо. Подолання міфу, за Е. Кассіером "...повинне ґрунтуватися на його пізнанні та визнанні, лише через аналіз його духовної структури можна, з одного боку, визначити його власний зміст, а з іншого його межі" (Cassirer, 2001). Проблема деміфологізації, як це не парадоксально, багато в чому об'єднує діяльність науковців і представників традиційних релігійних конфесій щодо критики окремих негативних соціальних явищ. Якщо науковці критикують міфологію за псевдонауковість, ірраціональність, алогічність, недостатню об'єктивність, образність, символічність, традиційність, що призводить до поширення в сучасному світі демагогії, популізму, соціальних утопій тощо, то теологи – за містицизм, окультизм, марновірство, поширення сектантства, політичного шарлатанства, забобонів, повір'їв тощо, що є причиною церковних розколів, релігійного екстремізму та інших форм соціальної нестабільності.

Реміфологізацією ми вважаємо процес відродження окремих космогонічних, антропогонічних, героїчних та есхатогонічних міфів у межах певної культури з метою збереження народної мудрості, колективного досвіду людини, норм моралі, народних традицій, звичаїв тощо. У межах неоміфології створюються нові образи, моделі соціальної реальності, підходи щодо вирішення соціокультурних суперечностей, подолання кризових ситуацій тощо. Процеси міфологізації, деміфологізації та реміфологізації існують у єдності та становлять діалектичну основу розвитку (одні міфи розвінчуються, а інші відроджуються або утворюються нові) міфологічного світогляду людини як соціокультурного феномену. "Міфологія вічна, як вічні страждання і радощі людей, що її живлять. Вона свідомо, оскільки стимулює творчість, формує мораль, дає можливість

вірити й сподіватися, що життя не закінчується зі смертю. Вона руйнівна, коли стає інструментом захоплення і втримання влади для фанатиків і шарлатанів..." (Костюк, 2010, с. 368).

Дискусія і висновки

Ідеалізовані неоміфологічні уявлення становлять значну частину світогляду сучасної людини та впливають на формування нових міфічних образів та культури суспільства загалом. Вони утворюють світоглядне підґрунтя сучасних образів "світлого майбутнього" людства, "царства божого на землі" в різних релігійних варіаціях, "ідеальної держави", "справедливого суспільного устрою", "нової людини", "цивілізованого етносу" тощо. На думку О. Гончаренко, "...здатність до відображення світу у власному "я" притаманна кожній людині. Важливо, що світогляд є незалежним та автономним і тільки за таких умов він може гарантувати людині пізнання істини та творення морального ідеалу" (Гончаренко, 2018, с. 176). А незалежним він може стати тоді, коли буде спиратися не на буденні мрії та ілюзії, утопії, міфологеми, релігійні догмати, псевдонаукові положення, а істинні знання та творчий потенціал людини.

На нашу думку, положення щодо незалежності та автономності світогляду кожної людини є дискусійним, так само як і те, що в мріях, утопіях, міфологемах, релігійних догматах не може відбиватися частина істини. Людина пізнає світ і саму себе різними шляхами, і наука – тільки один з них. Причому, як стверджують представники неklasичної філософії, – не найкращий. У межах сучасної філософії дискурсу методологія науки поступово перетворюється на сферу зустрічі та протистояння різних аналітичних стратегій. Методологія, що "...обіцяє довести існування єдино правильного методу відкриття абсолютного доказових, "остаточних істин", виглядає необґрунтованою амбіцією і стає об'єктом іронії" (Лук'янець, 2000, с. 31). Особливо в межах постмодернізму, де теорії поступають місцем сценарним підходам, методи – різноманітним дискурсам, поняття – метафорам, істина – консенсусу між філософами тощо. Новий тип філософського мислення спрямований на формування оновлених моделей життя та спирається на принцип самоорганізації систем різного рівня складності.

Як зауважує В. П. Андрущенко, "...націонал-шовінізм, істеричний "патріотизм", соціальна демагогія, квазірелігійні та паранаукові вчення, кумироманія і т. ін. – далеко не повний перелік напрямів і тем міфотворчості, обійми якої є, мабуть, найбільш міцними і довготривалими. "Ворог народу", "наші – не наші", "світовий зговір", "пошук інопланетян" і тому подібні фантастичні пояснення, що їх "підсовує" міфологія, не підлягають раціоналізації, перевірці на істину. Результатом підкорення "соціальній демагогії" є втрата індивідами інтелектуальної рефлексії" (Андрущенко, 2005). Ми погоджуємося з усім, що стверджується, крім висновку, де, на наш погляд, некоректно вказані причина і наслідок. Саме відсутність наукового світогляду та критичного мислення в переважній частині населення, нездатність до інтелектуальної рефлексії створюють умови для поширення міфологем та маніпуляційних технологій. Пошук людиною простого пояснення та розв'язання складних проблем сучасності з одного боку, та неспроможність складних філософських та наукових теорій в умовах сучасної духовної кризи конкурувати з більш простими формами розуміння та пояснення світу є причиною зазначеного

феномену. "За останні десятиліття принципи й цінності культури масового споживання в умовах дигітального простору згенерували нову модель світу, де новітні філософські й наукові ідеї межують з рисами міфологічного та релігійного світогляду. Наслідком став масовий аксіологічний зсув, низькі культурно-естетичні потреби, некритична довіра до нових потоків інформації, залежність від тимчасових віянь тощо" (Король, 2020).

Сучасний філософський дискурс виявляється як "...середовище спонтанного виникнення та вільної еволюції бажань, образів, уявлень, понять, повір'їв, думок, переконань, гадок, знань. Усе, що виникає в дискурсі, ніколи не є "надлюдським", божественним, трансцендентним... Якщо ті або інші артефакти дискурсу оголошуються "надлюдськими", то з цього випливає, що є той, кому це дуже потрібно. Найчастіше це робиться якимось мовним, конфесійним або ж професійним співтовариством заради отримання влади над тими, хто охоплений дискурсом. Сам дискурс при цьому перетворюється на *дискурс влади*, тобто в практику керування, контролю, маніпуляції почуттями, поведінкою, мисленням людей за допомогою тих або інших типів мово-дій" (Лук'янець, 2000, с. 19). У межах сучасної філософії нестабільності (Пригожин, 2018) визнається, що порядок та хаос існують у свідомості людини як два аспекти єдиного цілого і надають нам два різні способи бачення світу. Це дозволяє нам усвідомити, що неможливо повністю контролювати світ нестабільних феноменів, що нас оточує, та передбачати траєкторії розвитку більшості соціальних процесів за певними часовими горизонтами. Способи впливу людини на ці процеси трансформувалися від грубої фізичної сили (армія), через силу багатства, грошей (економіка) до сили знань, науки (інтелект, штучний "інтелект"). Питання, коли люди за вченнями античних філософів почнуть підпорядковуватися мудрості (бо знання розуму не навчають), розумінню, які знання, у яких умовах, як і для чого доцільно використовувати і, найголовніше, нести відповідальність за прийняті рішення – залишається відкритим.

Некоректно протиставляти міфологію і науку тому, що міф вважають історично першою спробою людини *раціонального тлумачення світу* в образно-символічній формі за античних часів. Подальший розвиток міфологія набула в буддизмі, християнстві, ісламі та інших розвинутих релігійних течіях. Сучасний вигляд міфологія отримала в межах фактично всіх форм суспільної свідомості. Тому ситуація "боротьби" з міфами є ситуацією "боротьби з вітраками" головного героя відомого твору іспанського письменника Мігеля Сервантеса. "У просторово-часовому континуумі живої української мови можуть вільно співіснувати всі можливі дискурси – міфологічний, релігійний, науковий, філософський, ідеологічний тощо" (Лук'янець та ін., 2000, с. 17). Навіть уявна "перемога" науки над міфами може стати "пірровою" (куди ж ми без міфології). Міфологеми світогляду сучасної людини дійсно можуть мати мало спільного з конкретним (одиничним) природним та соціальним явищем, реальною людиною, певним героєм, черговою моделлю "світлого майбутнього" тощо. Проте без сучасних міфів (частини цілісного світогляду) ми ризикуємо позбутися багатьох цікавих футурологічних концепцій, цілого жанру фантастики в мистецтві, оригінальних філософських теорій, недосяжних моральних і релігійних ідеалів, чудових політичних утопій, перспективних наукових робочих гіпотез, частини

реклами, маркетингу, комп'ютерних ігор і багатьох інших складників сучасної культури. Ми позбавимо себе свободи мріяти, помилятися, шукати істину, втратимо реальність, частину своєї духовної культури, творцем якої є людина міфологічна.

Список використаних джерел

- Андрущенко, В. (2005). *Організоване суспільство. Проблема організації та суспільної самоорганізації в період радикальних трансформацій в Україні на рубежі століть. Досвід соціально-філософського аналізу*. ТОВ Атлант ЮемСі.
- Андрущенко, В., Вусатюк, О., Линецький, С., & Шуба, А. (2006). *Філософський словник*. А.С.К.
- Вернадський, В. (2024). Наукова думка як планетарне явище. У *Хрестоматія з історії філософської думки України (деякі репрезентативні постаті XVIII – XX ст. [Текст] : хрестоматія* (О. Паньків, О. Онищук, О. Стебельська, Упоряд.). 4–22
- Гончаренко О. (2018). Про поняття світогляд у Львівсько-Варшавській школі (українська гілка). *Філософія освіти*. 1(22):166–179. <https://doi.org/10.31874/2309-1606-2018-22-1-166-179>
- Дротанко Л. (2006). Демаркація наукового та позанукового знання (до 75-річчя С.Б. Кримського). *Вісник Національного Авіаційного Університету. Серія: Філософія. Культурологія*. 1:7–10.
- Кисельов, М., & Канак, Ф. (2000). *Національне буття серед екологічних реалій*. Тандем.
- Копнін, П. (2018). *Гносеологічні та логічні основи науки*. У *Філософія: хрестоматія (від витоків до сьогодення)* (Л. В. Губерський, Ред.). 41–55
- Король, Д. (2020). Світогляд. *Велика українська енциклопедія*. <https://vue.gov.ua/Світогляд..>
- Костюк, І. (2010). *Міф як соціокультурний феномен: функціональне навантаження*. *Вісник ЛНАМ*. 21:367–378 <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka>
- Кримський, С. (2003). *Запити філософських смислів*. ПАРАПАН.
- Лук'янець, В., Кравченко, О., & Озадовська, Л. (2000). Сучасний науковий дискурс: Оновлення методологічної культури: Монографія. ВІПОЛ.
- Писаренко, Т., Куранда, Т., Кочеткова, О., Гаврис, Т., & Осадча, А. (2020). *Наукова та науково-технічна діяльність в Україні у 2019 році: науково-аналітична доповідь*. УкрІНТЕІ.
- Полулях, Ю. (2013). Семіологія інформації: аксіологічний аспект. *Епістемологічні дослідження в філософії, соціальних і політичних науках*, 4(23), 221–230.
- Попович, М. (1997). *Рациональність і виміри людського буття*. Сфера.
- Пригожин, І. (2018). Синергетична парадигма. Нелінійне мислення в науці та мистецтві. У *Хрестоматія з історії та філософії науки. Навчально-методичний посібник для підготовки докторів філософії PhD Херсонського державного університету*.
- Цижман, Н. (2020, 13 серпня). Скільки науковців в Україні та якими були витрати на дослідження. Дані МОН. Український інтерес. <https://uain.press/news/skilky-naukovtsiv-v-ukrayini-ta-yakymy-buly-vytraty-na-doslidzhennya-dani-mon-1316626>
- Шевчук, С. (2016, 28–29 вересня). Світогляд як результат взаємодії науки з іншими елементами духовного життя суспільства. *Матеріали III міжнародної науково-практичної конференції "Знання. Освіта. Освіченість"*. Вінницький національний технічний університет (162–165).
- Шинкарук, В. (1996). *Феномен української культури: методологічні засади осмислення*. Фенікс.
- Шинкарук, В. (Ред.). (2002). *Філософський енциклопедичний словник*. Абрис.
- Adjiwanou, M. (2024, 15th May). 70th anniversary of the Hague Convention: UNESCO launches new initiatives to protect cultural property 70th anniversary of the Hague Convention: UNESCO launches new initiatives to protect cultural property | UNESCO
- Cassirer, E. (2020). *The Philosophy of Symbolic Forms, Volume 2: Mythical Thinking*. Taylor&Francis.
- Doubleday, G. (2024, 3th October). Education: the price of inaction. Education: the price of inaction | The UNESCO Courier
- Finance & economics. (2024, Feb 5th). Universities are failing to boost economic growth. *The Economist*.
- Schneegans, S (Ed.). (2015). *UNESCO Report: Science at the Forefront of Global Drive for Sustainable Growth*.
- UNESCO Publishing <https://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/unesco-science-report-towards-2030-part1.pdf>
- Schneegans, S., Lewis, J. & Straza, T. (Eds.). (2021). UNESCO Science Report: the Race Against Time for Smarter Development – Executive Summary. UNESCO Publishing: Paris UNESCO Science Report: the race against time for smarter development; executive summary – UNESCO Цифровабібліотека

References

- Andrushchenko, V. (2005). Organized society. The problem of organization and social self-organization in the period of radical

transformations in Ukraine at the turn of the century. Experience of socio-philosophical analysis. LLC Atlant YuemSi. [In Ukrainian]

Andrushchenko, V., Vusatuk, O., Linetsky, S., & Shuba, A. (2006). Philosophical dictionary. A.S.K. [In Ukrainian]

Vernadsky, V. (2024). Scientific thought as a planetary phenomenon. In Chrestomathy on the history of philosophical thought of Ukraine (some representative figures of the 18th – 20th centuries. [Text] : Chrestomathy (Eds. O. Pankiv, O. Onyshchuk, O. Stebelska). [In Ukrainian]

Honcharenko O. (2018). On the concept of worldview in the Lviv-Warsaw school (Ukrainian branch). Philosophy of education. 1(22):166–179. <https://doi.org/10.31874/2309-1606-2018-22-1-166-179> [In Ukrainian]

Drotyanko L. (2006). Demarcation of scientific and non-scientific knowledge (to the 75th anniversary of S.B. Krymsky). Bulletin of the National Aviation University. Series: Philosophy. Culturology. 1:7–10. [In Ukrainian]

Kiselyov, M., & Kanak, F. (2000). National existence among ecological realities. Tandem. [In Ukrainian]

Kopnin, P. (2018). Epistemological and logical foundations of science. In Philosophy: Chrestomathy (from origins to the present) (L. V. Hubersky, Ed.). [In Ukrainian]

Korol, D. (2020). Worldview. Great Ukrainian Encyclopedia. <https://vue.gov.ua/Світотгляд> [In Ukrainian]

Kostyuk, I. (2010). Myth as a sociocultural phenomenon: functional load. Bulletin of the Ukrainian National Academy of Sciences. 21:367–378 <https://nam.edu.ua/files/Academy/nauka> [In Ukrainian]

Krymsky, S. (2003). Queries of philosophical meanings. PARAPAN. [In Ukrainian]

Luk'yanets, V., Kravchenko, O., & Ozadovska, L. (2000). Modern scientific discourse: Renewal of methodological culture: Monograph. VIPOL. [In Ukrainian]

Pysarenko, T., Kuranda, T., Kochetkova, O., Gavrys, T., & Osadcha, A. (2020). Scientific and scientific and technical activity in Ukraine in 2019: scientific and analytical report. UkrINTEI. [In Ukrainian]

Poluliakh, Y. (2013). Semiology of information: an axiological aspect. Epistemological studies in philosophy, social and political sciences, 4(23), 221–230. [In Ukrainian]

Popovych, M. (1997). Rationality and dimensions of human existence. Sphere. [In Ukrainian]

Prigozhin, I. (2018). Synergetic paradigm. Nonlinear thinking in science and art. In Chrestomathy on the history and philosophy of science. Teaching and methodological manual for the preparation of PhDs of Kherson State University. [In Ukrainian]

Tsyzhman, N. (2020, August 13). How many scientists are there in Ukraine and what were the research costs. Data from the Ministry of Education and Science. Ukrainian interest. <https://uain.press/news/skilky-naukovtsiv-v-ukrayini-ta-yakymy-buly-vytraty-na-doslidzhennya-dani-mon-1316626> [In Ukrainian]

Shevchuk, S. (2016, September 28–29). Worldview as a result of the interaction of science with other elements of the spiritual life of society. Materials of the III international scientific and practical conference "Knowledge. Education. Enlightenment". Vinnytsia National Technical University (162–165). [In Ukrainian]

Shynkaruk, V. (1996). The Phenomenon of Ukrainian Culture: Methodological Principles of Understanding. Phoenix. [In Ukrainian]

Shynkaruk, V. (Ed.). (2002). Philosophical Encyclopedic Dictionary. Outline. [In Ukrainian]

Adjiwanou, M. (2024, 15th May). 70th anniversary of the Hague Convention: UNESCO launches new initiatives to protect cultural property 70th anniversary of the Hague Convention: UNESCO launches new initiatives to protect cultural property | UNESCO

Cassirer, E. (2020). *The Philosophy of Symbolic Forms, Volume 2: Mythical Thinking*. Taylor&Francis.

Doubleday, G. (2024, 3th October). Education: the price of inaction. Education: the price of inaction | The UNESCO Courier

Finance & economics. (2024, Feb 5th). Universities are failing to boost economic growth. *The Economist*.

Schneegans, S. (Ed.). (2015). *UNESCO Report: Science at the Forefront of Global Drive for Sustainable Growth*.

UNESCO Publishing <https://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/unesco-science-report-towards-2030-part1.pdf>

Schneegans, S., Lewis, J. & Straza, T. (Eds.). (2021). *UNESCO Science Report: the Race Against Time for Smarter Development – Executive Summary*. UNESCO Publishing: Paris UNESCO Science Report: the race against time for smarter development; executive summary – UNESCO Цифровабібліотека

Отримано редакцією журналу / Received: 25.04.25
Прорецензовано / Revised: 19.05.25
Схвалено до друку / Accepted: 09.06.25

Serhii HUDKOV, PhD (Philos.), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0000-0002-1948-9630
e-mail: s.hudkov@knute.edu.ua
State university of trade and economics, Kyiv, Ukraine

THE CONTEMPORARY MYTHOLOGICAL WORLDVIEW AS A SOCIO-CULTURAL PHENOMENON

Background. *The problem of shaping a person's worldview and their relationship to the world and to oneself remains relevant in contemporary philosophy. Especially significant in this context is the contemporary role of the mythological worldview, which, just as in the past, allows a person to make sense of the world, achieve harmony with it, overcome chaos and the absurdity of everyday life – ultimately to create culture.*

The aim of the article is to identify the connections between contemporary forms of social consciousness and the mythological worldview.

Methods. *The main methods of this study include phenomenological, hermeneutic, dialectical, and transcendental approaches, as well as discourse analysis, supplemented by other general scientific methods.*

Results. *Current scientific issues related to the emergence and role of new myths in contemporary culture are outlined. It is demonstrated that myth-making is one of the fundamental spiritual needs of human beings, requiring continual realization within society. The impact of mythology on contemporary cultural processes is analyzed, and the illusory nature of the current dominance of the scientific worldview is highlighted. The complex connections between contemporary mythology and science, philosophy, and other forms of contemporary knowledge are outlined. The concept of "myth life" is introduced, and its core meaning is explained. The inaccuracy of the opposition between mythology and science, as well as the regularity of neo-mythological phenomena within contemporary collective consciousness, is demonstrated.*

Conclusions. *The mythological worldview is not a historically isolated socio-cultural phenomenon. The principles and general significance of contemporary myth-making differ little from its archaic prototypes. The ancient myth was the first rational interpretation of the world, based on an image-symbolic form. Mythology forms an important part of the spiritual culture of mankind, and mythological and neo-mythological representations are structural elements of human consciousness. Although, in the context of the global spiritual crisis of humanity, some myths may reinforce social tension and the mythological worldview can contribute to the expansion of manipulative technologies in society, mythology still preserves significant cognitive and cultural potential today*

Keywords: *philosophical discourse, cultural genesis, worldview, scientific worldview, myth, mythological worldview, homo mythologicus, the myth life.*

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

ХУДОЖНЄ ВИРОБНИЦТВО

УДК 792.02:008

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).08](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).08)

Margaryta KOROBKO, PhD (Philos.)

ORCID ID: 0000-0003-4147-6286

e-mail: margarytakorobko@gmail.com

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

THEATER AS A CULTURAL INSTITUTION

Background. In 2023–2024, Ukraine, particularly Kyiv, has witnessed a theatrical renaissance amid the ongoing full-scale war. Theaters have become vital psychological and cultural spaces, attracting new audiences and hosting productions by European directors. However, significant challenges persist, including the loss of actors due to mobilization, and deteriorating theater infrastructure. Moreover, while theater attendance is rising in key cultural hubs, accessibility and engagement remain uneven across the country.

Objective: This study examines the genesis, functions, and mission of theater as a cultural institution and analyzes its role in the contemporary and challenging Ukrainian context.

Methods. Employing an interdisciplinary approach, this study uses the following methods: a literature review—analyzing scholarly works in theater studies, cultural studies, and communication research to define theater's role as a socio-cultural institution; and content analysis—examining social media reviews and publications to assess regional disparities in theater attendance and infrastructural conditions.

Results. The research confirms that Ukrainian theater meets all three key criteria of a cultural institution. Theater operates as a regulatory system of values, norms, and artistic standards, shaping social consciousness and preserving national identity, particularly during wartime. Theater functions as a stable form of social behavior, fostering communication, audience engagement, and psychological resilience. Theater serves as a specialized organization that produces, preserves, and promotes cultural heritage while adapting to contemporary challenges. The study highlights the evolving role of theaters beyond entertainment, as they engage in social activism, education, and therapeutic support.

Conclusions. Theater in Ukraine remains a crucial socio-cultural phenomenon that reflects and influences social norms, values, and collective resilience. However, disparities in regional engagement, infrastructural challenges, and the need for adaptive strategies in the digital era present ongoing concerns. The future of theaters as cultural institutions depends on their ability to balance artistic integrity with social responsibility, especially in the face of war-related disruptions.

Keywords: theater, culture, cultural institution, theatrical art, cultural policy, aesthetics.

Background

Ukraine, and especially Kyiv, has experienced a theatrical renaissance in 2023–2024. In the 2024 theatrical review for *Dzerkalo Tyzhnia*, theater critic Yuliya Samborska (2024) notes that despite the war, theaters have become a kind of "psychologist" for society, providing an opportunity to escape reality. The popularity of theatrical performances has grown, new audiences have emerged, and productions by European directors have been staged. Despite significant losses within the theater community—many actors have been mobilized, and some have died at the front—theater troupes have adapted to new conditions, changed their repertoires, and brought in new actors. Volunteer activities have remained an important part of the theatrical life, with many artists organizing fundraising initiatives to support the military and humanitarian needs (Samborska, 2024).

However, unfortunately, this so-called "theatrical renaissance" is not observed in all theaters across the country. Outside cultural hubs like Kyiv, Odesa, and Lviv, people are not attending performances as actively. Social media contains numerous comments about how tickets for shows in Kyiv are nearly impossible to find, whereas in regional centers, even on premiere days, good seats remain available. For instance, this Facebook post highlights a well-received performance at the Olha Kobylanska Chernivtsi Academic Regional Ukrainian Music and Drama Theater, yet with a sparsely attended audience (<https://www.facebook.com/share/p/1BNSfUpKsH/>).

Another issue is the deteriorating condition of theater buildings, such as the Maria Zankovetska National Drama Theater in Lviv or the Dnipro Academic Drama and Comedy Theater "Dramikom", among many others across Ukraine.

Nevertheless, in the general context, theater attendance in Ukraine has been steadily increasing in 2023–2024. On the website of the Ivan Franko National Academic Drama Theater, tickets—despite the introduction of mandatory authentication through the Diia app—sell out within the first 10–15 minutes (Kyshynevskiy, 2024). This underscores the relevance of theater as a cultural institution.

Objective: to explore theater as a cultural institution by outlining its genesis, functions, and mission both in general and specifically within the current socio-cultural and political context of Ukraine.

Literature Review. Theater as a cultural institution is the subject of numerous studies that analyze its social, aesthetic, and communicative functions. The historical development of theater, its impact on society, and its transformations in response to contemporary challenges are explored in the works of both foreign and Ukrainian researchers. O. G. Brockett and F. G. Hildy (2014), in their seminal work *History of the Theatre*, emphasize that performative elements are an integral part of any society. The concept of a cultural institution, to which the theater belongs, is examined in the research of I. Maslikova (2020). Sheeba Azhar and Syed Abid Ali (2015) highlight that theater reflects social and economic conditions, interacts with the community, fulfills educational and entertainment functions, and serves as a tool for social critique. Ukrainian researcher T. Kremeshna (2021) analyzes the therapeutic effect of theater. The concept of theater as a communicative space is explored in the studies of V. Panasyuk and K. Yudova-Romanova (2023). Erving Goffman's (1959) theory of "dramaturgy" compares social life to theater, where each individual plays a specific role. Contemporary research on theater in Ukraine

demonstrates its evolution in the context of wartime. O. Klekovkin (2012) provides a comprehensive analysis of the term "theater" and its functions.

Methods

The research is based on an interdisciplinary approach that combines: 1) analysis of scholarly literature – examining works in theater studies, cultural sociology, and communication research to define the role of theater as a socio-cultural institution; 2) content analysis – examining social media reviews and publications about theatrical life in different regions of Ukraine to identify disparities in the development of the theater sector, among other aspects.

Results

O. G. Brockett and F. G. Hildy (2014) begin their *History of the Theatre* by outlining the idea that performative elements – whether dramatic, theatrical, or symbolic – are an integral part of any society, regardless of its level of development. These elements manifest not only in the ritual dances of ancient tribes but also in contemporary election campaigns, celebrations, sporting events, religious ceremonies, and even children's games. However, most people do not perceive such moments as "theater", even though they are filled with spectacle, dialogue, and dramatic conflict. This is why it is important to distinguish between theater as an art form and entertainment, and theatricality, which naturally emerges in various spheres of life (Brockett & Hildy, 2014, p. 15).

At the same time, celebrations, sports events, and religious ceremonies, when they acquire an organized character, transform into cultural institutions. As I. Maslikova notes: "Cultural institutions should be understood in three aspects. First, in the normative-regulatory aspect, a cultural institution is a set of values, rules, principles, and norms that determine, define, and regulate socio-cultural activities in their various forms. Second, in the behavioral-procedural aspect, cultural institutions represent a stable type of social behavior that is realized in socio-cultural activities and is expressed through specific behavioral models, institutional roles, and forms of collective interaction. Third, in the activity-organizational aspect, cultural institutions are specialized organizations–structured associations of people within which cultural goods are produced, accumulated, preserved, presented, and promoted to meet the cultural needs of citizens" (Maslikova, 2020, p. 11).

Thus, we analyze theater as a cultural institution according to these three aspects:

1) as a set of values, rules, principles, and norms that determine, define, and regulate socio-cultural activities in their various forms.

2) as a stable type of social behavior, expressed in socio-cultural activities through specific behavioral models, institutional roles, and forms of collective interaction.

3) as specialized organizations or establishments, structured associations of people that produce, accumulate, preserve, present, and promote cultural goods to meet the cultural needs of citizens.

In 2021, a theater seminar was held in Sopot as part of the *Twelfth Between.Pomiędzy Festival*, where the issue of theater as a social institution in the contemporary European space was discussed. Theater professionals from the United Kingdom, Germany, the Czech Republic, and Poland examined contemporary transformations in theater. Participants emphasized that theaters are no longer limited to art alone; they now engage in social activism, education, and public dialogue. Increasingly, they function as communication centers, organizing workshops,

educational initiatives, and audience engagement programs, particularly for marginalized groups. Topics discussed included the impact of the pandemic on theaters, which forced them to rethink ways of communicating with audiences and the format of dramatic works; the role of dramaturgy in the transformation of theater amid the ongoing crisis; and the rethinking of theater as a means of social integration, particularly through projects like the Listen Local initiative at the Royal Court Theatre, which involves local communities in creating their own performances. Another key discussion was about the mission of theater: should it serve as a tool for social change or remain a purely artistic platform? Some critics, such as Michael Raab, warned that theater could turn into a mechanism for moralization and social integration, losing its artistic essence. The seminar highlighted that changes in theater are not a matter of choice but a historical necessity reflecting broader cultural and social transformations. One of the biggest challenges for theater institutions today is finding a balance between artistic self-expression and social responsibility, which will continue to shape the future of theater. Among the most thought-provoking ideas was the notion that the mission of theater is not merely to convey a message for a passive audience to receive and interpret but to stimulate active viewer response and integrate these reactions into the artistic and production system (Lachman, 2021).

Indian scholars Sheeba Azhar and Syed Abid Ali argue that drama and theatrical performances today function as a social force. They state that theater reflects social and economic conditions, as playwrights cannot ignore their audiences – given that theater serves as a platform for conveying social, economic, or spiritual ideas. Theater interacts with the community both internally—as a creative collective of actors, directors, and technical staff – and externally – as a platform for engaging with audiences and society. At the same time, theater can serve as both an educational and entertainment tool and a medium for raising important social issues. Theater practitioners cannot ignore audience expectations. According to scholars, if theater only presents familiar themes, it does not contribute to audience development, while if it stages entirely incomprehensible performances, it risks losing its audience. Theater thus balances between preserving traditions and exploring new forms of communication with viewers. Today, traditional three-act dramaturgy is giving way to fragmented, montage techniques that better fit the contemporary media landscape. Theater is shifting away from the rational analysis of characters and focusing more on emotional expression. It reflects the social relations of its time and becomes an art form of social interaction. Economic difficulties have pushed theaters to seek funding from government institutions, altering their mission: they now must justify their social value. Theater does not exist separately from social processes but instead mirrors social movements and issues. Drama evokes emotions, provokes thought, entertains, challenges, disturbs, and releases energy. For Indian scholars, theater is not just an artistic practice but a powerful social mechanism that shapes public consciousness and reflects reality, influencing values and moral principles in those who engage with it (Azhar, & Ali, 2015).

Ukrainian researcher T. Kremeshna (2021) analyzes the social role of theater and its therapeutic effects. She writes that Aristotle's theory of catharsis provided an understanding of art, particularly theater, as a medium with the ability to purify and transform human consciousness,

shifting moral orientations. Theater has always fulfilled a social function, influencing mass consciousness through artistic imagery and shaping social behavior. From ancient rituals to the modern stage, theater has served as a unifying force that fosters social cohesion and collective values. According to Kremeshna, modern sociology views theater as a system of socially significant actions that impact societal processes, education, and communication (Kremeshna, 2021, p. 102).

The researcher outlines several art-therapeutic functions of theater:

- Cathartic – cleansing from negative emotions.
- Regulatory – relieving nervous tension and modeling a positive psycho-emotional state.
- Communicative-reflective – developing interpersonal interaction skills and fostering appropriate social behavior (Kremeshna, 2021, p. 103).

Ukrainian scholars V. Panasyuk and K. Yudova-Romanova (2023) also support the idea that theater is a unique form of communication. In their article, they echo their Indian colleagues, arguing that theater is not merely a stage, actors, and scenery but a complex socio-cultural process in which playwrights, directors, actors, and audiences interact. Renowned Ukrainian director and actor Les Kurbas, as early as 1925, emphasized three essential components of theater: ideology, the artistic work itself, and the audience. Contemporary researchers agree that theater is a living system of communication that is activated the moment the curtain rises. French philosopher Roland Barthes compared it to a "cybernetic machine", creating a multi-layered process of transmission and reception. Every element of a performance influences the audience, provoking emotions, thoughts, and reflections (Panasyuk & Yudova-Romanova, 2023, p. 36).

Ukrainian researcher N. Korniyenko describes theater as an indicator of societal transformations. It not only reflects reality but also integrates into public life, becoming part of politics, culture, and even everyday existence. This explains the phenomenon of the "theatricalization of society", where different spheres of life take on a performative character (Dutchak et al., 2010, p. 202).

American sociologist Erving Goffman, in his theory of "dramaturgy", compares social life to theater, where every person is an "actor" playing a specific social role. In his book *The Presentation of Self in Everyday Life*, he argues that people consciously control their behavior to create a certain impression on others. Theater helps harmonize society and shape high moral ideals. Its role is particularly significant in the education of children and youth, as it fosters live communication skills in the digital age (Goffman, 1959).

The Main Functions of Theater (according to T. Kremeshna):

- Cognitive – transmitting social experience across generations and cultures.
- Entertaining – creating a vivid spectacle, incorporating music, scenery, and acting.
- Communicative – serving as a space for social interaction.
- Playful – allowing audiences to immerse themselves in the world of the performance and detach from reality.
- Socializing – shaping individuals through the cultural codes of society (Kremeshna, 2021, p. 104).

T. Kremeshna briefly outlines the history of theater in relation to its social role: in Antiquity, the dramaturgy of Aeschylus, Sophocles, and Euripides (the fathers of theatrical art) promoted ideas of personal freedom and

patriotism; in the Middle Ages, mystery plays had a religious character, while morality plays propagated ethical norms; during the Renaissance, the works of Shakespeare and Molière reflected social norms and behaviors; in the Age of Enlightenment, dramatists such as Diderot and Voltaire used theater to spread progressive ideas; in Classicism, the works of Corneille and Racine emphasized high moral ideals; in Ukrainian theater, Mykola Gogol called theater a pulpit from which society could be taught, while Mykhailo Hrushevsky saw it as a powerful tool for social cohesion and psychotherapy; Ivan Franko, Borys Hrinchenko, Mykola Voronyi, and others emphasized theater's moral and patriotic potential; today, according to Kremeshna, theater remains a powerful instrument of influence on society, maintaining its aesthetic, social, and educational functions. Due to its visual and symbolic nature, theater shapes values, moral orientations, and aesthetic tastes (Kremeshna, 2012, p. 104–105).

O. Klekovkin, in his dictionary of key theatrical terms *THEATRICA: Lexicon*, describes theater as more than just a stage, actors, or a performance venue. It is a multidimensional concept that includes audience space, artistic processes, cultural phenomena, and a social institution. The word "theater" originates from the Greek Theatron, meaning "a place for viewing spectacles". In different cultures, the concept took on unique forms, from ancient tragedies to the theater of the absurd. With language and societal evolution, theater became not only an art form but also a metaphor for various aspects of life – from military actions (theater of war) to scientific research spaces (anatomical theater). In the 6th century BCE, theater emerged as part of religious rituals and later evolved into an independent art form. Greek performances had deep philosophical foundations, as the word Theatron is related to Theoria (theory), highlighting the connection between intellectual inquiry and theatrical art. Ancient audiences not only sought entertainment but also gained knowledge through symbolic actions performed by actors. Throughout history, theater has played different roles: from a political propaganda tool in Ancient Rome to an educational platform in the Renaissance and Classicism. During the Enlightenment, it became a means of cultural education. In the 19th–20th centuries, it became a platform for social critique and experimentation. With the rise of mass culture, the term "theater" expanded to include various forms, from dramatic and physical theater to shadow and interactive theater. Contemporary theater continues to evolve, responding to social and technological challenges. It extends beyond the stage, integrates into the digital space, and engages audiences in interactive experiences. Today, theater is not just entertainment – it shapes social values, provokes discussion, and reflects global transformations. From classical productions to interactive performances, theater remains a tool for communication, self-expression, and social dialogue. Thus, theater is not just a performance – it is a living, dynamic system that evolves alongside society, shaping cultural space and public consciousness (Klekovkin, 2012, p. 468–474).

Modern theater is a multidimensional phenomenon that extends beyond the stage and actively responds to social changes. It competes with digital technologies, adapts to new communication formats, and retains its role as a tool for understanding reality. However, such a trajectory carries the risks of chasing trends, superficiality, and catering to an undiscerning audience – and if theater loses its depth of meaning, it risks becoming just another

entertainment product in a world of endless spectacles (Panasyuk, & Yudova-Romanova, 2023, p. 44–45).

Theater is not just an art form but also a powerful socio-cultural phenomenon that regulates social processes, conveys values, and contributes to societal harmony. Its historical evolution demonstrates that theater has always reflected social processes, influenced the formation of social norms, and remained a key instrument of education, socialization, and communication.

Discussion and conclusions

Analyzing contemporary theater in Ukraine through the lens of the three key criteria of a cultural institution described by I. Maslikova, the following conclusions can be drawn:

- Theater is a regulatory system of values, rules, and norms. Theater undeniably fulfills this function. It not only reflects social processes but also shapes societal norms and values through dramatic art. During the war, Ukrainian theaters have become psychological centers, helping society cope with crises, supporting morale, and reflecting contemporary events. Theatrical productions serve as platforms for social critique, communication between different social groups, and the preservation of cultural traditions and national identity. At the same time, theaters adhere to ethical norms and artistic standards, reinforcing their role in regulating the socio-cultural sphere. For example, the play *Conversations in Tusculum* at the Kyiv Theater on Podil, directed by American playwright and director Richard Nelson. Caesar wins the Battle of Munda against an army led by Pompey's son. Brutus and Cassius, former allies of the Emperor, receive a pardon instead of the death penalty. The conspirators gather in Tusculum, a place near Rome, to discuss what their lives should be like after their defeat. This captivating work explores power and the abuse of power in Ancient Rome, with striking relevance to our own time. *Conversations in Tusculum* reinterprets the tense interactions between Brutus, Cassius, and Cicero that led to the assassination of Julius Caesar – the leader they were once willing to die for, but ultimately became disillusioned with.

- Theater is a stable type of social behavior. Theatrical art is deeply integrated into social interaction, with clearly defined behavioral models: the interaction between actors and audiences; the rituals of theatrical performance; and the formation of social roles through dramatic imagery. Despite challenges, productions continue, exemplified by the staging of *The Witch of Konotop* at the Ivan Franko Theater in early 2023. This play, rooted in Ukrainian literature, has seen sold-out performances, underscoring theater's enduring place in societal behavior.

- Theater is a specialized organization that produces, preserves, and promotes cultural goods. Ukrainian theaters function as cultural institutions that produce and distribute artistic content. Despite wartime challenges, theater groups adapt by adjusting their repertoires, attracting new actors, supporting charitable initiatives, and staging performances for internally displaced persons and the military.

Infrastructure challenges, such as the deteriorating condition of theater buildings in some regions, pose difficulties. However, overall, the theater continues to operate as a cultural institution, not only fulfilling artistic needs but also actively influencing socio-political processes. Notably, the Mariupol Drama Theater, despite being destroyed in March 2022, saw its former members create *Mariupol Drama*, a docu-theater piece recounting their siege experiences. This production has been performed internationally, ensuring the preservation and promotion of Ukrainian cultural narratives.

Theater in Ukraine fully meets all three criteria of a cultural institution. It serves as a regulator of social norms and values, a form of social interaction, and an organized structure that produces and preserves cultural heritage. Challenges such as war, economic instability, and competition with digital media require theaters to develop new approaches and to adapt to changing realities. However, the preservation of the theater's cultural mission and its role as a powerful social instrument affirms its importance as an essential component of societal development.

References

- Azhar Sh., & Ali, S. A. (2015). Theatre as a social institution. *Research Journal of English Language and Literature (RJELAL)*, 3(1), 237–242.
- Brockett, O. G., & Hildy, F. G. (2014). *History of the theatre*. Litopys [in Ukrainian]. [Брокетт, О. Г., & Гілді, Ф. Г. (2014). *Історія театру*. Літопис].
- Dutchak, H., Kovalenko, O., & Ostroverkh, O. (2010). Roundtable discussion "Theatrical Directing in the 21st Century: Metamorphoses of the Profession" (February 25, 2010). *Kurbas Readings*, 5, 201–219 [in Ukrainian]. [Дутчак, Г., Коваленко, О., & Островерх, О. (2010). Круглий стіл "Театральна режисура ХХІ ст.: метаморфози професії" (25 лютого 2010 р.). *Фрагменти. Курбасівські читання*, 5, 201–219].
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Garden City, Doubleday.
- Kishynievskiy, M. (2024, September 19). The Franko Theatre integrated Diia. Signature: Tickets sold out in record time. *Shotam*. <https://shotam.info/teatr-franka-u-kyievi-intehruvav-tyfrovyy-pidpys-v-dii-dlia-choho/>
- Klekovkin, O. Yu. (2012). *THEATRICA: Lexicon*. Feniks [in Ukrainian]. [Клековкін, О. Ю. (2012). *THEATRICA: Лексикон*. Фенікс].
- Kotenok, V. (2024, May 13). Theatrical boom and Kyiv premieres. *LB.ua*. https://lb.ua/culture/2024/05/13/612970_teatralniy_bum_i_kiivski_premieri.html
- Kremeshna, T. (2012). Theatre as a means of influencing cultural and social development of personality. *Youth and Market*, 5, 102–105 [in Ukrainian]. [Кремешна, Т. (2012). Театр як засіб впливу на культурне та соціальне становлення особистості. *Молодь і ринок*, 5, 102–105].
- Lachman, M. (2021). Theatre as a social institution. *The Theatre Times*. <https://thetheatretimes.com/theatre-as-a-social-institution/>
- Maslikova, I. I. (2020). Methodological basis of research on cultural institutions. *Bulletin: Ukrainian Cultural Studies*, 1(6), 8–12 [in Ukrainian]. [Маслікова, І. І. (2020). Методологічна база досліджень культурних інститутів. *Вісник: Українські культурологічні студії*, 1 (6), с. 8–12].
- Panasyuk, V., & Yudova-Romanova, K. (2023). Theatre as a unique type of artistic communication in modern scientific discourse. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Performing Arts*, 6(1), 35–48 [in Ukrainian]. [Панасюк, В., & Юдова-Романова, К. (2023). Театр як особливий тип художньої комунікації у сучасному науковому дискурсі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 6(1), 35–48].
- Samborska, Yu. (2024, December 31). The illusion of theatrical renaissance, the year 2024. *Mirror Weekly*. <https://zn.ua/ukr/CULTURE/iljuzija-teatralnoho-renesansu-rik-2024-j.html>

Отримано редакцією журналу / Received: 10.02.25

Прорецензовано / Revised: 26.02.25

Схвалено до друку / Accepted: 09.06.25

Маргарита КОРОБКО, канд. філос. наук,
ORCID ID: 0000-0003-4147-6286
e-mail: margarytakorobko@gmail.com
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ТЕАТР ЯК КУЛЬТУРНИЙ ІНСТИТУТ

Вступ. У 2023–2024 роках Україна, зокрема Київ, переживає театральний ренесанс, незважаючи на війну. Театри стали важливим культурним простором, приваблюючи нову аудиторію та приймаючи постановки європейських режисерів. Водночас є значні виклики, зокрема втрата акторів через мобілізацію, нерівномірна відвідуваність між великими містами та регіональними центрами, а також погіршення стану театральної інфраструктури. Попри зростання відвідуваності театрів у ключових культурних осередках, доступність та залучення аудиторії залишаються нерівномірними по всій країні.

Мета дослідження: Дослідження розглядає театр як культурний інститут, аналізуючи його ґенезу, функції та місію в контексті сучасних соціокультурних і політичних викликів в Україні.

Методи. Використано міждисциплінарний підхід, що включає: огляд літератури – аналіз наукових праць з театрознавства, культурології та комунікаційних досліджень для визначення ролі театру як соціокультурного інституту; контент-аналіз – дослідження відгуків у соціальних мережах і публікацій для оцінки регіональних відмінностей у відвідуваності театрів та стану інфраструктури.

Результати. Дослідження підтверджує, що український театр відповідає трьом ключовим критеріям культурного інституту. Театр виконує регуляторну функцію, формуючи суспільну свідомість, зберігаючи національну ідентичність і дотримуючись художніх стандартів, особливо у воєнний час. Театр є стабільною формою соціальної поведінки, сприяючи комунікації, залученню аудиторії та психологічній стійкості. Театр виступає як спеціалізована організація, що створює, зберігає та популяризує культурну спадщину, адаптуючись до сучасних викликів. Дослідження підкреслює, що сучасні театри виходять за межі розважальної функції, займаючись соціальною активністю, освітою та психологічною підтримкою.

Висновки. Театр в Україні залишається важливим соціокультурним феноменом, що відображає та впливає на суспільні норми, цінності й колективну стійкість. Водночас нерівномірне залучення регіонів, проблеми інфраструктури та необхідність адаптації до цифрової епохи залишаються актуальними викликами. У міру того як театри долають наслідки війни, їхня здатність балансувати між мистецькою самобутністю та соціальною відповідальністю визначатиме їхню подальшу роль як культурних інститутів.

Ключові слова. театр, культура, культурний інститут, театральне мистецтво, культурна політика, естетика.

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; у 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 [821.161.2.09+792.03:7.038.6:17.023.32](477:4)
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).09](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).09)

Дарія ЗІНЧЕНКО, асп.
ORCID ID: 0009-0005-4962-4652
e-mail: odarkazinchenko@gmail.com

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

УКРАЇНСЬКИЙ МОДЕРНИЙ ТЕАТР В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ АРХЕТИПІВ

Вступ. У процесі формування національних культур важливу роль відіграють універсальні архетипи, що відображаються в літературних і театральних образах, виконуючи функцію носіїв національної ідентичності. Література і театр як форми соціокультурної комунікації не лише репрезентують ці архетипи, а й активно впливають на процеси колективної самоідентифікації. Порівняльний аналіз європейських літератур засвідчує спільну тенденцію адаптації античних моделей до національного контексту, зокрема у Франції, Англії, Італії та в Україні. Особливої ваги набуває українська "Енеїда" Івана Котляревського як приклад національної трансформації класичного архетипу, що сприяє становленню української літературної традиції.

Мета дослідження – виявлення специфіки формування та трансформації національних архетипів у модерний театр, а також їх репрезентації в українській літературній традиції як чинника націєтворення.

Методи. Методологія ґрунтується на історичному, культурологічному та семіотичному підходах, які дозволяють дослідити театр як інструмент формування національних архетипів.

Результати. Творчість І. Котляревського, зокрема його "Енеїда", стала вихідною точкою формування української національної свідомості в літературі, подібно до того, як у європейських країнах Ренесанс і Класицизм сприяли формуванню національних культур через переосмислення античних традицій. Поєднуючи народну сміхову культуру з європейською класичною спадщиною, Котляревський створив нового українського героя – козака як національний архетип. У п'єсі "Намалка Полтавка" він також закладає основи жіночої архетипіки. Розвиваючи ці ідеї, Т. Шевченко формує нові архетипи – козака-захисника і мудрої дівчини, надаючи їм соціально-політичного й морального виміру. Його творчість стала наріжним каменем у конструюванні нової української ідентичності. У другій половині XIX ст. театр корифеїв, завдяки Кропивницькому, Садковському та Саксаганському, забезпечив професіоналізацію сцени й адаптацію цих архетипів до театального простору. Модернізація українського театру сприяла утвердженню його як осередку національного самопізнання та культурної тяглості.

Висновки. Модерний український театр, базуючись на архетипах, закладених у творчості Котляревського та Шевченка, трансформувався у важливий інструмент національної самоідентифікації. Його естетична й ідеологічна еволюція від етнографізму до модернізму сприяла професіоналізації мистецтва і поглибленню національного культурного дискурсу.

Ключові слова: архетипи, українська класична література, театр, модерна культура, нація.

Вступ

У процесі становлення національних культур формується система культурних універсалій, що віддзеркалюється в усталених архетипах, символічних образах та поведінкових патернах, які виконують функцію структурних елементів національної ідентичності. Ці культурні феномени, створені в літературі та театрі, є не лише відображенням, а й активним фактором суспільних трансформацій, що супроводжують процеси ідейних зрушень і колективної самоідентифікації нації. Літературно-театральне мистецтво як форма соціокультурної комунікації оформлює та репрезентує символічні архетипи, що втілюють фундаментальні цінності нації, а також конструктивно реагує на культурні зміни, відтворюючи механізми формування національної свідомості в умовах модернізації, тобто працює на формування нової колективної свідомості – національної.

Відтак, роль театру і літератури як агентів культурної трансформації є не лише в осмисленні й інтерпретації історичних наративів, а й у рефлексії над політичними та соціальними реаліями, що утворюють соціокультурний контекст.

Доба Відродження актуалізувала античні зразки літератури й театру в європейському культурному контексті, надаючи новим художнім формам орієнтири в образах моральних дилем і героїчних постатей, які втілювали суспільні ідеали конкретної нації. Порівняльний аналіз розвитку національних літератур дозволяє побачити схожі механізми трансформації культурних архетипів у європейських народів (Гнатюк, 2005, с. 66–70). У процесі становлення європейських

національних літератур ми спостерігаємо явну адаптацію класичних архетипів, запозичених із античної культури, до конкретних етнічних реалій. У цьому контексті важливо зазначити, що формування націй у європейських країнах, як-от в Італії, Франції та Великій Британії, значною мірою покладалося на переробку античних міфів та літературних моделей крізь призму специфічних культурних умов та культурних ідеалів націй, що формувалися.

В Україні процес трансформації архетипів відбувається в рамках національної літератури, починаючи з творчості Івана Котляревського. "Енеїда" Котляревського є важливим етапом у формуванні національної літератури, оскільки в ній український письменник, адаптуючи античну епічну поему Вергілія, перетворює її на національний символ. "Енеїда" не просто повторює мотиви античної епопеї, а й кардинально змінює їх, надаючи їм українського звучання, що було частиною більш широкого процесу формування національної самосвідомості (Бондаревська, 2005, с. 217–223).

За словами В'ячеслава Липинського, "нація є суспільний організм, що постає в результаті зростання історичної і культурної спільності, що через мову, літературу та мистецтво знаходить своє втілення в образах національного героя" (Липинський, 1920). Це яскраво виявляється в "Енеїді", де античний герой Еней, що в оригіналі є символом римської державності, набуває рис типового українського козака – простого, але відданого своєму народу й ідеалам свободи. Архетип козака-захисника, що відтворюється в цій

© Зінченко Дарія, 2025

адаптації, стає основою для подальшої еволюції українського літературного образу національного героя.

Переписуючи античні мотиви під українську етнічну специфіку, Котляревський створює перший великий національний літературний текст, у якому "українська душа" знаходить своє місце серед європейських літературних канонів. Український народ у Котляревського представлений не лише через фольклорні елементи, а й через архетипи, які подібно до античних персонажів здатні боротися за вищі ідеали. Це є основою для подальшої театральної адаптації цих образів.

Метою дослідження є виявлення специфіки формування національних архетипів у модерній культурі через театр як складник професійного класичного мистецтва та простеження їхньої трансформації й подальшої репрезентації в українській літературній традиції, а також аналіз ролі професійного театру в конструюванні національної ідентичності та формуванні модерної нації.

Огляд літератури. Дослідження формування театральних образів у контексті національних архетипів є важливою темою сучасної гуманітарної науки. Вагомий внесок у цю сферу зробили європейські, американські та українські вчені, які досліджували взаємозв'язок між театральними традиціями, літературним каноном і національною ідентичністю. Одним із перших дослідників, що розглядав роль театру у формуванні національної свідомості, був Йоганн Готфрід Гердер (Herder, 1774), який обґрунтував значення фольклору та драматургії для становлення культурної ідентичності. Теоретичні засади театального мистецтва в контексті модернізації суспільства заклав Річард Шехнер (Schechner, 1985), визначаючи театр як інструмент соціокультурних трансформацій.

З-поміж українських дослідників слід відзначити Івана Франка, який у своїх працях розглядав українську драматургію як засіб формування національної самосвідомості, а також Миколу Зерова, який аналізував взаємозв'язок між класичною українською літературою та театральною традицією.

Сучасні дослідження в цій сфері продовжують Патріс Паві (Pavis, 1996), що зосереджується на театральній семіотичності та її значенні в конструюванні національних міфів, а також Ганс-Тісль Леман (Lehmann, 2006), який аналізує постдраматичний театр та його вплив на національні ідентичності. Робота Олександра Княжича (2020) підкреслює зв'язок між професійним театром та розвитком модерної нації, наголошуючи на тому, що театр виступає засобом творення національного культурного наративу. Оксана Забужко (2009) також вивчає архетипні образи в українському театрі та їхню роль у формуванні модерної культурної парадигми.

Підсумовуючи огляд літератури, варто констатувати потребу в подальшому дослідженні механізмів формування національних архетипів у театрі як явища, що виникає на перетині літературної традиції, соціального запиту та мистецьких інновацій, – саме цим аспектам і присвячено подальший аналіз у статті.

Методи

Для досягнення поставленої мети застосовано історичний та культурологічний методи, що дозволяють розглянути театр як інструмент формування національних архетипів. Історичний метод використано для аналізу розвитку театральних образів у класичній українській літературі та їхнього впливу на професійне

мистецтво. Культурологічний метод допомагає розглянути театр як феномен, що формує світоглядні орієнтири суспільства. Також використано семіотичний аналіз (за Патрісом Паві), за допомогою якого розкривається символічне значення театральних образів, та синергетичний підхід для комплексного аналізу модерного театру і його ролі в становленні національної ідентичності.

Результати

Досвід становлення національних європейських культур у період переходу від доби Середньовіччя до Відродження характеризується посиленням ролі художньої діяльності та усвідомлення мистецтва як фактора, який поряд з релігією стає важливим чинником самоусвідомлення індивіда з погляду його належності до певної соціальної чи етнічної групи. На відміну від етнічної свідомості, що виявляється в традиціях, звичаях та обрядах, національна свідомість потребує основи у вигляді певного типу світогляду, який закріплений у теоретичних наративах. Національний тип світогляду виявляється в текстах та образах, тобто література і театр є засадничими елементами початку процесу самоусвідомлення.

У Франції під час Ренесансу класики спостерігається процес трансформації античних героїв під французьку національну специфіку. Наприклад, у п'єсах Жана Расіна і П'єра Корнеля античні трагедії переписані таким чином, що класичні герої набувають нових значень, відповідних французьким патріотичним ідеалам того часу. Той самий процес можна спостерігати в англійській літературі, зокрема в п'єсах Вільяма Шекспіра, де образи античних героїв адаптовані до англійського національного контексту. Наприклад, у п'єсі "Коріолан" Шекспір представляє римського героя як національного борця за честь і державність, що можна розглядати як алюзію до британських патріотичних ідеалів. Поява нових аспектів націотворення характерна і для інших європейських літератур.

Італійська література Ренесансу, зокрема творчість Данте, також характеризується схожим процесом, де образи античних персонажів, як-от Вергілій у "Божественній комедії", зберігають свої класичні риси, але водночас набувають нового національного контексту, що відображає середньовічні італійські ідеї. Данте, по суті, створює нову італійську міфологію, переписуючи класичну античність під потреби власної національної ідентичності.

Досліджуючи українські тексти, які вміщали в собі ядро архетипів національної культури, варто розпочати аналіз з "Енеїди" Котляревського. Будучи пов'язаною з культурою XVII–XVIII ст., "Енеїда" змогла потрапити в модерну добу за внутрішньою художньою системою тексту. Вона вміщає в собі елементи барокового письма, класицизму і романтичної захопленості стихійним та частину народної сміхової культури. Варто зазначити, що текст виступає дуже контрастним порівняно з текстами попередніх поколінь, адже чи не вперше йдеться про суто естетичний виклад письма, який розрахований на естетичне сприйняття і переживання. Здатність до синтезу всіх культурних світів та наявних моделей існування, включаючи світ повсякденного селянського життя, християнських цінностей та латинської освіченості свідчить про вже існуючий тип естетичної свідомості, який згодом проявлятиметься в усьому українському мистецтві. Три перші частини "Енеїди" побачили світ у друкованому вигляді у 1798 році без відома автора, тобто наприкінці

XVIII ст., яке вважалося епохою риторичної культури. Друге видання з'явилося у 1808 р. П'ята частина була завершена наприкінці 1821 року. Тобто в усіх сенсах текст став культурним рубежем.

Розглянемо нові естетичні орієнтири, які виявляються в "Енеїді". Насамперед місце автора в тексті. Зважаючи на те, що в тексті присутній продукт авторської активності та уяви, можна стверджувати про те, що автор чітко виокремлює себе як людина, яка має владу над своїм текстом і здатна формувати його відповідно до власної фантазії, а не до того, що було насправді (Антонович, 1923, с. 7). Безумовно, автор періодично повертається в бік істини та достовірності, але не без іронії. Тобто автор запрошує читача до гри, інтелектуальної діяльності, яка включає і пізнання, і розваги. Наступна важлива особливість "Енеїди" – це власне спосіб підтвердження істини. На відміну від попередніх текстів "Енеїда" звертається не лише до досвіду попередніх поколінь за рахунок безпосередньої передачі знань, а й до античної культурної традиції, що свідчить про легітимацію через культурний авторитет і зв'язок. "Старовина" є тільки простими фактами з минулого і не має переваги перед золотим віком античного письменства.

Переходимо до наступної "модерної" складової "Енеїди". Ідеться про репрезентацію задоволень у тексті. Серед задоволень, які описує автор твору, значне місце посідають саме тілесні задоволення (гедоністичний аспект). З перших сторінок тексту їх описано з такою ретельністю, що ці моменти є матеріалом для етнографічного дослідження. Опис напоїв є більш завуальованим: спочатку автор пропонує читачеві варіант сприйняття, інтригує через апеляцію до досвіду. Таким чином, встановлюється інтимний довірливий зв'язок між автором і читачем, тобто розділення автором почуттів читача і окреслення спільної причетності до семантичного поля. Більш стримано описано сексуальні розваги. Вони вбудовуються в канву стосунків і є елементом торгу, інтриг та елементом розв'язання проблем, а вже потім звичайним способом розваг та відпочинку. У творі немає відвертих сцен статевих відносин, проте достатньо натяків на них. Опис любовних пригод без претензій на моралізуючу критику весь час поєднується з описами розкішної їжі в надмірній кількості (Бондаревська, 2005, с. 241–251). Усе це поєднується в образі насолод тіла, як необхідному елементу тексту. "Енеїда" поєднує в собі дві моделі існування – просту селянську та античну (модель освіченого існування). Протиставлення класичного зразка і його бурлескного варіанта, у якому побут і тілесність відіграють вирішальну роль, утворює базову структуру тексту.

У розгляді "Енеїди" в культурологічному аспекті нас перш за все цікавить її набір архетипних персонажів. Оскільки в багатьох вимірах "Енеїда" транслює тугу за козацькою епохою, головним архетипом, який вона експлуатує, є козак. Поема є своєрідним козацьким літописом "навивороті" про похід запорозьких лицарів, у ній оспівано славіні епізоди боротьби з татарськими ордами, гетьманати П. Сагайдачного і Б. Хмельницького, битви під Бендерами і Полтавою тощо.

Мовний вибір, так само як і тонке відчуття необхідності вписувати власний фольклор у національний міф, дозволили І. Котляревському створити непересічний твір і долучитися до кола тогочасних європейських інтелектуалів, які "формували уявлення про націю не лише як державний устрій із суверенітетом, інвестованим у народ, а й як культурну

єдність – сплячу красуню, пробуджену національним відродженням" (Плохій, 2021, с. 204). Постійні алюзії на теми української історії в тексті дають усі підстави ними не нехтувати – зрештою, їхнє використання має цілеспрямований характер. Повертаючись до питання формування архетипів, варто зазначити внесок Котляревського у створення чоловічої й у створення жіночої моделі. Літературознавець Ростислав Семків позначає внесок Котляревського так: "Енеїда" пропонує нам типовий образ козирного українця, котрий з будь-якої біди вибереться, смерті уникне й успіху досягне, то п'єса "Наталка Полтавка" індукує такий же зразковий образ української героїні, котра й себе не дасть скривдити, і коханого порятує" (Семків, 2024).

Аналіз літературного доробку Івана Котляревського дозволяє висновувати, що його робота з формування персонажів – це перш за все свідчення стану естетичного світосприйняття тогочасного українського суспільства. Безумовно, доля текстів Івана Котляревського та його самого була пов'язана зі ще одним фундаментальним видом мистецтва – з театром. Центром соціально-культурного життя регіону стала Полтава, яка активно розвивалася після Полтавської битви. У Полтаві з'явився перший український професійний театр, директором якого став Іван Котляревський. Для Полтавського вільного театру були написані п'єси "Наталка Полтавка" і "Москаль-чарівник" (1821). Труп Полтавського вільного театру мала успішні гастролі багатьма містами України та Російської імперії. Одним з найбільш відомих акторів цього театру став Михайло Щепкін, якого, як і Тараса Шевченка, було викуплено з кріпацтва.

Говорячи про розвиток театру, важливо докладно проаналізувати одну з основоположних п'єс Івана Котляревського, яка була створена, власне, для постановки – "Наталка Полтавка". Літературознавці вважають (Єфремов, 1995; Забужко, 2009), що саме "Наталка Полтавка" адаптувала загальноєвропейську модель комедії до українських реалій початку XIX століття. У ній прописані основні українські характери: матір Терпелиха, яка, втративши чоловіка і дім, вимушена проходити складні життєві випробування, вродлива та кмітлива Наталка, яка не погоджується на шлюб за розрахунком і залишається відданою своєму ідеалу кохання. Обоє жінок об'єднують складні життєві обставини, попри які вони не втрачають почуття людської гідності. Чоловіки колонізованої нації представлені двома персонажами – Возним і Виборним. У тексті показано, що вони асимілювалися, втративши власну ідентичність, у тому числі мовну. Це апеляція до політичного становища України цього періоду – ліквідація Гетьманщини та Запорозької Січі – колишні козаки потрапляють у кріпацтво, а старшина – працює на благо розбудови Російської імперії.

Після здобуття українською літературою поштовху до національного відродження в особі Івана Котляревського на арену вийшов Тарас Шевченко, чия творчість стала визначальною для подальшого розвитку національної культури. Якщо в "Енеїді" Котляревського спостерігаємо прагнення до відродження народних мотивів через використання гумору, сатири та влучних образів, то Шевченко розвиває ці тенденції, роблячи акцент на глибокому соціально-політичному і культурологічному значенні народних образів.

Зокрема, його творчість стає центром формування нових архетипних образів, які не лише віддзеркалюють реальність, а й надають їй значення в контексті

боротьби за національну гідність та незалежність. Одним з основних аспектів культурологічної значущості творчості Шевченка є введення в літературний канон архетипних образів, що виявляються важливими символами національної ідентичності. Одним із таких образів є козак-захисник, що втілює в собі національну мужність, прагнення до свободи і відродження української нації. Образ козака, який захищає свою землю, бореться проти зовнішніх і внутрішніх ворогів, стає центральним у поемі "Гайдамаки", де Шевченко зображує не лише героїзм, а й трагізм національної боротьби. Козак як архетип постає не тільки як воїн, а й як символ колективного спротиву несправедливості.

Іншим важливим архетипом у творчості Шевченка є образ мудрої дівчини, що символізує національну і духовну чистоту, витримку та стійкість перед труднощами. Мудра дівчина є провідною фігурою в поемі "Катерина", де через її образ Шевченко висловлює критичне ставлення до соціальних проблем і несправедливості того часу. Катерина, що стає жертвою соціальних упереджень і морального засудження, водночас утілює моральну чистоту і гідність, що надихає на боротьбу з несправедливістю. Вона є частиною того культурного архетипу, де жінка виступає не лише як об'єкт кохання, а й як носій моральних цінностей. Крім того, Шевченко активно використовує образи, які вкорінені в українській народній міфології та фольклорі. Одним із таких прикладів є образ "бідної дівчини" або "бідної вдови" в поемах "Сон" та "Тарасова ніч", де цей архетип переплітається з темою соціальної нерівності та народного страждання. Шевченко глибоко розуміє функціонування архетипів як культурних моделей, що відображають страждання, боротьбу та надію, і вкладає ці символи у свої твори як основні елементи морального контексту. Таким чином, творчість Тараса Шевченка розвиває культурологічну традицію української літератури, продовжуючи формувати і розширювати архетипи, що започатковані в "Енеїді" Котляревського. Якщо в Котляревського на перший план вийшли архетипи народного гумору та народної обрядовості, то Шевченко надає їм нової глибини, збагачуючи їх соціально-політичним підтекстом і глибоким філософським осмисленням. Образи, що виникають у його творах, стають не просто символами, а важливими елементами національної культури, які виявляються актуальними і сьогодні.

На прикладі "Наталки Полтавки" та "Енеїди" бачимо, що Іван Котляревський сформував не лише усталені літературні образи, а й систему патернів взаємодії класичних героїв, яку пізніше експлуатує і український театр, і український живопис. Експресивність та бурлеск, який поєднується з мальовничістю та гумором, – ці визначальні особливості з'явилися в українському театрі завдяки Івану Котляревському та Григорію Квітці – Основ'яненку. Саме це лягло в основу поняття класичний український театр.

Наступна важлива віха в розвитку і становленні українського театру – це ера "театру корифеїв". "Золотий вік" українського театру та його українізація розпочалася з появи трупи Марка Кропивницького і його вистави за п'єсою Тараса Шевченка "Назар Стодоля". Друга спроба створити професійний акторський театр увінчалася більшим успіхом – наступна акторська трупа була зібрана у 1882 році, до її складу увійшли брати Тобілевичі (псевдоніми: Івана – Карпенко-Карий, Миколи – Садовський, Панаса –

Саксаганський), Михайло Старицький, Єфросинія Зарницька, Марія Заньковецька та інші.

У 1885 році театр корифеїв розпочав свій самостійний шлях у вирі мистецтва на чолі з Кропивницьким. Основним складом акторів стали Микола Садовський, Панас Саксаганський, Марія Заньковецька, Ганна Затиркевич-Карпінська. Перші вистави в такому складі розпочалися у 1885 році, наприклад, "Бондарівна", "Чорноморці", "Розумний і дурень", "Мартин Боруля". Новим визначним здобутком цього етапу в професійному вмінні акторів була вимога художнього керівника вдаватися до глибокого психологізму на сцені, щоб передати весь спектр емоцій людини того періоду.

У творчості театру корифеїв особливо чітко простежуються архетипові образи, що сформувалися під впливом українського фольклору та усної народної творчості. Так, у виставі "Наталка Полтавка" Івана Котляревського архетип "сильної української жінки" поєднується з мотивом вірності, гідності та здатності чинити опір зовнішнім обставинам – риси, глибоко вкорінені в образі української дівчини з народних пісень. У "Мартині Борулі" Карпенка-Карого виводиться архетип "маленької людини", що прагне соціального піднесення, а також – у ширшому сенсі – українця, який балансує між внутрішньою гідністю й суспільною нерівністю. Театр корифеїв загалом відтворював фольклорно-поетичну картину світу: сільська хата, верба, вишиті сорочки, народні пісні як сценічні вставки – усе це виступало засобами підсилення фольклорного архетипу.

Також театр корифеїв співпрацював із відомими композиторами того часу – Петром Нищинським ("Вечорниці" до п'єси Шевченка), Кирилом Стеценком (композиції до твору Черкасенка "Про що тирса шелестіла"), однак найбільше співпрацював театр з Миколою Лисенком (понад 21 вистава). На різних етапах розвитку театр корифеїв завжди ставив собі за мету звернення до класичних сюжетів української літератури та фольклору. Передання етнографічних сюжетів у виконанні театру корифеїв викликало неабиякий успіх. Найвідомішими виставами стали "Запорожець за Дунаєм" Семена Гулак-Артемовського, "Енеїда" Івана Котляревського, опера "Катерина" Миколи Аркаса. Вистави поєднували в собі вокальні номери, музику, танці, також мали окремі декорації для різних вистав. Наприкінці XIX століття український театр вступив у період, який характеризувався складною еволюцією та пошуком нових шляхів розвитку. Українська сцена переживала перш за все економічні, а також художні труднощі, але водночас розпочався процес становлення нових театральних форм, що згодом стали основою для створення театру "Березиль".

Безумовно, розвиток українського театру залежав від соціально-економічних подій та загальних тенденцій розвитку української держави, яка утворилася у 1917 році. Кінець XIX століття був періодом, коли українські театри не мали стабільного фінансування, а також зазнавали репресій від влади, особливо з боку Російської імперії, яка намагалася обмежити українську культуру, зокрема театральну діяльність, що була одним з основних елементів національної самобутності (Чечель, 1993, с. 43). Після занепаду театру корифеїв українські театри, попри фінансові труднощі, почали шукати нові методи декорації і технічних засобів вираження. Важливим кроком став відхід від традиційної сценографії, що домінував в попередні роки. Якщо для театру корифеїв характерним було використання

стаціонарних сценічних декорацій та класичних костюмів, то на початку ХХ століття почали з'являтися спроби ввести більш мобільну і гнучку сценографію.

Розвиток українського театру на початку ХХ століття був зумовлений соціокультурними змінами та впливом класичної української літератури, що сприяла формуванню нових театральних образів. У цей період театр не лише зберігав традиційні наративи, а й поступово адаптувався до модерністських тенденцій, відходячи від консервативних сценічних форм. У зв'язку з формуванням модерної української нації в театральному мистецтві відбувся перегляд системи персонажів. З'являються нові образи, які втілювали ідеї національної самобутності та індивідуальності. Відхід від фольклорно-аматорського підходу супроводжувався професіоналізацією театру, що виявилось у зміні підходів до акторської майстерності, сценографії та драматургії. Українські драматурги, серед яких Леся Українка та Олександр Олесь, впроваджували символічні мотиви, рефлексуючи над питаннями ідентичності та свободи. Театр стає не лише простором розваги, а й важливим майданчиком для культурного осмислення суспільних процесів.

Вплив європейських театральних тенденцій стимулював експерименти у постановочному мистецтві. Відбувався перехід від статичних декорацій до більш мобільних сценічних рішень, що відповідали новим художнім підходам. Акторська гра також зазнала змін, набувши більшої психологічної глибини (Чечель, 1993, с. 84–90). Панас Саксаганський, один із реформаторів українського театру, розробив концепцію "логіки типу", яка забезпечувала внутрішню цілісність персонажів та їхню відповідність соціальним і психологічним типам. Ця система стала важливим етапом у професіоналізації української сцени, орієнтуючи її на реалістичні принципи виконання ролей.

Театр "Березіль" Леся Курбаса пішов шляхом переосмислення фольклорної спадщини крізь призму модернізму й національного самопізнання. У виставі "Мина Мазайло" Миколи Куліша, поставленій у 1929 році, втілюється архетип роздвоєного героя, розірваного між власною ідентичністю та бажанням асимілюватися, – проблема, що трансформує традиційний образ козака-захисника в інтелектуала, який бореться вже не з фізичним ворогом, а з ідеологічним тиском. У "Гайдамаках" за Шевченком сцена перетворюється на міфологічний простір боротьби – тут використано символічні конструктивістські декорації, червоно-чорну гаму костюмів й експресивну пластику, що підсилюють архетип "героя-месника", відомого з фольклорних дум і балад. Актори не лише запозичували фольклорні мотиви, а й реконструювали їх у новій візуальній та ідеологічній парадигмі.

Попри цензурні утиски та економічні труднощі, театр відігравав ключову роль у процесі національного самоусвідомлення, ставши невід'ємним елементом української модерної культури. Його еволюція відбувалася у взаємозв'язку з класичною літературою, яка формувала національні архетипи, що знаходили своє сценічне відображення та визначали подальший розвиток українського мистецтва.

Дискусія і висновки

Формування національних архетипів в українській культурі відбувалося через активну взаємодію літератури й театру, які виступали взаємодоповнювальними чинниками культурного націєтворення. У літературі першим кроком стала "Енеїда" Івана Котляревського, де класичний герой Еней перетворився

на образ козака – вільного, дотепного, здатного до виживання в будь-яких обставинах. У п'єсі "Наталка Полтавка" письменник заклав основи жіночої архетипіки – постаті сильної, гідної, вірної жінки. Ці типи отримали подальше концептуальне осмислення у творчості Тараса Шевченка: козак-захисник у "Гайдамаках" чи мудра страждальниця в "Катерині" вже мали глибший соціально-політичний вимір. Таким чином, українська література не лише осмислювала національні архетипи, а й формувала світоглядну матрицю, у якій вони вкорінювалися.

Ці архетипи отримали сценічне втілення в професійному українському театрі, починаючи з діяльності театру корифеїв. У виставах "Назар Стодоля" Тараса Шевченка, "Мартин Боруля" Івана Карпенка-Карого, "Безталанна" Михайла Старицького та "Запорожець за Дунаєм" Семена Гулака-Артемовського було репрезентовано сталі національні типи – селянина-розумника, гідну дівчину, козака-воїна, що стали частиною колективної уяви про "українське". Надалі ці образи еволюціонували у творчості Леся Курбаса та його театру "Березіль". У виставах "Мина Мазайло" та "Маклена Граса" Миколи Куліша, а також у постановках "Гайдамаків" за Шевченком, архетипи трансформувалися відповідно до естетики модернізму: з'являються нові сцени внутрішнього конфлікту, соціального відчуження, ідеологічного вибору. Завдяки поєднанню нових драматургічних форм і сценографічних рішень, український театр не лише відтворив закладені літературою архетипи, а й наповнив їх сучасним змістом.

Список використаних джерел

- Антонович, Д. (1923). *Український театр: конспектний історичний нарис*. Нова Україна.
- Бондаревська, І. (2005). *Парадоксальність естетичного в українській культурі XVII-XVIII ст.* ПАРАПАН.
- Гнатюк, О. (2005). *Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність*. Критика.
- Єфремов, С. (1995). *Історія українського письменства*. Femina.
- Забужко, О. (2009). *Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу*. 4-те вид. Факт.
- Котляревський, І. (2003). *Енеїда*. Фоліо.
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. Пер. з фр. Либідь.
- Плохий, С. (2021). *Брама Європи*. Пер. з англ. Клуб сімейного дозвілля.
- Семків, Р. (2024). *Енеїда Котляревського: від жарту до шедевр*. <https://tyzhden.ua/smkh-pershoho-klassyky-chomu-eneida-kotliarevskoho-zaraz-populiarnisha-za-poemu-verhiliia/>
- Чечель, Н. (1993). *Українське театральне відродження*.
- Шевченко, Т. (2014). *Поетизм*. Основи.
- Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. Routledge.
- Herder, J. G. (2002). *Selected Writings on Aesthetics*. (G. Moore, Ed. & Trans.). Princeton University Press. (Original works published 1769–1793).

References

- Antonovych, D. (1923). *Ukrainian Theatre: brief historical sketch*. Nova Ukraina. [in Ukrainian]
- Bondarevska, I. (2005). *Paradoxical Nature of Aesthetics in Ukrainian Culture of the 17th–18th Centuries*. PARAPAN. [in Ukrainian]
- Hnatiuk, O. (2005). *Farewell to the Empire: Ukrainian Discussions on Identity*. Krytyka. [in Ukrainian]
- Yefremov, S. (1995). *History of Ukrainian literature*. Femina. [in Ukrainian]
- Zabuzhko, O. (2009). *Shevchenko's Myth of Ukraine. An Attempt at Philosophical Analysis*. Fakt. [in Ukrainian]
- Kotliarevsky, I. (2003). *Aeneid*. Folio. [in Ukrainian]
- Pavis, P. (2006). *Dictionary of the Theatre* (Transl. from French). Lybid. [in Ukrainian]
- Plokhyy, S. (2021). *The Gates of Europe. A History of Ukraine*. Klub cimeinoho dozvillia. [in Ukrainian]
- Semkiv, R. (2024). *Kotlyarevsky's Aeneid: from joke to masterpiece*. <https://tyzhden.ua/smkh-pershoho-klassyky-chomu-eneida-kotliarevskoho-zaraz-populiarnisha-za-poemu-verhiliia/> [in Ukrainian]
- Chechel, N. (1993). *Ukrainian Theatrical Revival*. [in Ukrainian]
- Shevchenko, T. (2014). *Poems*. Osnovy. [in Ukrainian]
- Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. Routledge.
- Herder, J. G. (2002). *Selected Writings on Aesthetics*. (G. Moore, Ed. & Trans.). Princeton University Press. (Original works published 1769–1793).

Отримано редакцією журналу / Received: 22.04.25

Прорецензовано / Revised: 26.05.25

Схвалено до друку / Accepted: 09.06.25

Daria ZINCHENKO, PhD student
ORCID ID: 0009-0005-4962-4652
e-mail: odarkazinchenko@gmail.com
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

MODERN UKRAINIAN THEATER IN THE CONTEXT OF NATIONAL ARCHETYPES FORMATION

Background. *In the process of forming national cultures, universal archetypes, reflected in literary and theatrical images, play a crucial role as carriers of national identity. Literature and theater, as forms of socio-cultural communication, not only represent these archetypes but also actively influence the processes of collective self-identification. The purpose of the study is to identify the modern theatrical transformation of nation-building archetypes, established in Ukrainian literary tradition.*

Methods. *Methodology is based on historical, cultural, and semiotic approaches, which enable the study of theater as a tool for forming national archetypes.*

Results. *Ivan Kotliarevsky's work, especially his Aeneid, served as a starting point for the formation of Ukrainian national consciousness in literature, akin to how the Renaissance and Classicism fostered the development of national cultures in European countries through reinterpretation of ancient traditions. By combining folk comic culture with the European classical heritage, Kotliarevsky created a new Ukrainian hero – the Cossack – as a national archetype symbolizing strength, will, and connection to historical memory. His works became a cultural milestone, initiating modern artistic thought. In his play Natalka Poltavka, he also laid the groundwork for female archetypes, portraying images of dignity, resilience, and fidelity. Developing these ideas, Taras Shevchenko introduced new archetypes – the Cossack-defender and the wise maiden – imbuing them with socio-political and moral dimensions. His oeuvre became a cornerstone in constructing a new Ukrainian identity. In the second half of the 19th century, the theater of the "Coryphaei", through the efforts of Kropyvnytskyi, Sadovskyi, and Saksahanskyi, ensured the professionalization of the stage and the adaptation of these archetypes to the theatrical space. The modernization of Ukrainian theater, particularly through new scenographic solutions and psychological depth in acting, reinforced its role as a center of national self-awareness and cultural continuity.*

Conclusions. *Modern Ukrainian theater, grounded in the archetypes established in the works of Kotliarevsky and Shevchenko, has evolved into an essential instrument of national self-identification. Its aesthetic and ideological evolution from ethnographism to modernism has contributed to the professionalization of the art and deepened the national cultural discourse.*

Keywords: *Archetypes, Ukrainian classical literature, theatre, modern culture, nation*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; у 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 7.038.5(477):7.097:004.9
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).10](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).10)

Анастасія ТОРМАХОВА, канд. філос. наук, доцент
ORCID ID: 000-0001-7178-850X
e-mail: anastasiiia_tormakhova@knu.ua

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Україна, Київ

Олена АЛЕКСІЄНКО, канд. філос. наук, асистент
ORCID ID: 0009-0007-5333-9170
e-mail: olenaaleksienko@knu.ua

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Україна, Київ

ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ВИСТАВКОВО-ЕКСПОЗИЦІЙНИХ ПРАКТИК

Вступ. За останні десятиліття цифрові технології трансформували мистецькі практики, розширивши межі художнього вираження та виставкових форматів за допомогою інтегрування нових медіа, інтерактивних елементів та віртуальних компонентів у свій творчий процес. Цей зсув здебільшого зумовлений технологічними та соціальними змінами, які спостерігаються в сучасній культурі. Мета статті – окреслити роль цифрових технологій у трансформації українських виставково-експозиційних практик.

Методи. Вплив цифрових технологій на виставково-експозиційні практики проаналізовано за допомогою комплексного підходу, що поєднує різні наукові методи. Дослідження ґрунтується на культурологічному аналізі, який дозволяє простежити, як цифрові технології змінили виставково-експозиційні практики та способи взаємодії аудиторії із творами мистецтва. Для виявлення змін у форматах виставок імерсивного мистецтва використано порівняння традиційних і сучасних форматів виставок імерсивного мистецтва. У дослідженні також застосовано системний підхід, який потрактовує імерсивні технології не як ізольоване явище, а як частину ширшого процесу цифрової трансформації культури.

Результати. Імерсивні формати заохочують активну участь глядача, перетворюючи його з пасивного спостерігача на учасника мистецького процесу. Це створює нові можливості для мистецької комунікації та робить культурні артефакти доступними для ширшої аудиторії, незалежно від географічних кордонів. Імерсивність також змінює механізми художнього сприйняття. Глядачі взаємодіють із мистецтвом не лише на візуальному рівні, але й через фізичний досвід, як-от: рух, тактильний контакт і просторова орієнтація. Ревіталізація архітектурного простору відіграє особливу роль у трансформації українських виставкових практик. Трансформація промислових і громадських будівель в артпростори не лише дає нове життя занедбанам будівлям, а й створює сприятливі умови для проведення масштабних мультимедійних виставок.

Висновки. Дослідження цифрової трансформації українських виставково-експозиційних практик показує, що використання нових медіа-технологій сприяє зміні традиційних форматів. Актуалізація медіаарту, поява імерсивних виставок, розвиток технологій VR та AR розмивають межі між фізичним та цифровим просторами і створюють нові способи взаємодії мистецтва з аудиторією. Імерсивні технології вже стали невід'ємною частиною сучасних мистецьких просторів, а їх подальший розвиток створює перспективи для розширення меж художнього вираження. Водночас дедалі більшого значення набувають міждисциплінарні підходи до аналізу цього явища. Цифрова трансформація виставково-експозиційних практик охоплює не тільки культурні, а й технологічні, соціальні та економічні аспекти.

Ключові слова: експозиційно-виставкові практики, цифрові технології, медіаарт, фестиваль, проєкт, імерсивні виставки, українське мистецтво, цифрова трансформація.

Вступ

За останні десятиліття цифрові технології трансформували мистецькі практики, розширивши межі художнього вираження та виставкових форматів за допомогою інтегрування нових медіа, інтерактивних елементів та віртуальних компонентів у свій творчий процес. Цей зсув здебільшого зумовлений технологічними та соціальними змінами, які спостерігаються в сучасній культурі. Цифрові інструменти, можливості використання штучного інтелекту та блокчейну, як-от NFT, дозволили художникам імплементувати їх у творчий процес. Так само цифрові технології дозволяють змінити не лише художнє ціле, але й тип взаємодії глядачів із мистецьким твором. Традиційні статичні виставки поступаються місцем імерсивному досвіду, де глядачі стають активними учасниками, а не пасивними спостерігачами. Застосування принципів проєкційного картографування та створення онлайн-галерей дозволяють художникам розширити межі взаємодії з локального на глобальний. Актуальним завданням є дослідження особливостей трансформації вітчизняних експозиційно-виставкових практик під впливом

цифрових технологій сьогодення та визначення доміантних тем, що розкриваються в них.

Мета статті – окреслити роль цифрових технологій у трансформації українських виставково-експозиційних практик.

Огляд літератури. Вивченню феномену артринку, особливо його сучасних культурних аспектів, присвячено дослідження С. Русакова (2019), у якому проаналізовано розвиток артринку в контексті глобалізації та диджиталізації. У більш пізньому дослідженні (2023) С. Русаков аналізує вплив імерсивних технологій на сприйняття мистецтва та підкреслює їхню роль у трансформації артринку. Тему імерсивних виставок обговорюють в аналітичних та публіцистичних джерелах: Д. Горова (2024) пояснює функціональні механізми імерсивних виставок на прикладі виставки, яка дозволяє відвідувачам "увійти" у твір мистецтва; О. Оберенко (2024) описує закордонні українські мультимедійні проєкти, що їх експонують за кордоном, демонструючи міжнародну інтеграцію українського мистецтва через цифрові технології: "Земля хоробрих" та "Імерсивний світ Тараса Шевченка"; О. Чепелик (2023) досліджує особливості формування імерсивного середовища та практик

© Тормахова Анастасія, Алексієнко Олена, 2025

створення VR- і AR-проектів у сучасному українському мистецтві, а також виявляє творчі практики українських митців за кордоном, що розгортаються на перетині новітніх ідей європейської культури з акцентом на взаємодії людини та природи. Практичні аспекти використання імерсивних технологій у сфері культурної спадщини представлені в аналітичному огляді "Чотири приклади використання імерсивних технологій у сфері культурної спадщини", в якому розглянуто приклади адаптації культурного контенту до сучасних цифрових форматів. Поняття ревіталізації обґрунтовано в статті В. Вечерського (2025) в "Українській енциклопедії", де окреслено специфіку процесу відновлення будівель. Філософські та мистецькі підходи до імерсії як культурного феномену проаналізовано в статті О. Кундеревич, К. Кириленко та О. Бенюк (2021). Аналіз останніх досліджень показує, що імерсивні технології стали невід'ємною частиною сучасного мистецтва, впливаючи як на спосіб представлення культурних продуктів, так і на спосіб їх сприйняття аудиторією.

Методи

Вплив цифрових технологій на виставково-експозиційні практики проаналізовано за допомогою комплексного підходу, що поєднує різні наукові методи. Дослідження ґрунтується на культурологічному аналізі, який дозволяє простежити, як цифрові технології змінили виставково-експозиційні практики та способи взаємодії аудиторії з творами мистецтва. Для виявлення змін у форматах виставок імерсивного мистецтва застосовано порівняння традиційних і сучасних форматів виставок імерсивного мистецтва. У дослідженні також використано системний підхід, який розглядає імерсивні технології не як ізольоване явище, а як частину ширшого процесу цифрової трансформації культури.

Результати

Сучасне українське мистецтво зазнає значних змін, які зумовлені й технологічними відкриттями, й актуалізацією нової тематики. Наразі можна поставити питання про те, що мистецтво хоча й може, й успішно існує у офлайн-форматі, проте його "видимість" для аудиторії значно зростає за умови його представлення у віртуальному світі. Крім цього можна наголосити на змінах самого мистецтва, у якому все більше простежується інтерес до медіаарту. Щодо трансформацій, які спостерігаються у сфері артринку, циркуляції мистецтва, зазначає С. Русаков, звертаючи увагу на зменшення дієвості реклами та зростання прагнень до залучення аудиторії до співучасті: "Попередня епоха спиралася на культуру уваги, де реклама й маркетинг боролись за покупця, але нині маємо констатувати щодо формування культури участі. Тому культурні практики не просто борються за увагу людей, але й захоплюють її глядачів у співучасть, адже люди прагнуть ставати учасниками – писати публікації у соцмережах, блоги, фотографувати, ділитися думками й враженнями" (Русаков, 2019, с. 179). Як приклад імерсивних практик можна привести розвиток парків історичної реконструкції (наприклад французький парк П'юї-де-Фу) та різноманітних скансенів, у яких глядачам пропонують стати учасниками захопливих історичних подій або "доторкнутися" до способу життя людей минулого. Мета цих практик – максимально прибрати дистанцію між глядачем та виконавцем, а через це – між минулим та сучасним.

Як можна перекоонатися, інтеракція між споживачами культурного контексту та його авторами здебільшого проходить у віртуальному просторі. Саме тому й однією

з ознак сучасних виставково-експозиційних практик є максимальне використання можливостей, що відкриваються завдяки цифровим технологіям та застосовуються задля інформування аудиторії, популяризації твору та його інтерпретування. Такий новітній потенціал відкривається завдяки імерсивним технологіям. Концепція імерсії є важливим механізмом у визначенні глибини взаємодії людини з цифровими просторами. Звичайний контакт з цифровим середовищем не обов'язково є зануренням, адже воно є імерсивним лише тоді, коли між людиною та цифровим світом встановлюється глибокий взаємозв'язок, коли охоплюються всі рівні сприйняття і створюється ефект присутності. Важливими особливостями цього процесу є не лише візуальна та інформаційна взаємодія, але й фізичний досвід, який активує відчуття руху, тактильного контакту та просторової орієнтації. Наприклад, традиційний перегляд веб-сайтів або використання смартфонів не створює повного ефекту занурення, оскільки людина залишається зовнішнім спостерігачем. Натомість сучасна технологія віртуальної реальності дозволяє користувачам відчувати себе всередині віртуального простору і фізично взаємодіяти з його об'єктами, створюючи відчуття занурення. "Основою взаємодії людини із цифровим світом у різноманітних формах його прояву є "імерсія" – своєрідне "занурення" в хронотоп цифрової реальності, яке стимулює людину до фізичного, тактильного, діяльнісного контакту із новітньою реальністю. Взаємодія із цифровим простором новітньої реальності не завжди є "імерсивною". Вона набуває імерсивного характеру тоді, коли взаємодія ґрунтується на взаємопроникненні світу цифрової реальності та внутрішнього світу людини, на залученні всіх рівнів сприйняття, створенні тілесного контакту та можливості максимально повного занурення людини в цифровий простір, де межі між реальностями стерто" (Кундеревич та ін., 2021, с.175–176).

Поява цифрових новацій створила широкий спектр можливостей для перетворення вже відомих мистецьких практик, їх поєднання чи формування нових. Серед форматів, що передбачають залучення імерсивних технологій, називають такі: "віртуальна реконструкція, віртуальна реальність (VR), мапінг-шоу (лазерне або світлове шоу зі створенням візуальної проєкції), додаткова реальність (AR), інтерактивна гейміфікація, імерсивний декор або диджитал-виставки" (4 кейси).

Можна перекоонатися в тому, що в українському артпросторі упродовж тривалого часу відбувається розвиток цифрового мистецтва. Так, ще у 2015 році проходила мультимедійна виставка "Відродження: епоха геніїв" у виставковому приміщенні "ART MALL" (м. Київ), у якій уперше застосовано інноваційні технології. За допомогою такого нововведення виникла можливість зібрати в одному просторі художні твори, які створили митці епохи Відродження. Організатори використали цифрову технологію A-Sense, яка допомогла створити на стінах мультимедійну виставу. Картини почали "оживати", занурюючи відвідувачів в епоху Ренесансу, аби вони могли відчувати "подих" того часу.

У 2019 році в Центрі сучасного мистецтва M17 (м. Київ) відбувся захід, присвячений мистецтву та віртуальній реальності, – "FRONTIER". Тема проєкту Reforming space: "New monuments" мала продемонструвати, як мистецтво та сучасні технології можуть взаємодіяти і яким чином за допомогою новітніх технічних засобів художники відкривають для себе новий

творчий досвід. На заході були представлені тридцять артоб'єктів у віртуальній та доповненій реальності. Також відвідувачі могли ознайомитися з кейсами із використанням технологій у культурі. Митці у своїх експозиціях переосмислювали віртуальний простір, намагаючись зробити мистецтво цікавішим. До створення виставки долучилася велика когорта українських художників, поміж яких були, зокрема, такі: Аліна Костікова, Влас Белов, Микита Кадан, Микола Малишко, Костянтин Зоркін та багато інших. Таким чином фестиваль "FRONTIER" був покликаний показати можливості мистецтва, в якому застосовують новітні технології.

Не менш цікавим проектом є фестиваль медіа-мистецтв Carbon Media Art Festival (ВДНГ, м. Київ). Це масштабний експеримент, який об'єднує навколо себе новітні медіаартпрактики для демонстрації нового світу мистецтва. Одним із кураторів цього проекту був Vj Yarkus – медіа-художник, що працює з аудіовізуальними перформенсами, інтерактивними інсталяціями. Його відеоробота "Гіперкуб: вимір Нескінченності" (2025 р.) є артрефлексією на складність та багатовимірність сприйняття реальності. У своєму відео він торкається питань сприйняття реальності та виходу за межі фізичних можливостей людського тіла.

Ольга Балашова, кураторка, мистецтвознавиця та авторка циклу лекцій "Медіапрактика і медіатеорія. Мистецтво високих технологій, або Високі технології в мистецтві" вкрай влучно відзначає роль технологій у розвитку мистецьких практик: "Новітні технології перетворюються на простір суцільного художнього експерименту. Художники не можуть відмовити собі у задоволенні збагатити свій інструментарій за рахунок досягнень сучасної наукової думки – що цілком обґрунтоване одвічною мистецькою практикою" (Цикл лекцій, 2010).

Велику роль у просуванні цифрового мистецтва в Україні відіграє створення відкритого архіву українського медіаарту, що став потужною базою оцифрованого українського медіамистецтва. Цю роботу провів незалежний кураторський проект BAUMA. Національний центр О. Довженка підтримував цей проект і надав змогу зберігати копії всіх оцифрованих артефактів українського медіаарту. На сайті www.mediaartarchive.org.ua представлена потужна база щодо художників, дослідників, подій та всіх заходів у сфері цифрового мистецтва. Одна із кураторок та засновників цього проекту, Яніна Пруденко – експерт в українському медіамистецтві, зазначає про необхідність розвитку цифрового арту. Так, в інтерв'ю вона популяризувала його, підкреслюючи, що за допомогою медіаарту можна боротися з негативною пропагандою. Яніна розкриває специфіку new media, підкреслюючи той факт, що, незважаючи на розвиток цифрових технологій, найпопулярнішим досі є саме відеоарт. На її думку, найбільш успішними українськими проектами, які популяризують медіамистецтво, є Дзиг'а Медіа Лаб, Центр міської історії (м. Львів), Музей сучасного мистецтва (м. Одеса), "Тотем" (м. Херсон), що оцифровують твори мистецтва та зберігають їх (Куратор Яніна Пруденко, 2015).

Окремої уваги заслуговує творчість української мисткині Оксани Чепелик, яка працює в галузі цифрового мистецтва. Її роботи – це намагання створити невидиме видимим і чутливим, а саме – висвітлити проблеми, які пов'язані з екологією та довкіллям. Художниця поєднує сучасне мистецтво та новітні технології, а також досліджує красу природи,

попереджаючи про екологічні проблеми. Крім екоарту, мисткиню цікавить тема ролі жінки в суспільстві. Творчі доробки охоплюють інсталяції, відео, мультимедіа, фотографію, звукове мистецтво та перформенси, за допомогою яких авторка прагне провокувати глядача на глибоке усвідомлення проблем. Так її екоарт проект "Екоцид" показує екологічну катастрофу, спричинену руйнуванням Каховської ГЕС російської федерацією. Оксана створила цикл з восьми фільмів "Жінка і війна", у якому намагалася донести до європейської спільноти людські емоції крізь призму жіночих страждань. Незважаючи на війну, Оксана продовжує створювати захопливі аудіовізуальні інсталяції, у тому числі для MATADAC – головної події цифрового мистецтва та сучасних технологій у Мадриді. У своїх теоретичних працях О. Чепелик окреслює своє бачення імерсивності як простору, що стимулює розвиток етичного начала. "Імерсивне середовище сприяє зміні етичної парадигми на користь усіх інших живих істот, щоб людина могла легше зійти з п'єдесталу, побудованого згідно з антропоцентричною концепцією. Етика партнерства замість конкуренції як модель співіснування є, зрештою, дуже благодатною для виживання людства на нашій планеті – вона вибудовує відчуття безпеки, підтримує міжлюдські та міжвидові зв'язки, повагу до іншої людини та інших форм життя, зв'язок із природою та ідею спільного майбутнього" (Чепелик, 2023, с. 65).

Серед переліку проектів, що відкрились завдяки розвитку технологій, актуальним є формат імерсивних виставок. Цей напрямок, який набув поширення впродовж останніх років, можливий за умови використання великої кількості проєкційної техніки, оцифрованого контенту та простору. Їхня специфіка полягає у створенні ефекту занурення глядача у світ того чи того митця через його мистецькі полотна. Істотною відмінністю імерсивних виставок від "звичайних" є те, що відвідувач може не просто споглядати одне полотно майстра, а фактично бачити його довкола себе. Нерідко створення проєкцій супроводжується музикою, що ще більше підсилює художні враження. Ураховуючи те, що мистецькі артефакти містяться в різних музейних установах, картинних галереях тощо, їх оцифрування та демонстрація у спеціальних приміщеннях дозволяє наблизити їх до реципієнтів.

Для проведення імерсивних виставок використовують і наявні раніше артпростори, і ті, що виникли відносно недавно, точніше були перетворені з урбаністично-індустріальних, військових, складських чи транспортних об'єктів на арткластери. Процес ревіталізації, тобто надання другого життя цим міським спорудам, дозволяє сформувати неповторну атмосферу, що не може бути досягнута у вже наявних музейних установах. В. Вечерський визначає його призначення так: "Змістом ревіталізації є відновлення втрачених функцій громадських, житлових будівель, які мають історико-культурну цінність і підлягають збереженню, або надання нових, актуальних для суспільства функцій тим спорудам, первісні функції яких втрачені або стали нерелевантними" (Вечерський, 2025). Прикладом ревіталізації архітектурних об'єктів є один з найбільших центрів цифрового мистецтва у світі – Bassins de Lumières, розміщений у бункері французького міста Бордо, де була база підводних човнів часів Другої світової війни, що відкрився у новому форматі у 2020 році. Ревіталізовані артпростори мають, як правило, великий функціонал,

що забезпечується використанням мобільних конструкцій або трансформованих приміщень, що дозволяє легко змінювати їхню функцію – від виставки до вечірки, від лекції до кінопоказу.

В Україні відома низка успішних прикладів ревіталізації промислових об'єктів, що перетворилися на значущі мистецькі осередки. Так, на місці колишнього текстильного підприємства в Києві (Дарницького шовкового комбінату) було створено великий культурний простір, де відбуваються виставки, фестивалі, кінопокази та освітні заходи (Артзапов "Платформа"). У Львові відновлено будівлю, яку раніше використовували для виробництва харчових продуктів, що набула нового значення як артцентр, у якому проходять сучасні художні проекти – "Фабрика Повидла". Інший приклад – мистецька інституція, яка спершу функціонувала на сході України, але внаслідок політичних подій була змушена змінити локацію, продовживши діяльність у столиці – культурний хаб "Ізоляція". Музей сучасного українського мистецтва Корсаків (м. Луцьк), який відкрито в приміщенні колишнього заводу синтетичних шкір, є популяризатором українського мистецтва; його куратори постійно експериментують з формами вираження, демонструючи поруч із традиційними виставками мультимедійні перформанси, імерсивні шоу та інтерактивні інсталяції. Так, у музеї проходила імерсивна виставка "Космогонія сенсів", у якій узяли участь 300 художників України.

На початку 2025 року у Львові відкрили новий мистецько-освітній патріотичний імерсивний простір "АРТ-42м²" у 58-му Будинку офіцерів, де художні твори українських митців представлені таким чином, щоб складалося відчуття мандрів крізь час і простір. Заклад створений як інтерактивне освітнє середовище, де здійснюється віртуальне знайомство з історією, мистецтвом тощо. Крім цього, це місце призначене для психологічної реабілітації військовослужбовців ЗСУ. У цьому та інших просторах наявні умови задля проведення і "класичних" виставково-експозиційних проектів, й імерсивних.

Завдяки своїм архітектурним і функційним характеристикам ревіталізовані простори часто більше підходять для імерсивних виставок, ніж традиційні музеї та галереї. Багато об'єктів регенерації мають великі відкриті простори без чіткого зонування, подібного до того, що притаманне класичному музейному залу. Це дає змогу створювати масштабні інсталяції, які займають весь простір і можуть бути реконфігуровані відповідно до концепції виставки. За таких умов рух аудиторії не обмежений і вона може занурюватися у виставковий простір без чіткого маршруту, що є важливою особливістю імерсивного досвіду. Відреставровані історичні та промислові будівлі часто зберігають автентичні декоративні елементи, як-от: грубі фактури стін, металеві конструкції, високі стелі або залишки старого обладнання. Ці особливості можуть органічно доповнити художню концепцію виставки і створити унікальний контекст, який неможливо відтворити в традиційному виставковому просторі. Відтворений простір часто має мінімальні технічні обмеження щодо встановлення мультимедійного обладнання. Можна використовувати великі проекційні поверхні, інтерактивні інсталяції, технології віртуальної та доповненої реальності, потужні звукові системи, що значно розширює потенціал для створення імерсивних проектів. Також

легше реалізовувати технічно складні виставки, оскільки вони не повинні відповідати суворим кліматичним умовам, характерним для музеїв. На відміну від традиційних галерей і музеїв, де виставки зазвичай розглядають із фіксованої відстані, імерсивні проекти, розміщені в активних просторах, передбачають активну взаємодію між глядачем і мистецьким середовищем. Це і тактильні об'єкти, і динамічні світлові та звукові ефекти, і просторові композиції, що змінюються під впливом рухів та дій відвідувачів.

Звісно, що хоча тематика імерсивних виставок є різною, проте низка авторських стилів виявляє спроможність до адаптації щодо формування таких проектів. Як зазначає Дарка Горова, найбільш придатними для імерсивних виставок виявляються роботи митців початку – першої третини ХХ століття, поміж яких згадують імена імпресіоністів Вінсента ван Гога, сюрреаліста Сальвадора Далі, символіста Густава Клімта, а також неперевершеної Фріди Кало. "Наприклад, естетика Клімта начебто створена для сучасного прочитання. Його знамените золоте дерево виростає з-під землі та підіймається стінами зали, розпускаючи свої блискучі гілки. Ефектний вигляд має і найвідоміша картина митця – "Поцілунок", спроектована на великі стіни" (Горова, 2024).

Аналізуючи імерсивні виставки, що виникають в умовах сьогодення, можна виокремити кілька груп, що виокремлюються за типом контенту та місцем їх проведення. Зокрема, в українських виставкових просторах нині відбуваються покази імерсивних версій відомих полотен західноєвропейських митців. Universum Hall на ВДНГ в Києві став місцем, де показували роботи Ієроніма Босха, Сальвадора Далі та Пабло Пікассо.

Проте істотною частиною імерсивних виставок, організованих українськими кураторами, присвячених творчості вітчизняних митців, воєнним подіям в Україні, можуть проходити за межами країни. Наприклад, до другої групи можна віднести серію виставок, створену завдяки співпраці української продюсерки Наталі Делієвої та продюсера з Канади Валерія Костюка. Їхні проекти "Імерсивний світ Тараса Шевченка", "Україна: земля хоробрих" (Оберенко, 2024) підтримував Міжнародний фонд "Відродження". Перший з проектів уміщував мистецькі полотна Тараса Шевченка та був створений і вперше експонований на Одеській кіностудії у 2021 році – до 30-ї річниці Незалежності України. Ця виставка була "апробована" у вітчизняних виставкових просторах, а вже згодом вийшла на міжнародний рівень. "З візуальної точки зору імерсивна виставка – це аудіовізуальний контент, створений на основі спеціальних скан-копій високої роздільної здатності та цифрових фотографій картин і графічних творів та рукописів Тараса Шевченка, спрямований на емоційний зв'язок глядача з митцем" (Мультимедійна виставка). Згодом упродовж двох років була продемонстрована в інших містах України, а саме в Каневі, а вже потім у Канаді, ОАЕ, США, Німеччині, Японії. Другий проект "Україна: земля хоробрих" став репрезентацією документальних знімків часів повномасштабного вторгнення, зроблених на передовій. Отже, ці виставки є не лише джерелом, що ознайомлює із творчістю митців у новітньому форматі, а й засобом демонстрації жахів війни та її наслідків, що призводять до руйнування і знищення культурно-мистецької спадщини. Друга

виставка була продемонстрована в німецьких (Берлін, Мюнхен) та японських (Токіо) містах у 2024 році.

Цифрові іммерсивні технології можна відстежити не лише в офлайн-виставкових проєктах, а й тих, що стосуються онлайн-простору. І такі практики зумовлені потребою поглиблення комунікації аудиторії з мистецьким контентом, що також сприяє формуванню нового культурного досвіду, як зазначає С. Русаков: "Огляд мистецьких проєктів і виставок, які використовують технології занурення, показав, що іммерсивні технології як інноваційний напрям, що забезпечує новий рівень культурного досвіду (сенсорний досвід глядача сприяє значному емоційному та інтелектуальному відгуку), розширюють культурний досвід, оновлюють твори мистецтва, впливають на сприйняття мистецтва та трансформацію артринку" (Русаків, 2023, с. 130). В Україні активно розвиваються онлайн-виставки та віртуальні 3D-тури з використанням іммерсивних технологій, які занурюють відвідувачів у культурно-історичний контекст. Один з них, "Віртуальний тур музеями просто неба України", дозволяє відвідувачам ознайомитися з традиційною архітектурою та культурою різних регіонів, не виходячи з дому. Тур охоплює сім автентичних музеїв під відкритим небом, зокрема й музеї народної архітектури та побуту (Музеї України просто неба). Інший приклад – музей віртуальної реальності "Війна впритул", який показує наслідки війни в Україні за допомогою 360-градусних панорам і 3D-моделей. Над його створенням спільно працювала команда FreeGen із першим сертифікованим фотографом Google в Україні – Миколою Омельченком, а також Міністерством культури та інформаційної політики України. Під час віртуальної мандрівки місцями обстрілів на Київщині, Сумщині, Харківщині, Чернігівщині можна докладно збагнути, що таке "руський мір". За допомогою VR-окулярів або звичайного браузера відвідувачі можуть побачити масштаби руйнувань та відчути атмосферу місць, що постраждали від російської окупації. Також варто відзначити платформу "Віртуальні екскурсії", яка об'єднує віртуальні тури музеями України та світу. Вона пропонує 3D-тури Національним історичним музеєм України, Музеєм писанкового розпису. У режимі онлайн можна відвідати тисячолітні церкви столиці. Так, за допомогою віртуальних турів можна потрапити в середину Софії Київської та Кирилівської церкви (Національний заповідник "Софія Київська"). Ще один онлайн-проект – "Віртуальний музей наївного мистецтва". У цьому "музеї без стін" зібрано роботи українських митців у стилі "наїв", де можна не лише подивитися на картини, а й дізнатися про традиції та тенденції наїву з відеолекцій.

Група "Ємузей production" оцифровує твори мистецтва і завдяки співпраці з незалежною галереєю "Blu Velvet Undergraund" стала доступною в оцифрованому форматі авторська кераміка Івана Марчука. Виставка, на якій була представлена кераміка, проходила в Національному музеї "Київська картинна галерея". Тисячі людей мали змогу оглянути роботи безпосередньо, а в цифровому форматі змогли розглянути кожну деталь твору з різних боків. 3D-моделі можна було завантажити на мобільні телефони. Біля кожного стенду був представлений QR-код, що додавало інтерактивності виставці. Таким чином, у цифровому форматі твори митця стали більш доступними для аналізу. Також завдяки колаборації Ємузей production, Музею декоративного мистецтва України та

Prymachenko family foundation створено унікальне мультимедійне шоу "Примаченко. Рік дракона", у якому "оживили" понад двадцять картин відомої української художниці Марії Приймаченко. Завдяки сучасним технологіям організатори актуалізували та зробили зрозумілими творчу спадщину мисткині. Отже, інтерактивні технології допомагають користувачам переглядати експонати в зручному онлайн-форматі, дізнаватися про історичні пам'ятки, культурну та мистецьку спадщину України. Ці проєкти демонструють, що сучасні технології не лише популяризують українську культуру, а й надають нових форм взаємодії з виставками, роблячи їх доступними для ширшої аудиторії по всьому світу. "Кількість іммерсивних виставок постійно збільшується, тому їхня популярність найближчим часом не зменшиться. Твори мистецтва, виконані за допомогою віртуальної, доповненої або змішаної реальностей, наразі перебувають в центрі культурних інновацій" (Русаків, 2023, с. 128).

Також у контексті аналізу цифрового мистецтва необхідно згадати про українські бієнале цифрового та медіамистецтва. Це унікальні події, які відбулися у 2021 та 2023 роках. Перше українське бієнале (2021 р.) відбулося в галереї ARTAREA (м. Київ). На ньому були представлені сучасні медіа художники, як з України, так і з-за кордону. Глядачі могли ознайомитися із цифровими інсталяціями, з відеоартом, з VR та NFT експонатами. Саме бієнале було присвячене темі "30 років Свободи". Серед української частини виставки на особливу увагу заслуговують відеороботи митця Олега Шупляка, який поєднав 60 картин у єдиний відеоряд під назвою "Український космос". Художник "оживив" полотна і надав можливість по-іншому подивитися на живописні твори. Ще один український автор привернув увагу аудиторії – Олег Харч та його медіаарт твір "Дошки космічної Пошани". Сам автор зазначив, що він використовує у своїй творчості поєднання нео-наївного мистецтва та диджиталарту. Митець використав QR-коди для кожної своєї картини, застосувавши які можна було почути запис таких звуків, які космонавти чують у космосі.

Друге українське бієнале (2023) відбулося в Музеї історії міста Києва. Виставка мала назву "UBIENNALE: ПРОБУДЖЕННЯ". Ідея виставки полягала в намаганні занурити глядача в цифровий світ, за допомогою якого маніфестувалися важливі та актуальні проблеми сучасного світу, причому це все відбувалося мовою сучасного цифрового мистецтва. Цьому сприяло використання VR- і AR-експонатів, які завдяки ефекту присутності змушували по-іншому подивитися на реальність сьогодення. На заході були представлені нові *артоб'єкти*, які поєднували візуальні, аудіальні та віртуальні підходи, були об'єкти NFT-art, а також інсталяції, у яких головну роль відігравали безпосередньо відвідувачі виставки. На бієнале були представлені тридцять українських художників, поміж яких були роботи Оксани Чепелик, Алевтини Кахідзе, Вероніки Чередніченко, Пьотра Армянського, Олександра Ісаєнка, Віталія Шупляка та багатьох інших. Усі роботи об'єднувала загальна ідея важливості пробудження спільноти, нації, національного самоусвідомлення.

Також, у 2023 році українські митці були представлені на виставці аудіовідеомистецтва MATADAC (м. Мадрид, Іспанія), темою якої було "Мистецтво еко-гібридної війни", де українські митці стали головними гостями. Через свої твори наші митці намагалися донести жакливі реалії України під час

війни, привернути увагу європейської спільноти до того, як українці відстоюють європейські цінності та як протидіяти російській пропаганді. Такі бієнале демонструють нам, що сьогодні мистецтво стає новим способом комунікації. Медіахудожники по-іншому розглядають та досліджують проблему свободи в нових реаліях. Мистецтво за допомогою цифрових технологій спілкується сучасною мовою, яка доступна всім і відкриває нові горизонти сприйняття.

Дискусії і висновки

Дослідження цифрової трансформації українських виставково-експозиційних практик показує, що використання нових медіатехнологій сприяє зміні традиційних форматів. Актуалізація медіаарту, поява імерсивних виставок, розвиток технологій VR та AR розмивають межі між фізичним та цифровим просторами і створюють нові способи взаємодії мистецтва з аудиторією. Імерсивні формати заохочують активну участь глядача, перетворюючи його з пасивного спостерігача на учасника мистецького процесу. Це створює нові можливості для мистецької комунікації та робить культурні артефакти доступними для ширшої аудиторії, незалежно від географічних кордонів. Імерсивність також змінює механізми художнього сприйняття. Глядачі взаємодіють з мистецтвом не лише на візуальному рівні, але й через фізичний досвід, як-от рух, тактильний контакт і просторова орієнтація. Ревіталізація архітектурного простору відіграє особливу роль у трансформації українських виставкових практик. Трансформація промислових і громадських будівель в артпростори не тільки дає нове життя занедбаним будівлям, а й створює сприятливі умови для проведення масштабних мультимедійних виставок. Це особливо актуально для України, де ревіталізація історичних будівель стала важливим елементом збереження культурної спадщини. Дослідження підтверджує, що імерсивні технології стали невід'ємною частиною сучасних мистецьких просторів, а їх подальший розвиток створює перспективи для розширення меж художнього вираження. Водночас дедалі більшого значення набувають міждисциплінарні підходи до аналізу цього явища. Цифрова трансформація українських виставково-експозиційних практик охоплює не лише культурні, а й технологічні, соціальні та економічні аспекти. Майбутні студії можуть бути зосереджені на впливі інших цифрових інструментів на розповсюдження творів мистецтва.

Список використаних джерел

4 кейси, як культурна спадщина використовує імерсивні технології. (н.д.). <https://www.culturepartnership.eu/ua/article/4-keys-yak-kuljturma-spadschina-vikorisovue-imersivni-tehnologii>
 Вечерський, В. В. (2025). Ревіталізація (архітектура). *Велика українська енциклопедія*. [https://vue.gov.ua/Pevitalizatsiya_\(arhitektura\)](https://vue.gov.ua/Pevitalizatsiya_(arhitektura))
 Відкритий архів українського медіа-арту. <https://www.mediaartarchive.org.ua/>
 Війна впритул ~ VR музеї війни. (н.д.). <https://war.city/>
 Віртуальні екскурсії музеями України та світу. <https://nibu.kyiv.ua/virttour/museum/>
 Горова, Д. (2024, січень 18). Відчути себе в картині Далі: як влаштовані імерсивні виставки. *Амаль Берлін*. <https://amalberlin.de/ua/2024/01/18/how-immersive-exhibitions-work/>

Кундеревич, О., Кириленко, К., & Бенюк, О. (2021). Імерсивність як мистецька стратегія початку XXI століття (аналіз театрального досвіду та його філософських підвалин). *Вісник КНУКІМ. Серія Мистецтвознавство*, 45, 174–182. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247390>

Куратор Яніна Пруденко щодо створення цифрового архіву українського медіа-мистецтва (2015). <https://akhmetovfoundation.org/news/kurator-yanina-prudenko-schodo-stvorenniya-tsyfrovogo-arhivu-ukrainskogo-media-mystetstva>

Музеї України просто неба. (н.д.). <https://museums.authenticukraine.com.ua/ua/>
 Мультимедійна виставка "Імерсивний світ Тараса Шевченка". (н.д.). <https://knpu.gov.ua/archive/multymedijna-vystavka-imersyvnyj-svit-tarasa-shevchenka/>

Національний заповідник "Софія Київська". (н.д.). Віртуальні тури. <https://st-sophia.org.ua/uk/virtualni-turi/>

Оберенко, О. (2024). Імерсивні виставки "Україна: земля хоробрих" та "Імерсивний світ Тараса Шевченка" представили в Німеччині та Японії. <https://www.irf.ua/imersyvni-vystavky-ukrayina-zemlya-horobryh-ta-imersyvnyj-svit-tarasa-shevchenka/>

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>

Русаков, С. С. (2019). Феномен арт-ринку як проблема сучасної культурології. *Культурологічна думка*, 16, 175–183.

Цикл лекцій "Медіапрактика і медіатеорія. Мистецтво високих технологій, або Високі технології в мистецтві" (2010). <https://life.pravda.com.ua/afisha/2010/02/03/38962/>

Чепелик, О. (2023). Імерсивне середовище як інструмент зміни людиноцентричної оптики. *Сучасне мистецтво*, 19, 55–78. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294885>

References

4 cases of how cultural heritage uses immersive technologies. (n.d.). <https://www.culturepartnership.eu/ua/article/4-keys>
 Chepelyk, O. (2023). Immersive environment as a tool for changing human-centric optics. *Contemporary art: theory and practice*, 19, 55–78.
 Curator Yanina Prudenko on Creating a Digital Archive of Ukrainian Media Art (2015). <https://akhmetovfoundation.org/news/kurator-yanina-prudenko-schodo-stvorenniya-tsyfrovogo-arhivu-ukrainskogo-media-mystetstva>
 Horova, D. (2024, January 18). Feel like you are in Dali's painting: How immersive exhibitions work. *Amal Berlin*. <https://amalberlin.de/ua/2024/01/18/how-immersive-exhibitions-work/>
 Kunderievych, O., Kyrylenko, K., & Benyuk, O. (2021). Immersion as an artistic strategy of the early 21st century (analysis of theatrical experience and its philosophical foundations). *Bulletin of KNUKIM. Art Studies Series*, 45, 174–182. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247390>
 Lecture series "Media Practice and Media Theory. The Art of High Technologies or High Technologies in Art" (2010). <https://life.pravda.com.ua/afisha/2010/02/03/38962/>
 Multimedia exhibition "Immersive World of Taras Shevchenko". (n.d.). <https://knpu.gov.ua/archive/multymedijna-vystavka-imersyvnyj-svit-tarasa-shevchenka/>
 National Preserve "Saint Sophia of Kyiv". (n.d.). Virtual tours. <https://st-sophia.org.ua/uk/virtualni-turi/>
 Oberenko, O. (2024). Immersive exhibitions "Ukraine: Land of the Brave" and "Immersive World of Taras Shevchenko" presented in Germany and Japan. <https://www.irf.ua/imersyvni-vystavky-ukrayina-zemlya-horobryh-ta-imersyvnyj-svit-tarasa-shevchenka/>
 Open Archive of Ukrainian Media Art. (n.d.). <https://www.mediaartarchive.org.ua/>
 Rusakov, S. (2023). The impact of immersive technologies on the perception of art in the context of the transformation of the modern art market: Cultural studies aspects of the research. *Cultural Studies Issues*, 41, 121–133. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276701>
 Rusakov, S. S. (2019). The phenomenon of the art market as a problem of modern cultural studies. *Cultural Thought*, 16, 175–183.
 Ukrainian open-air museums. (n.d.). <https://museums.authenticukraine.com.ua/ua/>
 Vecherskyi, V. V. (2025). Revitalization (architecture). *Great Ukrainian Encyclopedia*. [https://vue.gov.ua/Pevitalizatsiya_\(arhitektura\)](https://vue.gov.ua/Pevitalizatsiya_(arhitektura))
 Virtual tours of museums in Ukraine and the world. (n.d.). <https://nibu.kyiv.ua/virttour/museum/>
 War Up Close ~ VR museum of war in Ukraine. (n.d.). <https://war.city/>
 Отримано редакцією журналу / Received: 18.03.25
 Прорецензовано / Revised: 31.03.25
 Схвалено до друку / Accepted: 09.06.25

Anastasiia TORMAKHOVA, PhD (Philos.), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0000-0001-7178-850X
e-mail: anastasiia_tormakhova@knu.ua
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

Olena ALEKSIENKO, PhD (Philos.), Assist. Prof.
ORCID ID: 0009-0007-5333-9170
e-mail: olenaaleksienko@knu.ua
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

DIGITAL TRANSFORMATION OF CONTEMPORARY UKRAINIAN EXHIBITION AND DISPLAY PRACTICES

Background. Over the past decades, digital technologies have transformed artistic practices, expanding the boundaries of artistic expression and exhibition formats by integrating new media, interactive elements, and virtual components into the creative process. This shift is largely driven by technological and societal transformations within contemporary culture. The purpose of the article is to examine the role of digital technologies in the transformation of Ukrainian exhibition and display practices.

Methods. To trace how digital technologies have changed exhibition and exposition practices and the ways in which audiences interact with works of art, the study employs a comprehensive approach grounded in cultural analysis. A comparison of traditional and contemporary formats is employed to identify the specific features of immersive art exhibition practices. Additionally, the study adopts a systematic approach, considering immersive technologies not as an isolated phenomenon but as part of a broader digital transformation of culture.

Results. Immersive formats engage the viewer as an active participant rather than a passive observer in the artistic process. This creates new opportunities for artistic communication and makes cultural artefacts accessible to a wider audience, regardless of geographical boundaries. Immersiveness also changes the mechanisms of interaction with the art: visual perception becomes supplemented by the complex spatio-physical experience, based on movement and tactile contact. Special role in transforming Ukrainian exhibition practices plays the revitalization of industrial and public architectural spaces, which not only gives new life to abandoned buildings but also creates favourable conditions for large-scale multimedia exhibitions.

Conclusions. The study of current transformations in Ukrainian exhibition and display practices demonstrates that the use of new media technologies is reshaping traditional formats. The actualisation of media art, the rise of immersive exhibitions, and the development of VR and AR technologies blur the boundaries between physical and digital spaces and create new ways of interacting with the audience. Immersive technologies have already become an integral part of contemporary art spaces, and their further development creates prospects for expanding the boundaries of artistic expression. At the same time, analyzing this phenomenon—which encompasses not only cultural but also technological, social, and economic dimensions—requires interdisciplinary approaches.

Keywords: exhibition and display practices, digital technologies, Ukraine, immersive exhibitions, media art, festival, project, Ukrainian art, digital transformation

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 069.12:17.023.36+316.74:001.895+004](100:477)
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).11](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).11)

Інна ГУРОВА, канд. іст. наук, доц.
ORCID 0000-0002-9709-7405
e-mail: innagurova14@gmail.com

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

УЧАСНИЦЬКИЙ МУЗЕЙ У ПОПУЛЯРНІЙ КУЛЬТУРІ: УКРАЇНСЬКА ТА СВІТОВА ПРАКТИКА

В с т у п . Учасницький музей є новим феноменом у сучасному культурному просторі, виникнення якого зумовлено кількома ключовими зрушеннями в культурі та появою наукових концепцій, які узагальнюють новітню соціокультурну практику. Сучасні музеї переживають значні перетворення внаслідок трансформації соціальної парадигми від "культури споживання" до "культури участі".

Мета статті – аналіз діяльності учасницького музею як форми спільнотворення в популярній культурі.

Методи. Застосовано теоретичний аналіз (використано теорію партисипативної культури Г. Дженкінса, соціальний поворот у сучасному мистецтві К. Бішоп, концепцію реляційної естетики Н. Бурріо, ідею учасницького музею Н. Саймон). Діалектичний метод був допоміжним для показу змін у музейній практиці від пасивного зберігання артефактів до застосування активних платформ взаємодії з аудиторією. Порівняльний підхід залучено для розкриття досвіду учасницького музею в Україні та за кордоном.

Результати. У статті проаналізовано учасницький музей як форму популярної культури. Висвітлено вплив на модернізацію музеїв соціального повороту, реляційної естетики, концепції демократизації інновацій. Розглянуто трансформацію музейної практики від збереження й демонстрації об'єктів культури, де аудиторія є пасивним спостерігачем у традиційному музеї, до активної взаємодії аудиторії з експонатами через новітні технології в інтерактивному музеї та платформи співтворення в учасницькому музеї. Акцент зроблено на активній ролі відвідувачів учасницького музею, які стають співтворцями у виробництві культурного продукту через різноманітні форми участі, які пропонує музей: інтерактивні експозиції, музейний краудсорсинг, культурна інклюзія (залучення), гейміфікація.

В и с н о в к и . Визначено, що популярна культура постмодерну демонструє принципово новий підхід до творення та споживання культурних продуктів, заснований на спільнотворенні та активній участі аудиторії. Показано, що сучасні культурні інституції, зокрема музеї, відходять від традиційної ролі пасивного зберігача артефактів і стають динамічними майданчиками взаємодії, де відвідувачі відіграють роль співавторів і творців сенсів. Учасницький музей, з одного боку, є продуктом постмодерністської популярної культури, а з іншого – розвиток інноваційного музейного простору збагачує популярну культуру через формування нових соціальних зв'язків та спільнот, обмін знаннями, досвідом та нове смислотворення. Установлено, що учасницький музей, підтриманий сучасними цифровими технологіями, стимулює розвиток популярної культури, створення багатошарової культурної реальності.

Ключові слова: популярна культура, соціальний поворот, учасницький музей, гейміфікація, музейний краудсорсинг.

Вступ

Учасницький музей є новим явищем сучасного культурного простору, поява якого зумовлена кількома ключовими зрушеннями в культурній сфері та новими науковими концепціями, які узагальнюють новітню соціокультурну практику. Наразі музеї переживають значні перетворення, змінюючи свою традиційну функцію зберігачів артефактів на активні майданчики взаємодії з аудиторією. Цей процес відбувається внаслідок трансформації соціальної парадигми від "культури споживання" до "культури участі".

Перетворення останніх років у діяльності музеїв отримали умовну назву "музей 2.0", завдяки однойменному блогу, який створила і веде британська дослідниця та кураторка Ніна Саймон. Вона саме так назвала свій блог за аналогією з Web 2.0 в інформаційних технологіях, застосування яких дозволило значно модифікувати Інтернет та посилює його інтерактивну компоненту, що призвело до безпосередньої участі споживачів у культурному виробництві (Simon, 2010). На початках щодо нової форми музейної участі музеєзнавці застосовували назву "партисипативний музей" як дослівний переклад з англійської мови. На нашу думку, варто розширювати використання української мови в науковому дискурсі, українськими відповідниками слова "партисипація" є "співучасть", "співтворчість", "залученість", "спільнотворення", тому в цій розвідці вжито термін "учасницький музей".

Передували створенню учасницького музею практики залучення громадськості до музейної роботи, які працювали в зарубіжних музеях, зокрема у Норвегії

та Швеції. Хоча скандинавські музеї мають різні історії походження, вони найчастіше були засновані і розвивалися за участі громадськості. Більше того, протягом останніх ста п'ятдесяти років деякі ідеї втіленої солідарності в музейній практиці, уперше винайдені в скандинавських країнах, поширилися в усьому світі. Ці практики можна простежити в "живих картинах", створених у 70-х роках XIX століття з використанням домашніх інтер'єрних діорам, які в той час називали "постійними лекторами"; національне виробництво пересувних виставок у віддалених регіонах з 80-х років XIX століття; залучення різних соціальних груп з міст до історичних реконструкцій у "живих музеях" з 90-х XIX століття; залучення громад до культурно-демократичних проєктів із 70-х років XX століття; краудсорсингові підходи в національних та місцевих народних музеях, екомузеях та музеях "work-life" (Pierroux et al., 2020).

Сьогодні все більших масштабів набувають різноманітні форми співучасті (спільнотворення, сумісності разом пережитого досвіду тощо) у громадсько-політичному та мистецькому просторі. Не оминув цей процес і музейної практики. Тому дослідження діяльності учасницького музею, форм, засобів та технологій, які використовують для ефективної співпраці музею та його аудиторії, набувають актуальності. Проте ще не розкрито питання, яку роль відіграє учасницький музей у творенні популярної культури та як популярна культура впливає на функціонування учасницького музею. **Мета статті** – аналіз учасницького музею як форми спільнотворення в

популярній культурі. Для її досягнення маємо виконати такі завдання: актуалізувати поняття популярної культури, виявити еволюцію музейної практики від традиційного до учасницького музею, розкрити концепцію учасницького музею, дослідити, як сучасний інноваційний музейний простір спільнотворення впливає на популярну культуру.

Методи

Для аналізу учасницького музею застосовано теоретичні методи дослідження, які містять низку концепцій, що допомогли виконати поставлені завдання. Одна з ключових – це *соціальний поворот у мистецьких практиках*. Її авторкою є Клер Бішоп, яка визначає соціальний поворот як ключову зміну в сучасному мистецтві, який полягає в тому, що мистецькі проекти дедалі більше залучають аудиторію до спільнотворення, роблячи учасників активними гравцями в процесі виробництва культурного продукту, коли мистецтво використовують як засіб для створення і відтворення нових відносин між людьми (Bishop, 2006). Використано *реляційну естетику* Ніколя Бурріо, який дослідив учасницьке мистецтво як практику, що створює нові соціальні середовища, де люди збираються для обміну ідеями (Bourriaud, 2002). Застосовано ідею *учасницького музею* Ніни Саймон, яка, з огляду на культуру партиципації (участі), надала визначення учасницького музею, проаналізувала основні моделі залучення відвідувачів у музейному просторі (Simon, 2010). Діалектичний метод покладено в основу для показу змін у музейній практиці від пасивного зберігання артефактів до застосування активних платформ взаємодії з аудиторією. Порівняльний підхід залучено для розкриття досвіду учасницького музею в Україні та за кордоном.

Результати

Залучення відвідувачів до створення культурних продуктів відкриває нові можливості для функціонування популярної культури. Під популярною у цій статті розуміємо той вид постмодерної культури, у якій розмивається межа між культурою "високою" та "низькою", творцем культурного продукту та її споживачем (слухачем, глядачем, відвідувачем). Так, Реймон Вільямс, один із теоретиків Бірмінгемської культурологічної школи, характеризував популярну культуру як ту, що виникає знизу, з народу, але трансформується в продукт споживання через медіа та ринок (Williams, 1983). Джон Сторі підкреслював важливість у популярній культурі не лише процесів творення, а й споживання та інтерпретації культурних продуктів (Сторі, 2005). Генрі Дженкінс проаналізував феномен "учасницької культури", коли аудиторія не просто споживає, а й активно створює значення культурних продуктів, коли споживачі (звичайні люди – не тільки художники чи науковці) не тільки пасивно отримують контент, а й активно беруть участь у його створенні, присвоюють культурні артефакти для власних похідних творів та дискусій, вносячи власні ідеї та сенси, завдяки чому відбувається "суспільне виробництво смислів" (the social production of meaning) (Jenkins, 2009). Олена Павлова, аналізуючи візуальну культуру та повсякденність доби Постмодерну стверджує, що "постмодерн розмиває опозицію елітарної та егалітарної культури Модерну тим, що екстраполює настанови високої культури на культуру в цілому" (Павлова, 2015, с. 35). Сенсилювання відбувається в повсякденному житті, коли "творцями популярної культури є не підготовлені фахівці, а звичайні люди-користувачі, споживачі культурних продуктів, які забарвлюють їх

власними почуттями та емоціями, надають їм значення та смисли, виходячи із власних суджень та звичаїв. Таке бачення дозволяє перейти від спрощеного погляду на ієрархію з "високої" та "низької" культур до складнішої багатошарової картини функціонування сучасної культури" (Гурова, 2022, с. 23).

Будь-яку взаємодію з іншими можна розглядати як спілкування, тому що завжди відбувається обмін смислами. Погоджуємось з думкою Керілін Д. Рінхард, яку вона висловила у статті "Чому популярна культура має значення": "Популярна культура може об'єднувати або у вузькому сенсі навколо певного тексту, діяльності, місця чи особи, або у більш загальному сенсі, через мережу думок, почуттів та/або мережу думок, почуттів та/або поведінки, які взаємопов'язані і утворюють її" (Rinehart, 2019, р. 3). Отож популярна культура в постмодерну добу є відкритою для творення споживачами, активними дієвцями, вона є результатом спільнотворення в багатьох сферах.

Клер Бішоп у праці *"The Social Turn: Collaboration and Its Discontents"* підкреслює, що з 90-х років ХХ століття мистецтво дедалі частіше виходить за межі традиційних галерей і музеїв, набуваючи форм взаємодії із соціумом. Соціальний поворот зміщує фокус зі створення об'єктів до процесів співтворення через залучення непрофесійних учасників. Авторка показала, що цей процес впливає на формати музеїв, які трансформуються в простори соціальної взаємодії. Музей як культурна інституція у своєму розвитку містить, щонайменше, три різновиди, які послідовно виникали під впливом технологічних та соціальних змін. Найперша його форма – традиційний музей, утілення класичної концепції музею. Відповідно до неї основною музейною функцією є збирання, збереження, дослідження та демонстрація артефактів, що мають історичну, художню, наукову або культурну цінність. У цьому разі музей виконує роль "скарбниці" знань і культурної спадщини, зосереджуючись на захисті автентичності й цілісності колекцій. Такий музей фокусується на артефактах, саме вони є центральною цінністю музею, а музейна колекція подає готові інтерпретації об'єктів, що ґрунтуються на наукових дослідженнях, без залучення аудиторії до процесу формування цих знань. У такому музеї відвідувачі зазвичай є пасивними спостерігачами, їхня роль лише отримувати знання, запропоновані музеєм. Прикладами є Лувр (Париж, Франція), один із найбільших і найвідоміших художніх музеїв у світі, або Дрезденська картинна галерея та багато інших.

Інший різновид – це інтерактивний, або "живий музей", який не лише є місцем збереження й демонстрації культурних чи історичних об'єктів, а й стає майданчиком для активного діалогу між відвідувачами та експонатами, між аудиторією та музеєм. Підґрунтям для його аналізу стала концепція Ніколя Бурріо про учасницьке мистецтво як форму соціальної взаємодії, що дослідив ідею "реляційної естетики", коли мистецькі проекти створюють нові соціальні простори. За його висновками, музеї стають платформами, які поєднують людей для обговорення спільних тем і проблем через творчість. Такі проекти, як інтерактивні виставки чи майстер-класи, спрямовані на розширення соціальної функції мистецтва (Bourriaud, 2002). Діалогова природа такого музею стимулює відвідувачів не лише спостерігати, а й брати участь у процесі осмислення експонатів.

Піонерами у впровадженні інтерактивності ще в першій половині ХХ століття стали американські

музейники, після того як фонд Карнегі замовив науковцям з'ясувати, які труднощі сприйняття матеріалу виникають у відвідувачів у музейному просторі. За результатами дослідження, професор Е. Робінсон опублікував монографію, у якій зроблено висновок про необхідність посилення атрактивності в музеях (Зайченко, 2017). З тих часів музеї починають перелаштовуватися на рейки інтерактивності і в результаті перетворюються не лише на "джерело знань", а й простір, де враховується активна роль відвідувачів. С. Куценко дослідила, що в сучасних умовах інтерактивні практики у музеях входять через визначення потреб аудиторії, зокрема через опитування, збори ідей та інтерактивні програми. Вона пише про українські музеї, які, ідучи за вимогами часу, "переглядають свої методи співпраці з потенційними відвідувачами" (Куценко, 2014, с. 156).

Інтерактивність реалізується через новітні інструменти, які дозволяють створити динамічні експозиції, що реагують на дії відвідувачів. Це може відбуватися через використання сучасних технологій, таких як VR, AR, мультимедійні інсталяції чи сенсорні екрани, зокрема й інтерактивні дисплеї, які змінюють контент залежно від вибору користувача. Інтерактивний музей слугує "посередником", що доносить до аудиторії певні ідеї, а також отримує зворотний зв'язок. Так, ще до повномасштабного російського вторгнення, Київський музей науки МАН з місця для пасивного огляду став простором, створеним для активної взаємодії, де інтерактивні експонати демонструють магістральні досягнення людства, дозволяють досліджувати їхню природу через активну взаємодію з експонатами. Таким чином, музей є комунікатором, що сприяє глибшому розумінню культурних феноменів.

Можливості використання цифрових технологій для інтеграції аудиторії у створення музейного контенту проаналізувала М. Белікова. Вона підкреслила важливість цифрових ініціатив, таких як створення віртуальних виставок і використання соціальних медіа для залучення громадськості. Так, дослідниця встановила, що інтерактивні музеї діють в Україні з 2012 року, коли було відкрито Інтерактивний музей науки і техніки "Експериментаніум" у Києві, та у 2014 р. Музей цікавої науки в Одесі. Вона пише: "Обидва музеї являють собою наукові атракціони з технічними інноваціями, де огляд експозиції відвідувачами являє собою безпосередню участь в експериментах та різноманітних пізнавальних процесах" (Белікова, 2015, с. 329).

Інтерактивний підхід дозволяє музеям адаптуватися до сучасного суспільства, у якому цінують персоналізовані, емоційно насичені й активні форми взаємодії.

Учасницький музей, як новітня форма інтерактивного музею, не лише пропонує готові експозиції чи взаємодію з експонатами, а й активно залучає відвідувачів до формування змісту експозицій, створення нових сенсів і спільного розвитку культурних ініціатив. Це модель музею, яка, значною мірою, відходить від традиційного підходу і надає аудиторії роль активного співтворця. Ніна Саймон пише: "Музейна установа слугує 'платформою', яка об'єднує різних користувачів, які виступають у ролі творців контенту, дистриб'юторів, споживачів, критиків та співавторів. Це означає, що заклад не може гарантувати стабільності досвіду відвідувачів. Натомість заклад надає можливості для різноманітного досвіду, створеного спільно з відвідувачами" (Simon, 2010).

Ю. Ключко аналізує, як виявляється культура участі в умовах музейного середовища і визначає її як

"діяльну і усвідомлену участь людей в культурних та соціальних процесах, можливість для них не тільки бути споживачами або об'єктами впливу, але й робити власний внесок в ухвалення рішень і створення культурних подій, тобто брати активну участь у процесі осмислення й актуалізації культурної спадщини" (Kliuchko, 2018, с.14). Такий підхід дозволяє створити більше можливостей для взаємодії, залучення аудиторії, формування нових сенсів і спільного творення культурного досвіду.

Дослідниці С. Кускова й О. Отземко зазначають, що "будь-які сучасні інституції, пов'язані зі зберіганням, музеєфікацією та трансляцією культурних цінностей і культурних об'єктів, повинні не просто залучати користувачів, але створювати передумови, які дозволили б людині стати творцем чогось нового" (Кускова & Отземко, 2019, с. 34). Для реалізації таких завдань учасницькі музеї активно використовують методи соціальної інтеграції. За Ніною Саймон, є кілька моделей участі: по-перше, сприяння (Contributory), коли відвідувачі додають свої ідеї, об'єкти або інформацію; по-друге, спільна робота (Collaborative): має місце через співпрацю музею та громади, коли останні залучені до певних етапів розроблення проєкту, і, по-третє, співтворчість (Co-creation): коли відбувається повноцінне спільнотворення, де громади створюють проєкти, відштовхуючись від власних інтересів (Simon, 2010). До прикладу, за моделлю сприяння працює *Museum of Transology*, найбільше у Великій Британії зібрання об'єктів, що знайомить з життям транс, небінарних та інтерсексуальних людей, утворене шляхом збору особистих речей представників трансгендерної спільноти. У Мистецькому арсеналі (Київ) до гарячої фази російської агресії проводились виставки, створені на основі пропозицій місцевих спільнот та зацікавлених громадян, зокрема Фестивалі ідей (Івановська, 2015). Підхід спільної роботи активно використовують у *Museum Makers* в Оксфорді. У Музеї народної архітектури в Пирогові програми з відтворення ремесел передбачають активну участь усіх охочих.

Моделі участі за Н. Саймон перегукуються з різноманітними формами краудсорсингу. Як зазначають українські дослідниці О. Вдовіна та О. Василюк, краудсорсинг у діяльності інформаційних установ, до яких належать бібліотеки, архіви, музеї – це "об'єднання та залучення широкого кола осіб на добровільних засадах для вирішення конкретного завдання або проблеми..." (Вдовіна & Василюк, 2021, с. 92). Можна конкретизувати це визначення стосовно діяльності учасницького музею: краудсорсинг у музейній сфері – це спільне створення контенту з відвідувачами. Його основою є співпраця музею і громадськості, коли адміністрація музеїв залучає відвідувачів до створення експозицій, коли всі охочі діляться ідеями щодо нових форматів або використовують інтерактивні технології для створення персоналізованого досвіду. У Лондонському музеї науки проводяться краудсорсингові проєкти, де відвідувачі пропонують теми для виставок.

В умовах мережевого суспільства краудсорсинг переважно спирається на використання соціальних мереж. Використання можливостей соціальних мереж "дозволяє музеям розширити і якісно оновити свою працю в напрямі вивчення, збереження й популяризації пам'яток духовної та матеріальної культури... У відвідувачів з'являється можливість висловити свої побажання та поставити питання, а також отримати

своєчасні відповіді, взяти участь у соціальному житті музею, як у його стінах, так і за його межами" (Куценко, 2014, с. 156).

Соціальні медіа сприяють залученню аудиторії та підвищують ефективність стратегій співучасті в музеях. На прискорення цифрової трансформації музеїв вплинули недавні події світового рівня (як-от пандемія), а в українських реаліях нинішня гаряча фаза війни, що зумовило появу таких форм залучення аудиторії, як віртуальні тури, віртуальні екскурсії та онлайн-заходи.

Краудсорсинг використовують також для оцифрування колекцій, створення анотацій і транскрипцій. Наприклад, проєкт *Transcribe Bentham* залучає людей до транскрипції рукописів, сприяючи їхньому збереженню та поширенню (Arnaboldi & Diaz Lema, 2021). Унаслідок цих процесів традиційні музейні установи переформатовуються на учасницькі музеї цифрової ери.

В умовах сучасного інформаційного суспільства відбувається онлайн-співтворення, соціальні медіа стають інструментом участі, коли музеї використовують цифрові платформи для збору ідей чи матеріалів. Цей процес посилюється завдяки соціальним мережам, що дозволяють кожному користувачеві взаємодіяти з широкою аудиторією. Такі соціальні технології демократизували комунікацію та сприяли самоорганізації серед широкої громадськості (Arnaboldi & Diaz Lema, 2021). Прикладом може бути проєкт "Wikipedia Edit-a-thon", у якому люди працюють над створенням і редагуванням статей про музейні колекції.

Стрижневим принципом учасницького музею є співтворення: публіка не лише інтерпретує експонати, а й може брати участь у їх виготовленні, побудові або реконструкції. Як зазначила Н. Саймон, "підтримка участі означає довіру до здібностей відвідувачів як творців, ремісників та розповсюджувачів контенту. Це означає відкритість до можливості того, що проєкт може розвиватися та змінюватися після запуску поза початковим наміром установи" (Simon, 2010, р. 3). Наприклад, у художніх музеях відвідувачі можуть додавати власні твори до виставки, а в історичних – ділитися сімейними історіями, які стають частиною експозиції, як-от колекція Національного музею історії України у Другій світовій війні (коротка назва "Музей війни") у частині сучасної російської агресії поповнюється справжніми артефактами та експонатами, зібраними не лише музейниками, але й військовослужбовцями, родинами загиблих воїнів та журналістами. Український музей книги і друкарства, який розташований на території Києво-Печерської лаври, в мирних умовах, крім знайомства з історією виробництва паперу, історією книги та книгодрукування, пропонував відвідувачам власноруч зробити папір на музейній папірні, а також виготовити для себе книжки.

С. С. Кускова і О. В. Отземко встановили кілька категорій дівців, які є повноцінними суб'єктами у функціонуванні учасницького музею. У контексті популярної культури важливо зазначити, що авторки схарактеризували серед інших і роль таких учасників як "пересічні громадяни, відвідувачі та суспільство у цілому. Важливо говорити саме про двосторонню взаємодію: з одного боку це волонтери, які допомагають музею, а з іншого – це робота самого музею з відвідувачами" (Кускова & Отземко, 2019, с. 36). Учасницький музей – це простір, де культура розвивається через відкритий діалог і взаємодію, у якій кожен може знайти себе і зробити свій внесок.

Філософія постмодерну знецінила світ дуалізму з його чітким поділом на суб'єкт і об'єкт, на виробника і

споживача, творця і глядача, відбувається "стирання меж між понятійними полярностями. Виникають нові культурні форми, у яких здійснюється залучення зацікавленого учасника до співтворчості та його участь у продукуванні сенсів та значень" (Зайченко, 2015, с. 65).

Сучасна популярна культура впливає на діяльність музейного простору, перетворюючи його на учасницький завдяки активному залученню відвідувачів до співтворення. Ерік фон Гіппель у "*Democratizing Innovation*" наголошує на зміні ролі аудиторії з пасивного споживача на активного учасника (Hippel, 2005). Нинішні музеї все більше переосмислюють свої функції у контексті зміни культурних пріоритетів. Клер Бішоп аналізуючи, зокрема, музеї сучасного мистецтва, розглядає їх як простір для дискусії, убачаючи в них місце не лише для експонування, але й для активного діалогу між аудиторією, митцями та установами, як місце співучасті (Bishop, 2014). Учасницький музей використовує такі форми і методи популярної культури, як, зокрема, гейміфікація, а процеси комунікації з відвідувачами нерідко будуються на зверненні до сюжетів відомих фільмів чи книг або популярних героїв масової культури.

Гейміфікація є характерною рисою сучасної культури, коли постають різноманітні методи "залучення особистості в творчу гру саме на тлі розвитку постмодерну й сучасних йому розгалужень сьогочасного мистецтва" (Зайченко, 2015, с. 65). Гейміфікація у музейній практиці – це застосування ігрових елементів для підвищення залучення аудиторії до співтворчості. Такий підхід використовує, наприклад, прийоми та сюжети з відеоігор, настільних ігор або інтерактивних майданчиків, щоб зробити відвідування музею більш цікавим і освітньо ефективним. В учасницькому музеї гейміфікація є ефективною в кількох аспектах. По-перше, відбувається емоційне притягнення відвідувачів, особливо це стосується молодшої аудиторії, що краще запам'ятовує інформацію через інтерактивний формат, який активізує емоційний відгук. По-друге, соціальний чинник, адже гейміфікація часто включає співпрацю між учасниками, що сприяє соціалізації. Наприклад, групові ігри в музеях дають змогу командам змагатися у вирішенні завдань. Так, Київський музей "Експериментаніум" пропонує ігри для команд від 5 до 30 учасників для різних вікових груп. Сценарії ігор пов'язані із сюжетами популярних книжок і фільмів – "Пригоди Вінні Пуха", "Аліса у країні чудес", "Льодовиковий період", "Гаррі Поттер" та інших (Лавренюк, 2017). По-третє, гейміфікація – це навчання через досвід. Ігровий формат дозволяє вивчати історію, науку чи мистецтво через практичний досвід, підвищуючи інтерес до теми. Так, центр науки "Коперник" у Львові, Державний музей авіації України, Національний музей історії України, Національний науково-природничий музей у Києві та інші до повномасштабної війни широко впроваджували освітні ігри з відвідувачами.

Учасницькі музеї використовують і такі методи гейміфікації, як ігрові квести та місії. Музейний квест – це і гра, і пізнавальний процес одночасно. Найчастіше метою гри є пошук "скарбу". Щоб знайти його, учасники квесту виконують завдання, розгадують загадки і шукають потрібну інформацію в залах музею. Це може бути пошук артефактів, розв'язання загадок або проходження лабіринтів. Так, у *Британському музеї* використовують інтерактивні мобільні додатки, за допомогою яких користувачі досліджують виставку через квести та отримують бали за правильні відповіді.

Популярними є квести у форматі *scavenger hunt*, поширеного у світовій практиці "музейного полювання". Цю технологію застосовують у музеї Прадо (Іспанія) під назвою "Гра у детективів", коли учасники відстежують мистецькі деталі, щоб розгадати таємниці художніх полотен. В Україні за таким принципом працює музей Ханенків, який пропонував серію квестів "Шукачі в музеї".

Використання таких методів популярної культури, як сумісна фотографія (Photo Voice) дає змогу учасникам створювати візуальні наративи, що відображають їхній досвід взаємодії з музеєм. Ці інструменти дозволяють отримати емпіричні дані, засновані на персональних переживаннях. О. Зайченко відзначає: "Гра та ігрове оновлення сучасної культури здатні оновлювати вільний дух творчості й надавати ініціативних переживань особистості, утягнути особистість у захопливу гру співтворчості із божественним, розкодування прихованих сенсів сучасного мистецтва та розігрування класичного в новітньому постмодерному аспекті" (Зайченко, 2015, с. 68).

Дискусія і висновки

Популярна культура демонструє принципово новий підхід до творення та споживання культурних продуктів, заснований на спільнотворенні та активній участі аудиторії. Сучасні культурні інституції, зокрема музеї, відходять від традиційної ролі пасивного зберігача артефактів і стають динамічними майданчиками взаємодії, на яких відвідувачі відіграють роль співавторів і творців сенсів. З одного боку, учасницький музей, є продуктом постмодерністської популярної культури, а з іншого – розвиток інноваційного музейного простору збагачує популярну культуру через формування нових соціальних зв'язків та спільнот, обмін знаннями, досвідом та нове смислотворення. Учасницький музей, підтриманий сучасними цифровими технологіями, стимулює розвиток популярної культури, а також створення багатшарової культурної реальності.

Список використаних джерел

- Белікова, М. В. (2015). Впровадження інноваційних технологій у музеях України. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*, 43, 326–330.
- Вдовина, О., & Василюк, О. (2021). Використання краудсорсинг-технологій у діяльності інформаційних установ. У І.Г. Передерій [та ін.] (Редкол.). *Документно-інформаційні комунікації в умовах глобалізації: стан, проблеми та перспективи: матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конф., 24 листоп. 2022 р.* (92–98). Національний університет "Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка". <https://reposit.nuppu.edu.ua/handle/PolNTU/1062>.
- 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.
- Зайченко, О. Г. (2015). Ігрові чинники в сучасному мистецтві як ініціативна співпричетність творчості. *Актуальні проблеми філософії та соціології*, 4, 65–68.
- Зайченко, О. Г. (2017). Гейміфікація музейного простору в аспекті типології поведінки музейного відвідувача. *Місто: історія, культура, суспільство*, 1, 87–98.
- Івановська, Н. (2015). Бієнале та освітні проекти для дітей та підлітків у музейному просторі України (на прикладі фестивалю "Арсенал Ідей"). *Аркадія: культурологічний та мистецтвознав. журн. Студія Негоціант*, 89–94.
- Кускова, С. С. & Отземко, О. В. (2019). Сучасний український музей: новітні практики. *Вісник студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса*, 2(11), 33–38.
- Куценко, С. Ю. (2014). Можливості використання соціальних мереж в діяльності музеїв України. *Праці Центру пам'яткознавства*, 26, 145–157. <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pcp.2014.26.16>
- Лавренюк, Л. (2017, 17 травня). Боротися й шукати. П'ять київських музеїв, де проводять квести для дітей. *Фокус*. <https://focus.ua/lifestyle/371978>
- Павлова, О. (2015). Візуальна культура та повсякденність доби Постмодерну. *Культура і сучасність*, 2, 30–35. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2015.146893>
- Сторі, Дж. (2005). *Теорія культури та масова культура: Вступний курс* (С. Савченко, Пер. з англ.). Акта.

- Arnaboldi, M., & Diaz Lema, M. L. (2021). The participatory turn in museums: The online facet. *Poetics*. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2021.101536>
- Bishop, C. (2006). *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*. Artforum.
- Bishop, C. (2014). *Radical Museology: Or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* Koenig Books. https://monoskop.org/images/5/5c/Bishop_Claire_Radical_Museology.pdf
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Les presses du réel.
- Carolyn, D. Rinehart. (2019). Why popular culture matters. *The Popular Culture Studies Journal*, 7(1). https://www.mpcaca.org/_files/ugd/5a6d69_9f9e06dd055e4252a36ca622fb42afb9.pdf
- Jenkins, H., Purushotma, R., Weigel, M., Clinton, K., & Robison, A. J. (2009). *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. MIT Press.
- Pierroux, P., Bäckström, M., Brenna, B., Gowland, G. and Ween, G. (2020). Museum as a place for participatory democracy. *A History of Participation in Museums and Archives*. Taylor & Francis Group.
- Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Museum 2.0. <http://www.participatorymuseum.org>.
- von Hippel, Eric (2005). *Democratizing Innovation*. MIT Press.
- Williams, R. (1983). *Culture and society, 1780–1950*. Columbia University Press.
- Kliuchko, Y. (2018). Практики розвитку креативного підходу в освітній діяльності музею. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музеєзнавство і пам'яткознавство*, 1, 12–20. <https://doi.org/10.31866/2617-7943.1.2018.147558>

References

- Belikova, M. V. (2015). Implementation of innovative technologies in museums of Ukraine. *Scientific works of the Faculty of History of Zaporizhzhia National University*, 43, 326–330 [in Ukrainian].
- Vdovina, O., & Vasylynyna, O. (2021). The use of crowdsourcing technologies in the activities of information institutions. *Documentary and information communications in the context of globalisation: state, problems and prospects: materials of the VII International scientific and practical conference, 24 November. 2022* (I. G. Perederii et al., Ed.) [in Ukrainian].
- Hurova, I. V. (2022). Popular culture as a practice of creating meanings and values. *Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts: scientific journal*, 3, 23–28 [in Ukrainian].
- Zaichenko, O. G. (2015). Game factors in contemporary art as an initiative involvement of creativity. *Actual problems of philosophy and sociology*, 4, 65–68 [in Ukrainian].
- Zaychenko, O. G. (2017). Gamification of museum space in the aspect of the typology of museum visitor behaviour. *City: history, culture, society*, 1, 87–98 [in Ukrainian].
- Ivanovska, N. (2015). Biennale and educational projects for children and adolescents in the museum space of Ukraine (on the example of the Arsenal of Ideas festival). *Arcaadia: a cultural and art history journal: Studio Negociant*, 89–94 [in Ukrainian].
- Kuskova, S. S. & Otzemko, O. V. (2019). Modern Ukrainian museum: the modern practices. *Bulletin of the Student Scientific Society of Vasyli' Stus Donetsk National University*, 2(11), 33–38 [in Ukrainian].
- Kutsenko, S. Y. (2014). Possibilities of using social networks in the activities of museums in Ukraine. *Works of the Centre for Monument Studies*, 26, 145–157 [in Ukrainian]. <http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pcp.2014.26.16>
- Lavreniuk, L. (2017, 17 May). Fighting and searching. Five Kyiv museums where quests for children are held. *Focus* [in Ukrainian]. <https://focus.ua/lifestyle/371978>
- Pavlova, O. (2015). Visual culture and everyday life in the Postmodern era. *Culture and modernity*, 2, 30–35 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2015.146893>
- Story, J. (2005). *Cultural theory and popular culture: An introductory course* (S. Savchenko, Transl.). Akta [in Ukrainian].
- Arnaboldi, M., & Diaz Lema, M. L. (2021). The participatory turn in museums: The online facet. *Poetics*. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2021.101536>
- Bishop, C. (2006). *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*. Artforum.
- Bishop, C. (2014). *Radical Museology: Or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* Koenig Books. https://monoskop.org/images/5/5c/Bishop_Claire_Radical_Museology.pdf
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Les presses du réel.
- Carolyn, D. Rinehart (2019). Why popular culture matters. *The Popular Culture Studies Journal*, 7(1). https://www.mpcaca.org/_files/ugd/5a6d69_9f9e06dd055e4252a36ca622fb42afb9.pdf
- Jenkins, H., Purushotma, R., Weigel, M., Clinton, K., & Robison, A. J. (2009). *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. The MIT Press.
- Pierroux, P., Bäckström, M., Brenna, B., Gowland, G. & Ween, G. (2020). Museum as a place for participatory democracy. *A History of Participation in Museums and Archives*. Taylor & Francis Group.
- Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Museum 2.0. <http://www.participatorymuseum.org>.
- von Hippel, Eric (2005). *Democratizing Innovation*. MIT Press.
- Williams, R. (1983). *Culture and society, 1780–1950*. Columbia University Press.

Отримано редакцією журналу / Received: 10.01.25

Прорецензовано / Revised: 28.02.25

Схвалено до друку / Accepted: 09.06.25

Inna HUROVA, PhD (hist.), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0000-0002-9709-7405
e-mail: innagurova14@gmail.com
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

PRACTICES OF PARTICIPATORY MUSEUM IN POPULAR CULTURE: UKRAINIAN AND GLOBAL CONTEXTS

Background. *The participatory museum is a new phenomenon in the contemporary cultural space, shaped by the fundamental shifts in sociocultural practices and their academic conceptualizations. As the social paradigm evolves from a "culture of consumption" to a "culture of participation", today's museums are undergoing significant transformations.*

Objective. *This study aims to analyze the phenomenon of the participatory museum as an emerging form of co-creativity within contemporary popular culture.*

Methods. *The study employs theoretical analysis, drawing on H. Jenkins' theory of participatory culture, K. Bishop's concept of the social turn in contemporary art, N. Bourriaud's theory of relational aesthetics, and N. Simon's idea of the participatory museum. A dialectical method helps illuminate the shift in museum practices from passive artifact preservation to active audience interaction. A comparative approach underscores similarities and differences between participatory museums in Ukraine and those abroad.*

Results. *This paper analyzes the participatory museum as a form of popular culture. It examines the influence of the social turn, relational aesthetics, and the concept of innovation democratization on the modernization of museums. It is determined that postmodern popular culture exemplifies a fundamentally new approach to creating and consuming cultural products, rooted in co-creation and active audience participation. Contemporary cultural institutions, including museums, are moving away from their traditional role as passive artifact keepers and becoming dynamic platforms for interaction, where visitors act as co-authors and meaning-makers through various forms of engagement, such as interactive exhibits, museum crowdsourcing, cultural inclusion, and gamification.*

Conclusions. *The participatory museum, on the one hand, is a product of postmodern popular culture and, on the other, enriches popular culture through the development of innovative spaces that foster new social connections and communities, knowledge exchange, and meaning-making. Supported by digital technologies, the participatory museum stimulates the growth of popular culture, creating a multi-layered cultural reality.*

Keywords: *popular culture, social turn, participatory museum, gamification, museum crowdsourcing.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; у 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 791.31.621.1.633-051:781(477)Маслобойщиков С.
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).12](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).12)

Сергій БАЛАБУХА, асп.
ORCID ID: 0009-0008-5897-5624
e-mail: sherm4333@gmail.com

Національна музична академія України імені Петра Чайковського, Київ, Україна

ДРАМАТУРГІЧНІ ФУНКЦІЇ ЗВУКОВОГО СУПРОВОДУ В КІНОКАРТИНІ СЕРГІЯ МАСЛОБОЙЩИКОВА "ЯСА"

Вступ. У статті зосереджено увагу на тому, як режисер Сергій Маслобойщиков вибудовує драматургію повнометражної стрічки "Яса" (2024) за допомогою багаторівневої звукової системи. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю вивчення методів роботи зі звуковою компонентою, застосовуваних С. Маслобойщиковим, чий творчий доробок недостатньо репрезентовано у вітчизняному науковому дискурсі. Метою є виявлення драматургічних функцій кожного зі звукових шарів фільму та аналіз механізмів їхньої взаємодії із візуальним рядом.

Методи. У статті використано компаративний і shot-breakdown аналізи (за Мішелем Шіоном), залучено модель "звукових сфер" та типологію активного слухання (reduced, causal, semantic, referential) Девіда Сонненсхайна. Також застосовано семантичний та контекстуальний аналітичні підходи.

Результати. У стрічці вдалося виокремити п'ять звукових шарів:

- теми у виконанні ансамблю "Hespèrion XXI" – ключовий драматургічний провідник, наративний клей і наповнювач;
- авторська музика композиторів О. Бегми та Р. Вишневецького, що формує напруження й має драматургічну прив'язку до головної персонажки;
- "музика Майдану", яка уречальнює історичний контекст;
- родопська народна пісня в індивідуальній поетичній інтерпретації режисера, що драматургічно висвітлює конфлікт між головними героїнями;
- саунд-дизайн "1-st person p.o.v.", який моделює травматичні стани Дарки та замикає інші шари в суб'єктивному просторі її переживань.

Виявлено, що звукова компонента виконує всі чотири функції, окреслені Сонненсхайном – емоційного вказівника, наповнювача, драматургічного провідника та наративного клею.

Висновки. "Яса" демонструє складну звукову систему, загалом властиву кінематографу Маслобойщикова. Режисер тлумачить звук не як супровід, а як формотвірний елемент, що розкриває головні теми картини – війни, втрати й травми. Комплексне поєднання семантичних і референтних рівнів, а також постійне повернення до суб'єктивного саунд-дизайну перетворюють аудіо на повноцінний носій смислів і зручний інструмент для побудови режисерських наративів.

Ключові слова: звук, кінематограф, музика, p.o.v. звукові сфери, активне слухання, функція, Маслобойщиков, драматургія, "Яса".

Вступ

Звук є невід'ємною частиною сучасного кінематографу. Це – наріжний драматургічний інструмент, і розуміння його функціоналу всередині кінострічки відкриває шлях до осягнення численних деталей режисерських задумів. Виокремлення звукової компоненти з-поміж інших дозволяє висвітлити унікальні індивідуальні риси митців у їхніх підходах до роботи, а також проявити логіку їхніх художніх рішень. Творчість Сергія Маслобойщикова – українського режисера театру та кіно, сценографа, графіка та актора, – зокрема його фільм "Яса" (2024), є прикладом неординарної витонченої роботи режисера зі звуковою компонентою, що відіграє ключову роль у побудові цілісної драматургії фільму. Відсутність системних українськомовних досліджень творчості С. Маслобойщикова актуалізує звернення до вивчення звукової драматургії його кінокартин, зокрема фільму "Яса".

Мета статті – дослідити драматургічні функції музичної компоненти в кінокартині "Яса" (2024) українського режисера Сергія Маслобойщикова.

Огляд літератури. Теоретичний каркас дослідження передусім сформовано працями Девіда Сонненсхайна та Мішеля Шіона, які запропонували методи компаративного та shot-breakdown аналізу; класифікацію типів активного слухання та диференціацію драматургічних функцій звукового супроводу. Саме ці інструменти дали змогу покадрово зіставити звук і зображення в "Ясі". Напрацювання Д. Сонненсхайна стосовно диференціації звукових сфер та розширена типологія активного слухання дозволили простежити, які драматургічні функції має кожен зі звукових шарів, наявних у картині. Для інтерпретації семантики окремих кіносцен залучено

дослідження Мирослава Поповича у сфері слов'янських митів та фольклору.

Методи

Дослідження драматургічних функцій звукового супроводу в "Ясі" базується на методологічних розробках, наявних у роботах Мішеля Шіона (Michel Chion) "Аудіо-Бачення. Звук на екрані" (Chion M. Audio-Vision. Sound on Screen) і "Фільм, мистецтво звуку" (Chion M. Film, a Sound Art) та Девіда Сонненсхайна (David Sonnenschein), який у працях "Звуковий дизайн: експресивна сила музики, голосу та звукових ефектів у кінематографі" (Sonnenschein D. Sound Design: The expressive power of music, voice, and sound effects in cinema) і "Звукові сфери: модель психоакустичного простору в кінематографі" (Sonnenschein D. Sound Spheres, A Model of Psychoacoustic Space in Cinema) розвинув та доповнив методологію свого попередника.

Мішель Шіон пропонує власні методи аудіо-візуального аналізу. Наведемо ті, які безпосередньо залучені в цій статті:

Компаративний метод (Chion, 1994, p. 191). Шіон пропонує використовувати його в контексті порівняння властивостей звуку та зображення; зіставлення та виявлення схожості та/або розбіжності в характеристиках того чи того фрагменту;

Метод "розділення" зображення та звуку окремих сцен (**shot breakdown**) (Chion, 1994, p.198). Пропонується концентруватися окремо на звуці та окремо на зображенні задля більш об'ємного сприйняття цілісного фрагменту, що над ним ведеться аналіз. Такий метод використано під час створення докладної робочої таблиці, у якій указано точну

тривалість проведення тієї чи тієї теми, розмежовано звукове та візуальне, а в ключових моментах наведено специфічні характеристики властивостей звуку. Це дозволяє в подальшому витлумачувати ймовірну логіку режисерських рішень щодо роботи зі звуком.

У статті послуговуємося сталими для розглядової сфери термінами *diegetic* (Chion, 1994, p. 221; Chion, 2009, p. 474) / *non-diegetic* (Chion, 2009, p. 480) тощо. Їх описує та активно використовує Мішель Шіон та його послідовники у сфері дослідження взаємодії звуку та зображення в кіно, зокрема Девід Сонненсхайн. Перелічені визначення уможливають теоретичний аналіз музики, а ширше – різних звукових виявів у фільмі, адже чітко розрізняють як власне специфіку звучання, так і способи введення та взаємодії звукового матеріалу із іншими чинниками. Спираючись на наведені методологічні інструменти, маємо змогу вибудовувати власне бачення логіки режисерських рішень.

Процес аналізу специфіки роботи кінорежисера зі звуковою компонентою у його роботах передбачає застосування дослідником активного слухання. Мішель Шіон визначив три типи активного слухання, що їх згодом четвертим типом доповнив Девід Сонненсхайн:

- **скорочене** слухання – **reduced listening**;
- слухання **джерела** – **caused listening**;
- **семантичне** слухання – **semantic listening**;
- **референтне** слухання (**referential listening**)

(Sonnenschein, 2001, p. 77).

Скорочене слухання фокусується на самому звуці та його параметрах, які було наведено вище; слухання **джерела** спрямоване на виявлення причини виникнення звуку; **семантичне** слухання має на меті зрозуміти сенси, закладені в конкретні звуки; **референтне** слухання спрямоване на акцентуацію уваги щодо контексту появи та тривання звуку (Sonnenschein, 2001, p. 77).

Застосування описаних вище форм сприйняття та осмислення звуку і музики є важливим та корисним для отримання цілісного уявлення щодо специфічних режисерських підходів і художнього задуму стрічок загалом. Водночас детальне дослідження особливостей побутування звукової компоненти в тому чи тому фільмі вказує на спрямування думок творців кінокартини; відкриває приховані та/або малопомітні сенси, що є дуже важливими в контексті творчості митців.

Девід Сонненсхайн наводить таку диференціацію функцій музики в кінострічках:

- музика як **емоційний вказівник** (**emotional signifier**) – уреальнює простір кінострічки;
- музика як **наповнювач** (**continuity**) – з'єднує фактуру там, де є монтаж. У цьому разі музика є тим утилітарним інструментом, що "згладжує" монтажні стики, допомагаючи аудиторії сприймати картину;
- музика як **драматургічний провідник** (**narrative cueing**) – допомагає аудиторії орієнтуватись. Так, музика може використовуватись заради створення натяків, алюзій тощо, аби невербально спрямувати думку та/або увагу глядачів у потрібному режисерів руслі;
- музика як **нарративний "клей"** (**narrative unity**) – структурує драматургію картини через повторюваність, варіації та контрапункти (Sonnenschein, 2001, p. 155).

Запропонована названими дослідниками методологія уможливила детальний аналіз та стала базисом аналізу даної кінокартини.

Результати

"Яса" – третя художня ігрова кінокартина Сергія Маслобойщикова. Її прем'єрний показ відбувся в липні 2024 року в рамках 15-го Одеського міжнародного

кінофестивалю (Odesa International Film Festival). У цьому фільмі С. Маслобойщиков уміщує колективний досвід українського суспільства останніх двадцяти років в усіх його протиріччях та болісних моментах.

Дія розгортається 2015-го року, після Революції Гідності, окупації Криму Російською Федерацією та першого року збройної агресії Росії проти України та українського народу. Головна героїня Дарка (роль виконує Христина Федорак), у минулому продавчиня в книгарні та протестувальниця на Майдані, отримує поранення в зоні АТО. Ганна (акторка Алла Сергійко) – єдина людина, яка допомагає Дарці, опікуючись долею дівчини. Вона – мати Дані, загиблого під час Революції Гідності хлопця Дарки. Фільм будується на взаємодії двох конфліктів між цими двома персонажками. Вони обидві втратили Даню, сина та коханого, для обох він мав вкрай важливе, але різне значення. У кінокартині "Яса" С. Маслобойщиков працює зі звуковою компонентою як із делікатним та ефективним інструментом створення драматургічних шарів, що утворюють різномірну наративну систему. Поетапний розбір побутування звуку і музики в кінокартині дає змогу виявити драматургічні функції звукової компоненти.

У кінострічці наявні п'ять звукових шарів, які взаємодіють й активно впливають на драматургію фільму та на те, як глядач сприйматиме показувані події (табл.1).

Перший шар є основним та наскрізним музичним матеріалом. Він складається із чотирьох музичних тем у виконанні колективу "Hespèren XXI" на чолі з Жорді Савалем (Jordi Savall): "O Cos Sant Glorificat", "Jubilate Deo Omnis Terra", "Los Braços Traygo Cansados" та "Agnus Dei". Усі теми, за винятком "Jubilate Deo Omnis Terra", взяті з альбому "Misteri d'Elx (La Vespra)" ("Містерія міста Ельче (Вечірня)", який є записом творів на тематику однойменної каталонської драми.

Теми, за винятком "O Cos Sant Glorificat", яка з'являється один раз у кінокартині, звучать на початку, в середині та наприкінці фільму, тобто є наскрізними. Також усі проведення кожної з чотирьох тем звучать за кадром, у функції *non-diegetic*.

Усі наявні композиції, виконувані колективом на чолі з Жорді Савалем, апелюють до **семантичного** та **референтного** типів слухання. Це означає, що в кожній з них наявні сенси, які при детальному розгляді можуть вплинути на сприйняття кінострічки та розширити її розуміння; **референтне** ж слухання дозволяє розглядати такі сенси в безпосередній єдності з фільмом, усередині контексту кінострічки.

Найкращим прикладом продуманої та влучної інтеграції музичної композиції в канву фільму, а також апеляції до названих типів слухання є тема "O Cos Sant Glorificat"¹. По-перше, незадовго до її проведення, Дарка розглядає книжку із нотами доби середньовіччя, відродження та бароко, яка належала її загиблому коханому. По-друге, залучення теми "O, Cos Sant Glorificat" є режисерським коментарем, який, будучи пов'язаний із сюжетною канвою, має значно глибше коріння.

¹ Оригінальний текст та його переклад:

O cos sanct iorificat | О святе, прославлене тіло
De la Verge sancta y pura! | Святої пречистої Диви Марії!
Hui serastus e pultat | Сьогодні тебе поховують
Y reynarasen la altura. | І ти царюватимеш на небесах.

Таблиця 1

Музичні проведення в кінокартині "Яса"

1	1st person p.o.v.
2	Jubilate Deo Omnis Terra. Інстр. Перші такти першої частини. Мідні.
3	
4	
5	Los Braços Traygo Cansados I (Instr.) Орган
6	Препароване фортепіано або щипковий інструмент. Низький регістр. Кварти – квінти.
7	Препароване фортепіано або щипковий інструмент. Низький регістр. Кварти – квінти.
8	Agnus Dei (Instr.) Струнні
9	Jubilate Deo omnis terra (інстр. Перші такти другої частини, струнні)
10	
11	Los Braços Traygo Cansados I (Instr.) Орган
12	
13	
14	
15	
16	
17	
18	Препароване фортепіано або щипковий інструмент. Низький регістр. Кварти – квінти.
19	Родопська пісня
20	
21	
22	
23	Композиторська тема. Звучить вперше. Є парафраз на гімн України.
24	Препароване фортепіано або щипковий інструмент. Низький регістр. Кварти – квінти.
25	
26	
27	Agnus Dei (Instr.) Струнні
28	
29	
30	
31	
32	
33	
34	
35	
36	Los Braços Traygo Cansados I (Instr.) Орган
37	
38	
39	
40	
41	
42	
43	
44	
45	Los Braços Traygo Cansados I (Instr.) Орган
46	
47	Apòstols: O, Cos Sant Glorificat (La Vespra)
48	
49	Los Braços Traygo Cansados I (Instr.) Орган
50	
51	
52	Los Braços Traygo Cansados I (Instr.) Орган
53	
54	
55	Los Braços Traygo Cansados I (Instr.) Орган
56	
57	Jubilate Deo Omnis terra (друга частина, повністю: інстр. – вокал.)
58	Композиторська тема. Звучить вдруге. Є парафраз на гімн України.

Примітка: музичні проведення, позначені білим кольором, не вдалось ідентифікувати.

Воно криється в канонічному тексті та релігійному контексті, який ця музична композиція в собі несе (див. виноску). Проведення композиції відбувається під час сцени, де Дарка, падаючи в басейн, опиняється у човні, який переправляють на інший берег річки солдати.

Тобто у візуальному плані режисер, відштовхуючись від закладених у музичному та поетичному шарах сенсах, вдається до створення символічних паралелей між площинами: фізично-реальною (факт переправи пораненої Дарки) та релігійно-позаземною (символічно-релігійне значення переправи). Серед таких паралелей:

- Дарка як метафора вмираючої Диви Марії;
- переправа на інший берег як метафора процесу переходу Диви Марії в позаземне життя в Царство Небесне (на інший берег); процес Успіння Пресвятої Богородиці;
- солдати, що переправляють човен із Даркою як візуальна метафора апостолів, котрі супроводжують Диву Марію в її переході.

Наведену сцену можна трактувати як метафоричну смерть Дарки, що стається через звістку про смерть її коханого. Таким чином, через залучення сакральної музики і відповідних їй контекстів, відбувається звернення до трансцендентних релігійних мотивів, що передбачають перехід з одного стану в інший вже після смерті.

Другий музичний шар представлений у функції *non-diegetic*. Він налічує дві безіменні теми композиторів Олександра Бегми та Романа Вишневецького, що мають умовні назви "Квартові варіації" та "Дарчина тема"². Остання з них безпосередньо з'єднана з головною героїнею Даркою. Темі нерозривно пов'язані з подіями фільму, тож вони, повторюючись у певних моментах, апелюють до **референтного** типу слухання. У *Таблиці 1* ці теми виділені жовтим кольором та мають індекси "6", "7", "18", "23", "24" та "58". З цих шести проведення варто виокремити два – 23-є та 58-ме, адже в них імплементовано повноцінну музичну тему, тоді як інші появи композиторської роботи у фільмі являють собою окремі звуки-інтервали (здебільшого це кварта та квінти), із яких можна виокремити одну-дві фрази.

Особливу значущість аналізованого звукового шару для драматургії "Яси" можна пояснити, докладніше розглянувши декілька з наявних проведення:

- під час проведення теми "6" Дарка бере фотографії, згадує минуле з Данею, локації їхніх перших побачень та дрібні важливі для неї деталі їхнього спілкування, як-от: після першого поцілунку вона перестала перейматись щодо брекетів. Тобто наводиться ситуація, унаслідок якої Дарка змогла змінитись і стати впевненою в собі;
- під час проведення теми "7" Дарка згадує сон Дані про відчинені двері, нібито крізь них має увійти певне містичне і сакральне знання. Ганна доповнює розповідь дівчини згадкою про нав'язливе відчуття хлопця: як тільки він береться за справу, йому обов'язково мають завадити та нашкодити. Цей момент є важливим, адже пізніше з нього вибудується лейтмотив Дарчиного сну, який вона з тих чи тих причин не може додивитись і дізнатись вкрай важливу для себе інформацію. Так, під час цього проведення теми глядачеві представляється містичний бік фільму, де Дарка перейняла сон Дані, який пов'язує пару навіть після загибелі хлопця;

▪ під час проведення теми "18" Дарка проходить повз зоомагазин, бачить крізь скло мишу та невдовзі забирає тварину. Оскільки в слов'янській, зокрема українській, міфології миша є символом смерті та душі померлої людини (Коцур, Потапенко, & Куїбіда, 2015, с. 502), трактуємо цю тварину як утілення душі померлого Дані, який намагається передати Дарці відповіді на питання, що хвилюють дівчину. Важливим моментом є також спосіб "зустрічі" миші та Дарки. Український філософ та культуролог Мирослав Попович зазначав: "Особливий спосіб сполучення зі світом – через вікно: вхід через двері – регламентований, дозволений тип сполучення з "чужим", **через вікно – нерегламентований** (виділення мої. – С. Б.). Вікно осмислювалось як око дому, а сполучення з чужим світом мало свої закони: люди не могли бачити той світ, той світ не міг бачити живих людей" (Попович, 1998, с. 22–55). Відтак, можемо екстраполювати це бачення на те, як Дарка помічає мишу – "нерегламентовано", крізь вікно, через межу до потойбіччя / іншого виміру;

▪ під час проведення теми "23" відбувається святкування на березі озера. До Дарки приїхали її друзі-військові. Поки невелика компанія святкує на вулиці, починається гроза та грім, які переривають проведення музичної теми. Цю сцену і деякі її елементи (друзі-військові – люди з минулого Дарки; грім – вибухи від снарядів) можна трактувати як сцену-конфлікт: святкове вбрання Дарки протиставляється мілітар-одягу друзів (вони між собою висміюють Дарчин вигляд); не розпочавшись, святкування переривається звуками, схожими на вибухи. Фактично, сцена є втіленням Дарчиного конфлікту зі своїм минулим;

▪ наступне проведення теми ("24") є продовженням сцени примирення Дарки з друзями / минулим. Під зливою, від якої сховались усі, крім неї та її друзів, лише вони втрюх продовжують прибирати зі столу. Вони спільно травмовані, і в таких незвичайних ситуаціях відчувають себе сповна живими. Також під час проведення теми триває інша сцена – розмова водія з Ганною. Той питає, чи можна йому випити. Ганна забороняє зі словами: "Вони (друзі Дарки) не будуть тут ночувати". Ганна не приймає цієї сторони життя Дарки і все одно продовжує звинувачувати її саму, бойових товаришів дівчини та всіх небайдужих українців у втраті сина;

▪ проведення теми "58" є супроводом до завершальних титрів. Удруге з'являється парафраз на Гімн України (перша поява – під час проведення "23" – прим.). Поява теми Гімну України не є випадковою, адже спільним досвідом усіх учасників цієї драми є прагнення вибороти гідне – з огляду на особливості світоглядних бачень кожного – життя в Україні. Готовність – у випадку Дані та Дарки – захищати своє майбутнє та віддати життя. Водночас маємо й інший вибір – ресентимент Ганни, що тяжіє до минулого, яке є світоглядно конфліктним до вибору Дарки та Дані. Тож тут знову бачимо, як режисер вплітає екзистенційні розломи суспільства в єдину часопросторову канву, що її позначає звучання теми Гімну України крізь звукові композиторські нашарування.

Резюмуючи, зазначимо, що другий звуковий шар є супроводом до важливих сцен, які розкривають тему містицизму картини, сновидінь, особливого досвіду героїні прийняття смерті коханого, а також – до сцен, де представлено два конфлікти:

- Дарка та друзі / військове минуле;

² Назви аналізованих у цій статті музичних тем запропоновані автором дослідження.

Ганна та маркери, які свідчать про непокору українців і нагадують про боротьбу за свободу.

Музичні композиції **третього музичного** шару відтворюють звуковий простір обох Майданів та інших сцен, створюючи повноцінну картину занурення в потрібний часопросторовий відтинок та в такий спосіб уреальнюючи події. Таким чином, ці теми спрямовані на сприйняття контексту музики через **референтний** тип слухання та **слухання джерела**.

З-посеред подібних музичних тем переважають відомі пісні, як-от: "Разом нас багато, нас не подолати" гурту "Гринджоли", "Галю, прихось" гурту "Воплі Відоплясова", музична композиція в стилі bossa-nova, назву якої не вдалось визначити, та джазова тема без назви, що її виконує Даня для Дарки в парку. Усі проведення кожної з пісень звучать всередині кадру у функції diegetic.

Четвертий музичний шар представлений родопською піснею, або ж піснею гірських болгар. Вона звучить один раз і триває протягом семи хвилин. Це найдовше проведення музичної теми в кінокартині. За цей час показано процес доволі різкого зближення двох героїнь – Дарки і Ганни, що кульмінує в пропозиції Ганни, аби дівчина називала її "мамою", – й у відмові Дарки.

Сергій Маслобойщиков є автором українськомовної поетичної інтерпретації оригінального тексту, у "Ясі" звучить саме ця версія (табл. 2). Вона відрізняється підкреслено трагічним змістом: у ній оспівується тяжка доля дівчини та її туга за померлим коханим. Оскільки режисер утримується в поетичне першоджерело пісні, конструюючи власний наратив, вказуємо, що цей звуковий шар апелює до **семантичного** й **референтного** типів слухання.

Таблиця 2

Порівняння варіантів текстів родопської / болгарської пісні

Оригінал болгарською	Дослівний переклад	Інтерпретація С. Маслобойщикова
Кадона седи в бахчона китчица держи в ракона.	Красуня сидить у садочку, Квіточку тримає у куточку.	Катана, лихом латана – Дівчина горем сватана –
На срьощу въ рви севдь она с бели му рьки махаше.	Назустріч йде коханий, Білими руками махає.	За коси катована, В біле личко цілована.
Йела ми, йела юначе, за тебе седим в бахчона за тебе ми е киткаса.	Їж, милий, їж, юначе, Для тебе сиджу в садку, Для тебе у мене ця квітка.	Леле, мій леле, юначе! За тебе життям заплачу!

Оригінальну болгарську версію пісні та її авторську інтерпретацію Сергієм Маслобойщиковим об'єднує звернення до хлопця. Оригінальна версія містить відвертий еротичний заклик, враховуючи подібність значень у різних культурних традиціях мотивів квітки, дівчини, що її зрощує тощо. Утім, в інтерпретації С. Маслобойщикова суттєво посилено драматичність подій, аж до трагічного забарвлення, що додає напруги. У контексті фільму про загиблого Даню згадуються одразу двоє жінок – мати і кохана. Тож режисеріві потрібна була більш загальна характеристика ліричної героїні пісні, яка б не містила лише еротичних конотацій. Режисерська інтерпретація саме і є таким варіантом, створюючи потужне емоційне підґрунтя до однієї з головних тем картини – неможливості порозуміння між двома жінками, що тужать і віддано люблять одного чоловіка.

Родопська пісня у фільмі посилює саме лінію взаємостосунків двох героїнь. Вона звучить під час показу щасливо проведеного часу Ганни з Даркою. Жінки танцюють, ходять у ресторани, п'ють елітний алкоголь і ніби добре лагодять між собою. Тривала сцена, об'єднана піснею родопів, має на меті показати намагання Ганни знайти в Дарці доньку, яка б могла заповнити собою втрату єдиного сина. Водночас, показується, що Дарка (поки що) не проти такого розвитку подій. Радість жінок пояснюється спільним пошуком забуття та особливо гострим болем втрати. Варто відзначити використаний режисером прийом: безперервне звучання пісні протягом семи хвилин з невеликою паузою, візуально насичується значною кількістю подій – розмова зі знайомими Ганни у винному магазині, вечера в суші-барі, стрибання головних героїнь на ліжку тощо. Тож емоційне підґрунтя пісні, з одного боку, зшиває різні жіночі досвіди, а з

іншого – наближає до трагічного фіналу цих унеможливлених індивідуальними травмами стосунків.

Окремим, особливо важливим елементом у музичній системі координат відносно родопської пісні, кожної з музичних композицій першого музичного шару та композиторської музики в "Ясі" є співіснування та взаємодія кожної теми з п'ятим музичним шаром кінокартини, що позначає Дарчину перспективу та її сприйняття подій. Такий прийом, за Девідом Сонненсхайном, називаємо "1st person p.o.v." ("від першої особи"). Пояснюючи природу цього підходу, Д. Сонненсхайн зазначав: "<...> установлення перспективи або точки зору (p.o.v – "point of view") будь-якого звуку. <...>. Точка зору першої особи належить до тих звуків, які чує персонаж на екрані. Ця точка зору може збігатися або не збігатися із точками зору інших персонажів, та може збігатися або не збігатися із точками зору аудиторії. Наприклад, спогад про звук, який переживає персонаж, найімовірніше, буде чутний лише цій особі, а не іншим персонажам, але буде чутний аудиторії також" (Sonnenschein, 2011, p.14). Цей саунд-дизайн з'являється протягом усього хронометражу та загалом має 30 проведення у стрічці.

П'ятий звуковий шар залучається з метою занурення в стан головної героїні; цим шаром режисер установлює точку зору Дарки задля уреальнення для глядачів її переживань і травм. Також убачаємо винятковість п'ятого шару в тому, що він єдиний передбачає залучення **скороченого** типу слухання, або акцентуацію уваги на самому звуці, його властивостях і параметрах. **Референтне** ж слухання допомагає акцентувати увагу на моменті появи звуку та контексті сцени.

Девід Сонненсхайн, описуючи психопросторову модель звукових сфер, або ж шарів, зазначає: "Точка зору першої особи у звуковому оформленні фільму

надає нам суб'єктивний досвід персонажа. Коли цей досвід виходить за рамки зовнішніх навколишніх звуків (всі інші Звукові Сфери), ми входимо у сферу "Я думаю" ("I think") внутрішнього сенсорного, ментального та емоційного світу персонажа, що може містити спогади, сни, фантазії, мрійливість, галюцинації, уявні страхи та бажання, а також проєкції майбутнього. Типи звуків безмежні та абсолютно суб'єктивні. Щоб відрізнити цю сферу від інших, часто додається значна обробка звуку, наприклад, еквалайзер, реверберація, затримка, зміни швидкості та висоти тону, панорамування, реверс, тощо" (Sonnenschein, 2011, р. 23). Фактично глядач "Яси" чує саме такий описаний оброблений звук, що його можна умовно визначити як "гул".

Цей музичний шар особливо важливий у контексті кінострічки, адже своєю появою він позначає суб'єктивний ментальний стан головної героїні та її боротьбу з наслідками пережитих травматичних подій на Революції Гідності та під час війни проти російських окупантів на Сході України.

П'ятий музичний шар тісно пов'язаний з усіма названими вище, але передусім – із першим.

Спосіб взаємодії позначається щільним розташуванням чотирьох музичних тем разом із саунд-дизайном п'ятого звукового шару. Так, більшість проведення тем у виконанні колективу Жорді Савалє з'являється та/або до/після появи т. зв. "гулу" п'ятого звукового шару "1st person p.o.v.". За деякими винятками, кожна з музичних композицій "оточена" з обох боків саунд-дизайном. Серед таких винятків:

- перше проведення теми "Jubilate Deo Omnis Terra" (індекс у таблиці: "2", тайм-код: 00:06:08 – 00:07:12). Тема починається одразу після саунд-дизайну "1st person p.o.v.". Після завершення проведення "Jubilate Deo Omnis Terra" триває хвилинна павза, після чого саунд-дизайн з'являється знову;

- друге проведення теми "Agnus Dei" (індекс у таблиці "27", таймкод: 00:57:38 – 00:58:20). Твір починається після хвилинної павзи після появи саунд-дизайну. Після закінчення теми "Agnus Dei" триває павза в 48 секунд, після чого знову з'являється саунд-дизайн "1st person p.o.v";

- третє проведення теми "Los Braços Traygo Cansados" (індекс у таблиці "36", тайм-код: 01:14:14 – 01:14:22). Твір починається через дві секунди після кінця проведення саунд-дизайну. Після завершення твору "Los Braços Traygo Cansados" триває павза в 14 секунд, після чого знову з'являється перший звуковий шар;

- четверте проведення теми "Los Braços Traygo Cansados" (індекс у таблиці "45", таймкод: 01:21:39 – 01:22:10). Твір починається після павзи у 20 секунд після кінця проведення саунд-дизайну. Після проведення твору "Los Braços Traygo Cansados" жодний зі звукових шарів не звучить. Перше, що з'являється після павзи в сім хвилин, – звуковий шар "1st person p.o.v";

- єдине проведення теми "O, Cos Sant Glorificat" (індекс у таблиці "47", таймкод: 01:29:55 – 01:32:46). Твір починається після павзи у 20 секунд після появи саунд-дизайну. Після завершення "O, Cos Sant Glorificat" триває павза у 2 хвилини 50 секунд, після чого знову з'являється "гул" першого звукового шару "1st person p.o.v".

З наведених прикладів видно, що кожна з чотирьох музичних тем першого звукового шару принаймні один раз є "оточеною" саунд-дизайном п'ятого звукового шару "1st person p.o.v". Ураховуючи особливості цього сегменту звукового простору кінострічки "Яса", його маркування суб'єктивного травмованого сприйняття дійсності головною героїнею, можемо говорити про режисерський намір занурити глядача в суб'єктивне бачення Дарки в значній частині картини.

Отже, бачимо, що кожен із шарів відрізняється і за своїм функціоналом, і за типом слухання (табл. 3).

Таблиця 3

Зіставлення функцій та типів слухання п'ятих звукових шарів у "Ясі" Сергія Маслобойщикова

№	Звуковий шар	Функція (за Д. Сонненсхайном)	Тип слухання (за Д. Сонненсхайном)
1	Чотири музичні теми у виконанні колективу на чолі з Жорді Савалем	Драматургічний провідник // Наративний клей // Наповнювач	Семантичний // Референтний
2	Дві композиторські теми О. Бегми та Р. Вишневецького	Наповнювач // Наративний клей // Емоційний вказівник	Референтний
3	"Музика Майдану"	Емоційний вказівник	Референтний // Слухання джерела
4	Родопська пісня	Драматургічний провідник //	Семантичний // Референтний
5	Саунд-сфера "1 st person p.o.v"	Емоційний вказівник // Драматургічний провідник // Наративний клей	Скорочений // Референтний

Так, чотири музичні теми у виконанні колективу "Hesperion XXI" апелюють до семантичного та референтного типів слухання. Це означає, що в кожній із тем наявні сенси, що при детальному розгляді можуть вплинути на сприйняття кінострічки та розширити її розуміння (семантичне слухання); референтне ж слухання дозволяє розглядати такі сенси в безпосередній єдності із фільмом, усередині контексту кінострічки.

Композиторські теми нерозривно пов'язані із подіями фільму. Вони повторюються в певних моментах, апелюючи до референтного типу слухання.

"Музика Майдану" – це музичний шар, що передусім має на меті уреалізувати показувані події. Відтак, він також спрямований на сприйняття контексту музики (референтне слухання) та її джерела.

У родопській пісні є два рівні поетичного тексту: оригінальний болгарський та авторська інтерпретація Сергія Маслобойщикова, яка звучить у фільмі. Режисер

втручається у першоджерело та конструює власний наратив. С. Маслобойщиков залучає власну поетичну інтерпретацію тексту пісні і вкорінює його через музику у фільм. Цей звуковий шар апелює до семантичного та референтного типів слухання.

П'ятий звуковий шар фільму – "1st person p.o.v" – є особливим. Він єдиний передбачає залучення скороченого слухання, тобто акцентуацію на самому звуці, його властивостях і параметрах. Така увага до властивостей звуку зумовлена тим, що цей шар є ключем до розуміння психоемоційних станів головної героїні. Референтне слухання допомагає акцентувати увагу на моменті появи звуку та контексті сцени.

Перший звуковий шар насамперед слугує драматургічним провідником у фільмі, адже саме в нього включений найбільший масив сенсів (чотири музичні теми із різною історією створення, текстами, які звучать/вилучаються із проведення / трансформуються тощо), що впливають на драматургію картини. Водночас через свою повторюваність та варіативність, цей шар є наративним клеєм стрічки. Третньою і менш важливою функцією чотирьох тем є їхнє залучення в картину як наповнювача. Так, часто проведення цих музичних тем завершується ефектом "fade out". Його опис міститься в статті "Що таке фейд-перехід – Пояснення як і навіщо його використовувати" Кріса Хекмана: "Фейд – це підтип розчинення (сцени – прим. С.Б.), який поступово переміщується до/від зображення до/від чорного кольору. Фейди часто використовують на початку / у кінці фільмів. Але зрідка кінорежисери використовують фейди всередині сцени, наприклад коли персонаж втрачає свідомість та/або приходить до тями. Кросфейди – це поступові переходи між зображеннями, а не між зображенням і чорним екраном" (Heckmann, 2022).

Другий музичний шар за своїм функціоналом (за двома винятками – теми "23" та "58") є наративним клеєм та емоційним указівником. Основне завдання цих тем ("6", "7", "18", "24") – створити напружену атмосферу, яка б віддзеркалювала почуття Дарки, її загубленість та алієнацію, спричинену травматичним досвідом.

"Музика Майдану" також є емоційним указівником, що урельно показувані на екрані події, збільшуючи момент подібності до справжніх історичних перипетій нещодавнього минулого.

Родопська пісня повністю відповідає функції драматургічного провідника. Ця музика присутня у картині, щоб "спрямувати думку глядачів у потрібному режисерові руслі" (Sonnenschein, 2001, p. 155). Сергій Маслобойщиков використовує аудіовізуальний контрапункт, який вкупі із трансформацією поетичного тексту всередині родопської пісні має створити потрібний режисерові наратив про неможливість примирення Дарки та Ганни. Родопська пісня стає супроводом останньої спроби знайти точки дотику двох світоглядів, після чого відбувається трагічна розв'язка.

П'ятий звуковий шар фільму – "1st person p.o.v" – є найскладнішим з погляду функціонування всередині картини. Передусім це емоційний указівник, адже через чітке окреслення завдяки звуку психоемоційних станів головної героїні, Дарка стає ближчою та більш зрозумілою аудиторії. По-друге, цей звуковий шар є наративним клеєм і фактично лейтмотивом фільму. Цей найчастіше повторюваний звуковий елемент стрічки безпосередньо впливає на інші звукові шари. Також "1st person p.o.v" є драматургічним провідником, оскільки його застосування створює відчуття небезпеки

в майбутньому часі та натякає на трагічну розв'язку. Найбільше – у другій половині кінострічки, коли двічі "гул" звучить блоками по чотири проведення кожний (проведення "32–35" та "41–44" включно).

Дискусія і висновки

Отже, у "Ясі" Сергій Маслобойщиков конструює складну та різноманітну звукову систему. Кожний музичний шар апелює до різних типів активного слухання й потребує докладного аналізу задля розуміння контексту всього фільму. Таким чином, звук і музика стають формотвірними елементами в "Ясі".

"Яса" – це підсумування, рефлексія щодо набутого особистісного й суспільного досвіду – революцій, війни Росії проти України; це болючий діалог із сучасністю про біль, втрату та пошук себе.

"Яса" є яскравим прикладом фільму, у якому режисер конструює потрібні йому сенси та алюзії за допомогою звукової компоненти. Посилання та натяки, закладені у звукову частину кінокартини, значною мірою впливають на глибину сприйняття "Яси", а п'ятий звуковий шар дозволяє зламати четверту стіну і частково передати специфіку відчуттів, властиву травматичному досвіду головної героїні Дарки. Детальний розгляд кожного зі звукових шарів фільму переконує в тому, що для Сергія Маслобойщикова звук є вкрай важливим елементом побудови художньої цілісності, є одним із формотвірних та фундаментальних елементів, зокрема у стрічці "Яса".

Список використаних джерел

- Коцур, В., Потапенко, О., & Куйбіда, В. (Ред.) (2015). *Енциклопедичний словник культури України*. 5-е вид. Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди. ФОП Гавришенко В. М.
- Попович, М. (1998). *Нарис історії культури України*. Розділ II. Слов'янські культурні джерела (22–55). <http://litopys.org.ua/popovych/narys03.htm>.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision. Sound on Screen*. Columbia University Press.
- Chion, M. (2009). *Film, a Sound Art*. Columbia University Press.
- Heckmann, C. (2022, June 12). What is a Fade Transition – How & Why to Use Them Explained. <https://www.studiobinder.com/blog/fade-transition-definition/>
- Odesa International Film Festival. (2024). Оголошено повну програму 15-го Одеського міжнародного кінофестивалю. <https://bit.ly/41OZt8S>.
- Sonnenschein, D. (2001). *Sound Design: The expressive power of music, voice, and sound effects in cinema*. Michael Wiese Productions.
- Sonnenschein, D. (2011). Sound Spheres: A Model of Psychoacoustic Space in Cinema. *The New Soundtrack* 1.1, 13–27. <https://doi.org/10.3366/sound.2011.0003>

References

- Chion, M. (1994). *Audio-Vision. Sound on Screen*. Columbia University Press.
- Chion, M. (2009). *Film, a Sound Art*. Columbia University Press.
- Heckmann, C. (2022, June 12). What is a Fade Transition – How & Why to Use Them Explained. <https://www.studiobinder.com/blog/fade-transition-definition/>
- Kotsur, V., Potapenko, O., & Kuibida, V. (Ed.) (2015). *Encyclopaedic Dictionary of Ukrainian Culture*. Hryhorii Skovoroda Pereiaslav-Khmelnytskyi State Pedagogical University. 5th ed. Korsun-Shevenchivskiy: Havryshenko V. M. (Self-publisher). [In Ukrainian]
- Odesa International Film Festival. Programme. (2024). <https://bit.ly/41OZt8S>.
- Popovych, M. (1998). *Outline of the History of Ukrainian Culture*. Chapter II. Slavic Cultural Sources (22–55). <http://litopys.org.ua/popovych/narys03.htm> (accessed 24 Apr 2025). [In Ukrainian].
- Sonnenschein D. (2001). *Sound Design: The expressive power of music, voice, and sound effects in cinema*. Michael Wiese Productions.
- Sonnenschein D. (2011). Sound Spheres: A Model of Psychoacoustic Space in Cinema. *The New Soundtrack* 1.1, 13–27. <https://doi.org/10.3366/sound.2011.0003>

Отримано редакцією журналу / Received: 29.04.25

Прорецензовано / Revised: 09.05.25

Схвалено до друку / Accepted: 09.06.25

Serhii BALABUKHA, PhD Student
ORCID ID: 0009-0008-5897-5624
e-mail: sherm4333@gmail.com
The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine

DRAMATURGICAL FUNCTIONS OF SOUND ACCOMPANIMENT IN SERHII MASLOBOYSHCHYKOV'S FILM "YASA"

Background. Creative output of Ukrainian director Serhii Masloboyshchikov receives unreasonably limited attention in scholarly discourse. Alongside the broader recognition of his artistic legacy – relevant in Ukraine's ongoing cultural struggle – this article focuses on a distinctive aspect of his cinematographic approach: the construction of dramaturgy through a multilayered sound system. The aim of the study is to identify the dramaturgical functions of each sound layer and to analyze the mechanisms of their interaction with the visual track in Masloboishchikov's recent film *Yasa* (2024).

Methods. The research employs Michel Chion's comparative and shot-breakdown analyses, along with his typology of active listening (reduced, causal, semantic, referential), incorporated by David Sonnenschein in the "sound-sphere" model. Semantic and contextual analytical approaches were also applied.

Results. Five sound layers were distinguished in the film:

- themes performed by the ensemble *Hespèrion XXI*, functioning as the film's central dramaturgical thread and narrative binder;
- original music by composers O. Begma and R. Vyshnevskyi, intensifying tension and marking the mystical strand;
- "Maidan music", grounding the historical context;
- a Rhodope folk song in the director's individual poetic adaptation, dramatizing the conflict between the two female protagonists;
- "1st-person p.o.v." sound design that models Darka's traumatic states and encloses the other layers within her subjective experience.

The sound component fulfils all four functions identified by Sonnenschein: emotional signifier, continuity filler, narrative cueing, and narrative unifier.

Conclusions. "*Yasa*" demonstrates a complex sound system typical of Masloboi-shchikov's cinema. Sound is treated not as mere accompaniment but as a form-generating element that reveals the film's central themes of war, loss, and trauma. The intricate combination of semantic and referential levels, together with the constant return to subjective sound design, turns the audio into a fully fledged carrier of meaning and an effective instrument for constructing directorial narratives.

Keywords: sound, cinema, music, p.o.v., sound-spheres, active listening, function, Masloboyshchikov, dramaturgy, "*Yasa*".

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

ЕСЕ. ІНТЕРВ'Ю. РЕЦЕНЗІЇ

УДК 791-51+316.75+17.022.1](477)

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).13](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).13)

Альона ТИМОШЕНКО, асп.

ORCID ID: 0009-0003-1501-9476

e-mail: timoshenkoalyona@gmail.com

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ОБРАЗ ГЕРОЯ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ.
ІНТЕРВ'Ю З НАТАЛІЄЮ ВОРОЖБИТ

Наталія Ворожбит – українська письменниця, драматургиня, режисерка та сценаристка. Належить до напрямку "нова драма". Лауреатка Премії "Women In Arts"¹ у 2020 році, Державної премії України імені Олександра Довженка² 2021 року – за видатний внесок у розвиток українського кіномистецтва та Шевченківської премії³ у 2022.

А.Т.: *Хто для вас є герой? Кого ви називаєте героєм? Чим сформоване це поняття?*

Н.В.: Мене чіпляє, наприклад, якась історія, підслухана чи своя особиста. І на основі цієї вражаючої осторії герой народжується в моїй уяві. Це, безумовно, якась цікава особистість, але не завжди позитивна, і так частіше. Мене цікавлять люди, які дуже неоднозначні у своїх природі, поведінці, вчинках і досить непередбачувані. У кожній історії я по-різному визначаюся з героєм. І для мене завжди ще складно визначити, хто є головним героєм у моїй історії. Навіть якщо візьмемо п'єсу чи сценарій, то я вам не скажу, хто там є головним героєм. Їх також може бути декілька, хоча в більшості підручників стверджується, що герой має бути один.

А.Т.: *Чи можете ви сказати, що образ героя віддзеркалює певні аспекти суспільства, культури чи історії?*

Н.В.: Для мене це завжди якийсь зріз суспільства або протиріччя двох характерів.

А.Т.: *Як ви створюєте свого героя?*

Н.В.: От я буквально зараз повернулася з Единбургу, де ми вчимо підлітків писати п'єси час від часу. Я знаю теорію, як це робиться: визначається головний персонаж, що він хоче, яка в нього мета. Він обов'язково повинен чогось прагнути, і обов'язково перед ним має бути дуже складний шлях до досягнення своєї мети. Що гірший шлях, то краще. Тобто він має долати якісь, наприклад, перешкоди, розв'язувати якісь конфлікти. Інакше кажучи, він чогось хоче, але щось йому стоїть на заваді.

Розрізняють чотири типи конфлікту. Наприклад, це може бути внутрішній конфлікт героя, він не може собі чогось дозволити. Це може бути й міжособистий конфлікт, коли двоє людей чи троє між собою не можуть домовитися. Це може бути соціальний конфлікт, коли суспільство і різні стереотипи тощо стоять на заваді і заважають героєві досягти цілі. А є ще конфлікт, який не залежить від волі людини, наприклад непоборна сила, війна, хвороба, смерть. Тобто те, на що ти не можеш ніяк впливати. І найкращі ті твори, у яких наявні всі чотири типи конфліктів, а герой має подолати всі ці конфлікти. То, власне, так правильно створювати героя. Крім того, він має досягти своєї мети чи не досягти своєї мети. Але, звісно, в основі стоїть конфлікт, який герой має розв'язати, і це його шлях.

А.Т.: *Герой, який не досягає своєї мети, є героєм?*

Н.В.: Герой, який загинув, не перестає бути героєм. Він може бути переможцем, але це зовсім ознака героя. Герой може програти все. І це теж тип героя, і нам дуже цікаво і важливо стежити за його шляхом. Тобто героїзм у чомусь іншому полягає, у силі його бажань, мотивації і шляху, та те, як він долає всі перепони на своєму шляху. На практиці я все роблю інтуїтивно. Наприклад, героїв у "Кіборгах" я писала досить інтуїтивно за канонами, з усіма архетипами, там можна це проаналізувати.

А.Т.: *Як ви знаходите героїв? Це ваші накопичені спостереження? Коли я дивлюсь ваші фільми, у мене таке враження, що я не кіно дивлюсь, а підглядаю за реальними людьми.*

Н.В.: Якби я не знала цих людей, вони б у мене не вдалися. Звісно, що це спостереження. Будь-який сценарист, драматург має вміти уважно слухати і бути емпатійним. Мені з дитинства цікаво слухати чужі історії. З дитинства захоплювали парадокси, які відбуваються з людьми. Як вони кажуть одне, а роблять інше. Навколо мене завжди була така "кайдашева сім'я". У мене дуже яскраві і колоритні всі родичі, друзі. Щоб описувати інших людей, ти маєш

¹ Премія "Women In Arts" – це незалежна відзнака, започаткована у 2019 році спільними зусиллями ООН Жінки в Україні та Українського інституту. Вона створена в межах підтримки глобальної ініціативи HeForShe, що виступає за гендерну рівність. Основне завдання премії – висвітлити внесок жінок у сферу мистецтва та публічно вшанувати їхній вклад у розвиток української культури. Ця нагорода покликана започаткувати нову традицію в українському мистецькому середовищі, що може стати значущим кроком у культурній еволюції країни та надихнути жінок на подальші творчі звернення.

² Державна премія України імені Олександра Довженка є національною відзнакою, якою вшановують визначні заслуги в розвитку кіномистецтва України. Її заснували з нагоди столітнього ювілею з дня народження Олександра Довженка – видатного представника української культурної спадщини.

³ Національна премія України імені Тараса Шевченка, відома також як Шевченківська премія, є провідною державною нагородою у сфері культури та мистецтва. Вона запроваджена у 1961 році і вважається найвищою формою визнання творчих здобутків в Україні.

їх добре знати. І я їх, здається, добре знаю. Знову ж таки, я мала досить багатовимірне життя: із переїздами, проживанням у різних країнах, зі шлюбами і таке інше. То в мене, напевно, ще й багатий життєвий досвід.

А.Т.: Герой у кіно відрізняється від загального образу героя, який є в суспільстві? Чи він завжди відповідає цьому запиту? Кіно ж створюється трошки пізніше, бо реалізація проєкту займає років зо два.

Н.В.: В ідеалі, кіно має випереджати час. Це герой, який ось-ось прийде, людина, яка буде в суспільстві героєм, бо глядач завжди відчуває в кіно, у серіалах, коли там ідеться про вчорашній день. От, наприклад, тенденція останніх десяти років. Це такі герої, як Доктор Хаус¹. Колись вони були дуже популярними. Усі кіношники шукали "Доктора Хауса", тому що він добряча скотина, але така приваблива. Саме його суперечності дуже чіпляють глядача. Зараз з'явився новий тип героя. Він не новий, звичайно, колись був. Просто зараз він став більш актуальним. Це герой типу "Тед Лассо"². Людина дуже добра, з усім погоджується. Він такий начебто неясковий. І це точно пов'язано з часом. І чому такий герой зараз потрібен? Тому що ми в такі жорстокі часи живемо. Якось інтуїтивно ми відчуваємо, що світ урятує вже не Доктор Хаус. От зараз на часі щось інше. Треба не провокувати і роздратовувати – треба набагато більше.

А.Т.: Сучасний герой прив'язаний конкретно до локації чи він віддзеркалює загальносвітовий контекст?

Н.В.: Ну от Тед Лассо, він же не український герой, але ми розуміємо, що це такий герой сьогодення не тільки для України, а й для всієї Європи, і для світу загалом. У нього багато характеристик суто американських. Але водночас автори зробили його універсальним. Це щось на кшталт вищого пілотажу: зберегти автентичність і зробити універсальним героя. Це дуже важливо. Український герой може бути універсальним, але всі мають розуміти, що він з України. І в нього є контекст своєї країни, свого досвіду.

Мені зараз постійно замовляють п'єси за кордоном. І в мене два завдання: з одного боку, розказати про Україну, а з іншого, щоб іноземці цю розповідь зрозуміли, тому що наш досвід, якщо його розказувати прямо, в лоб, – це буде пропаганда або новини. Треба пам'ятати: те, що зрозуміло нам, не зрозуміло їм. І ми постійно повинні враховувати те, що маємо розказати їм історію про Україну так, щоб вони її зрозуміли, тому що, якщо їх, наприклад, лякати, постійно показувати, що переживає українець, вони закриються. Це якийсь інший досвід, до якого вони не мають стосунку. А якщо спробувати зробити так, ніби це з ними відбувається, так натискати на ті чутливі для всіх кнопки (всім страшно, наприклад, втратити дім, це загальнолюдські цінності), і при цьому, залишаючи інформацію, що це все-таки Україна, то тоді це краще працює.

Наша дорога до глядача, до інших суспільств коротша. І тому треба постійно балансувати в цьому сенсі. Треба так само перебувати в контексті цих людей, щоб розуміти, як для них створювати. Також треба мати на увазі не тільки героя, а й героїню теж. Моя донька такою феміністкою росте: колись, ще зовсім маленькою, вона запитувала, чому в усіх казках герої хлопчики. Тому в мене, наприклад, більшість героїв – це саме героїні, жінки переважно, бо я їх краще знаю. Очевидно, вони складніші, цікавіші і зараз їхній час у якомусь сенсі. Багато в чому. Мені здається, що їм треба більше складних виборів зараз робити, проте в них більше свободи. Багато свободи, але це теж ускладнює вибір. Більше відповідальності, так. І вибір, більше можливостей. Як не помилитися? У тебе немає двох варіантів: пересидіти в Києві чи піти на фронт. А все значно складніше. І діти. Тому в останніх моїх п'єсах виключно жіночі персонажі. В одній п'єсі чотири біженки з різних регіонів.

В іншій п'єсі ідеться про українську сім'ю – жінок, які виїхали: бабусю, маму і доньку. Чоловіки там теж присутні. Ці п'єси поставлено в Німеччині в кількох театрах і в Україні також.

А.Т.: Для вас відрізняється героїня кіно і театру?

Н.В.: По суті, ні. Просто по-іншому організовано спосіб розповіді про героїнь. Трансляції для глядача теж. Наприклад, у театрі ти можеш більше собі дозволити нереалістичних прийомів, більше використовувати якісь абсурдні, протестні речі. Кіно, яке я створюю, більш реалістичне. Театр має набагато більше можливостей. Театральна вистава – і дешевша і швидше готується, це хороший інструмент реагування, та ще й важлива інституція, але в Україні недооцінена, на жаль. Нині, мені здається, якраз таки починається нове дихання театру. А те, що я зараз спостерігаю в нашому театрі, особливо в академічному, це все одно нові якісь варіанти, переосмислені класики. Але добре, що воно все є. Переосмислення, нова інтерпретація теж має бути, проте цього недостатньо. І театр можна було б цікавіше використовувати.

А.Т.: Наскільки зараз ці дискусії, діалоги на часі чи не на часі, наскільки ми готові говорити про те, що відбувається, про події, у яких ми, по суті, живемо. Чи треба все-таки відкласти, почекати і відрефлексувати потім?

¹ "Доктор Хаус" (англ. *House M.D.*) – американський серіал, що розповідає про надзвичайно талановитого лікаря-діагноста Ґреґорі Хауса у виконанні Г'ю Лорі та його команду медиків. Прем'єра відбулася у 2004 році на телеканалі FOX. Проєкт здобув світове визнання та неодноразово відзначений престижними телевізійними нагородами. Ґреґорі Хаус – фахівець із блискучим розумом, але зі складним характером: він замкнутий, саркастичний, схильний до мізантропії, не дотримується соціальних норм і часто діє всупереч правилам. Його поведінка відштовхує пацієнтів і колег, однак саме його нетрадиційний підхід часто рятує життя. Про нього говорять: "Він не порушує правил – він їх ігнорує".

² "Тед Лассо" (*Ted Lasso*) – американський комедійний серіал на спортивну тематику, створений на основі однойменного персонажа, якого Джейсон Судейкіс уперше втілює у рекламних роликах для NBC Sports про англійську Прем'єр-лігу. Прем'єра першого сезону відбулася влітку 2020 року на платформі Apple TV+ і швидко здобула популярність у глядачів. У центрі сюжету – тренер з американського футболу, який працював з командою коледжу, але раптово отримує пропозицію очолити англійський футбольний клуб "Річмонд", не маючи жодного досвіду в справжньому футболі. Спершу йому протистоять і гравці, і фанати, а власники клубу має свої приховані мотиви, проте завдяки невичерпному оптимізму, гумору й щирості Тед поступово завойовує прихильність нового оточення.

Н.В.: Звісно, треба говорити. Нікуди відкладати. Ми не знаємо, чи буде завтра, куди відкладати. Треба не говорити, треба кричати. У цьому виявлятиметься наша сила, якщо ми будемо це робити. Я наводжу як приклад те, що нам після 2014 року теж усі говорили, мовляв, навіщо там ті "Погані дороги"¹, "Атлантида"², "Бачення метелика"³. Час не прийшов, треба рефлексувати. А після 24 лютого, коли весь світ нарешті зрозумів, схаменувся, що війна – це таки правда, виник величезний запит на твори з України, які розповідають про сучасну російсько-українську війну. В усьому світі зараз показують такі документальні і навіть художні фільми, читають такі п'єси. А якби ми ждали, думали, що треба, щоб пройшов час, а ми потім про це розкажемо, то у нас не було б нічого, жодного доказу художнього про те, що з нами відбувається вже 10 років. По-моєму, це ідеальна ілюстрація того, що треба робити постійно. Тут і зараз. Не всі ці роботи будуть шедеврами, щось відсіється. Якщо ти, звісно, можеш і хочеш, то треба обов'язково робити. Якщо ж у тебе немає мотивації чи якщо твоя мотивація комерційна або якась спекулятивна, то краще не робити нічого.

А.Т.: *Які виклики зараз перед вами, як авторкою, стоять у контексті створення сучасних героїв?*

Н.В.: Виклики такі, що не хочеться повторюватися: я багато всього написала, і тому не хочеться писати більше, ця тема війни виснажила, і реальність стає все страшнішою, а ти вже не можеш писати страшніше, ти просто "не вигрібаєш", і для цього потрібно інший досвід мати. Мені здається, зараз дуже цікаво почути тих, хто воює і воював. Звідти, з місць бойових дій, напевно, прийдуть люди з якимись особливими історіями.

І це той момент, коли я б хотіла мати змогу побути в тиші і, грубо кажучи, нічого такого злободенного не писати, трішки поспостерігати. Словом, немає вже сил і насаги писати про війну. А про щось інше ти просто не можеш писати, це теж зрозуміло. Тому я почала книгу писати в іншому жанрі про 90-ті. Головна героїня цієї книги Галія створена на основі реальної: у в 90-х роках минулого століття ця жінка мала високу посаду. Коли внаслідок розпаду СРСР усе почало руйнуватися, вона намагалася уберегти свій бізнес, який у неї хотіли відібрати. У книзі йдеться про всі ці виклики 90-х, плюс особисте складне життя, і про те, як головна героїня з цим упоралася, і, головне, про цінності, які в неї були на початку історії. Які в нас усіх були цінності? Ми всі дуже хотіли гарно одягатися, хотіли матеріальних якихось благ, але поступово ці цінності почали змінюватися, ми почали рости як суспільство, така метафора у книзі насправді. І через історію цієї Галії ми так ніби проходимо шлях України в той період. Це мені зараз цікаво робити. Воно і актуально все одно виходить, але хоча б не прямо про те, що зараз відбувається.

А.Т.: *Які загальновідомі архетипи в кіно ви, як авторка, використовуєте?*

Н.В.: У п'єси "Зелені коридори" є жінка-жертва, жінка-пристосуванець, жінка того втраченого старого покоління, яка живе своїм радянським минулим, і рятує тварин, і, в принципі, рятує себе саму, і актриса, яка змінюється, яка має перевтілюватися в будь-які іпостасі залежно від ситуації.

А.Т.: *Зараз наша країна у війні, ми всі чекаємо перемоги, більшість із нас по-своєму наближає її, але є відчуття тотальної втоми у всіх: і тих, хто виїхав, і тих, хто тут, і тих, що на фронті, насамперед. Потім у нас буде ще якийсь новий етап, коли війна закінчиться, і, можливо, він теж буде нелегким для суспільства. Тобто ми будемо проходити ще якусь нову трансформацію, так?*

Н.В.: Ну, цей час у чомусь буде складніший. Це дуже відчутно. Але мені про майбутнє важко говорити. Журналісти часто питають мене, яким я бачу майбутнє. У мене якийсь блок щодо бачення майбутнього. Просто хочеться дожити до перемоги. А там вже нехай будуть ці виклики, якимось будемо з ними. Історія свідчить, що після будь-якої війни починається велика депресія, починаються, звісно, економічні кризи та ще й багато людей травмованих. І всі так чекають перемоги, ніби після цього все стане добре. А якщо подумати, добре не стане. Я думаю, що про це й пишуть. Треба йти на випередження і писати про те, яким життя буде. Хороший приклад – це фільм Васяновича "Атлантида". Я знаю, як створювався сценарій. Усе було в реальному часі, але в авторів фільму щось не виходило. І тільки тоді, коли вони вирішили, що дія відбувається в майбутньому... (здається, 2025-й у них), усе одразу вийшло. А після 24-го лютого 2022 року ця картина взагалі стала страшним пророцтвом. Ти її дивишся і просто жахаєшся від такого передбачення. Власне, зараз треба писати про те, що нас чекає після перемоги.

А.Т.: *Як Вам зараз пишеться?*

Н.В.: Ти весь час думаєш, як це сприймуть, як це допоможе Україні виграти війну. Я маю так написати, щоб достукатися до кожного німця чи британця, щоб вони зрозуміли, що ми відчуваємо, що нам треба допомагати. І саме

¹ "Погані дороги" – повнометражна стрічка, у якій Наталія Ворожбит є режисеркою та сценаристкою, знята за її ж п'єсою 2017 року. Фільм складається з п'яти окремих новел, які поєднує символіка доріг. У центрі – життя мирних мешканців і військових на Донбасі під час російсько-української війни. Світова прем'єра картини відбулася 3 вересня 2020 року в рамках конкурсної секції Міжнародного тижня критиків на Венеційському кінофестивалі. Хоча фільм не здобув головної нагороди, його було відзначено спеціальною премією Verona Film Club Award. В українських кінотеатрах стрічка з'явилася в обмеженому прокаті у травні 2021 року.

² "Атлантида" – українська стрічка 2019 року, створена режисером Валентином Васяновичем. Усі ролі у фільмі виконали непрофесійні актори – учасники бойових дій на сході України, волонтери та військовослужбовці. Прем'єрний показ відбувся 4 вересня 2019 року в рамках Венеційського кінофестивалю, на якому фільм здобув перемогу в секції "Горизонти". На знак поваги до стрічки над островами Лідо, де проходить фестиваль, було піднято прапор України. Пізніше "Атлантиду" висунуто від України на здобуття премії "Оскар" у категорії "Найкращий міжнародний фільм". У рейтингу 100 найвизначніших українських кінострічок цей фільм посідає 11-те місце.

³ "Бачення метелика" (*Butterfly Vision*) – українська художня стрічка в жанрі військової драми, створена у 2022 році. Це дебютна повнометражна робота режисера Максима Наконечного. Світова прем'єра фільму відбулася на Каннському кінофестивалі того ж року, а українські глядачі вперше побачили картину в межах 6-го Київського тижня критики в кінотеатрі "Жовтень". У широкий український прокат стрічка вийшла 6 квітня 2023 року. У центрі історії – аеророзвідниця з позивним "Метелик", яка повертається з полону. Її зустрічають близькі та бойові побратими, проте після повернення вона стикається з новими випробуваннями, що змінюють її сприйняття себе та світу довкола.

тут, у цьому місці, починає закінчуватися мистецтво. Тому відповідальність (це я бачу по своїх колегах) усіх їх "накриває", і всі з цим тягарем стикаються. І от як з цим бути? Хочеться писати складних героїв і розуміти мотивацію їх самих. Тобто був певний момент, коли я ще "Погані дороги" писала, коли я намагалася розуміти мотивацію злодія, ґвалтівника, а зараз такі часи, коли вже не хочеться розуміти його мотивації. Просто хочеться "замочити" його і все. Світ став більш чорно-білим, а він для митця має бути не чорно-білим, він все одно має бути складнішим. І тому це, напевно, якоюсь мірою шкодить мистецтву. На щастя, все рівно митці якось знаходять інтуїтивні шляхидесь бути чесними. Коротше кажучи, балансують між чесністю, мистецтвом і відповідальністю, коли основною метою творчості стає не мистецтво, а перемога. Хочеться свободи, хочеться писати про якісь свої жіночі страхи, а час такий, що все це проходить повз тебе, а ти займаєшся більше громадською діяльністю. Натомість творчість передбачає, що ти ще будеш копирсатися у своїх ранках – нікому не цікавих, але теж достатньо універсальних: старіння, і діти, і кохання, і все інше. Чи доживемо до тих часів, коли ми зможемо творити саме так? Доживемо. Світ не буває однаковим, ніколи.

Інтерв'ю з Наталією Ворожбит записано у травні 2024 року.

Alyona TYMOSHENKO, PhD Student
ORCID ID: 0009-0003-1501-9476
e-mail: timoshenkoalyona@gmail.com
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

**THE IMAGE OF THE HERO IN MODERN UKRAINIAN CINEMA.
INTERVIEW WITH NATALKA VOROZHBYT**

Наукове видання



УКРАЇНСЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

ЖУРНАЛ



№ 1(16)/2025

Оригінал-макет виготовлено ВПЦ "Київський університет"



Формат 60x84^{1/8}. Обл.-вид. арк. 13,9. Ум. друк. арк. 10,7. Наклад 300. Зам. № 225-11408.
Гарнітура Arial. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № Фл3.
Підписано до друку 01.07.25

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; vpc_div.chief@univ.net.ua; redaktor@univ.net.ua
[http: vpc.univ.kiev.ua](http://vpc.univ.kiev.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02