

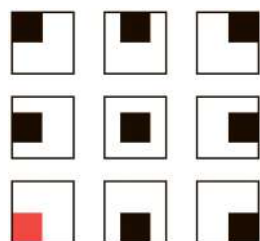
ISSN (print) 2309-8813
ISSN (online) 2663-0362

Сучасне мистецтво

Інститут проблем сучасного мистецтва



2025



І Н С Т И Т У Т
П Р О Б Л Е М
С У Ч А С Н О Г О
М И С Т Е Ц Т В А

Національна академія мистецтв України
Інститут проблем сучасного мистецтва

NATIONAL ACADEMY OF ARTS OF UKRAINE
MODERN ART RESEARCH INSTITUTE

Сучасне мистецтво Contemporary Art

Збірник наукових праць
A Collection of Academic Articles

Видається з 2004 року
Published since 2004

Випуск XXI
Volume 21

Київ — ІПСМ НАМ України — 2025
Kyiv — MARI NAAU — 2025

Статті у виданні перевірені за допомогою сервісу перевірки на плагіат Unicheck.
The articles are checked for plagiarism using Unicheck software.

Рекомендовано до друку
Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
(протокол № 10 від 25 листопада 2025 року)

Recommended for publication
by the Academic Council of the Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine
(protocol No. 10 25.11.2025)

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України періодичне наукове видання
збірник наукових праць «Сучасне мистецтво»
внесено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України,
в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт
на здобуття наукових ступенів доктора наук, кандидата наук та ступеня доктора філософії
з мистецтвознавства та культурології (наказ Міністерства освіти і науки України від 24.09.2020 р. № 1188)

Under the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine,
the scientific publication *Contemporary Art: A Collection of Academic Articles*
is included into the category B of the Register of Scientific Professional Publications of Ukraine
that publish the results of theses for the degrees of Doctor of Philosophy, Candidate and Doctor of Science
in Art Studies and Cultural Studies (Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No.1188 of 24.09.2020)

Сучасне мистецтво: збірник наукових праць / Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України; гол. ред. Віктор Сидоренко. Київ: ІПСМ НАМ України, 2025. Вип. XXI. 427 с.: іл.

Contemporary Art: A Collection of Academic Articles, ed. Victor Sydorenko. Kyiv: Modern
Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, 2025. Vol. 21. 427 p.

ISSN (print) 2309-8813

ISSN (online) 2663-0362

Щорічний збірник наукових праць «Сучасне мистецтво», заснований Інститутом проблем сучасного мистецтва НАМ України, має за мету широке висвітлення багатоманітних явищ сьогодення крізь призму мистецтвознавства і культурології, а також виокремлення, класифікацію, виявлення засад теоретичної постановки й магістралі пошуку шляхів практичного розв'язання складних і неоднозначних проблем мистецтва. Видання розраховане на знавців і практиків сучасного мистецтва, на широкий загал його шанувальників.

Contemporary Art, an annual collection of articles, was founded by the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine. It aims at broad coverage of various contemporary phenomena in the light of art and cultural studies. Among its objectives are determining, classifying, and revealing the foundations of theoretical thought and envisioning practical ways of solving the complex and controversial problems of art. The publication is aimed at the experts and practitioners of contemporary art, at the wide audience of art lovers.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Головний редактор: Віктор СИДОРЕНКО, кандидат мистецтвознавства, професор,
академік НАМ України, президент НАМ України (Україна)

Заступник головного редактора: Ігор САВЧУК, доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент НАМ України, директор ІПСМ НАМ України (Україна)

Руслана БЕЗУГЛА, доктор мистецтвознавства, доцент,
головний науковий співробітник відділу
теорії та історії культури ІПСМ НАМ України (Україна)

Валерій БІТАЄВ, доктор філософських наук, професор, академік НАМ України,
перший віцепрезидент НАМ України (Україна)

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА, доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач відділу перформативних практик і сценічного мистецтва
ІПСМ НАМ України (Україна)

Тамара ГУНДОРОВА, доктор філологічних наук, професор,
член-кореспондент НАН України, головний науковий співробітник відділу
теоретичних і міждисциплінарних досліджень
Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (Україна)

Даніель ЗАВАНЬО, доктор філософії, доцент Університету Мілан-Біокка (Італія)

Ірина ЗУБАВІНА, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України,
головний науковий співробітник відділу
теорії та історії культури ІПСМ НАМ України (Україна)

Олександр КЛЕКОВКІН, доктор мистецтвознавства, професор,
академік НАМ України, завідувач відділу новітніх методів дослідження
ІПСМ НАМ України (Україна)

Даріуш КОСІНСЬКИЙ, професор Ягеллонського університету в Кракові (Польща)

Няша МБОТІ, доктор філософії, доцент Університету комунікаційних досліджень
Йоганнесбургу (Південно-Африканська Республіка)

Юрій МОСЕНКІС, доктор філологічних наук, професор кафедри української мови
та прикладної лінгвістики Навчально-наукового інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Україна)

Мартінас ПЕТРІКАС, доцент, заступник декана з наукової роботи
Вільнюського університету комунікацій (Литва)

Ольга ПЕТРОВА, доктор філософських наук, професор,
головний науковий співробітник відділу
теорії та історії культури ІПСМ НАМ України (Україна)

Леся СМІРНА, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник,
начальник відділу міжнародних наукових зв'язків НАМ України (Україна)

Йохан ФОРНАС, заслужений професор Університету Сьодерторн у Стокгольмі (Швеція)

Іветта ХАСАНОВА, молодший науковий співробітник відділу кураторської виставкової
діяльності та культурних обмінів ІПСМ НАМ України (Україна)

Відповідальний редактор: Асмаї ЧІБАЛАШВІЛІ, кандидат мистецтвознавства,
старший дослідник, заступник директора з наукової роботи, ІПСМ НАМ України (Україна)

EDITORIAL TEAM

Chief editor: Victor SYDORENKO, Candidate in Art Studies, Professor,
Academician, President of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Deputy Chief Editor: Igor SAVCHUK, D.Sc. in Art Studies, Professor,
Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine,
Director of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Ruslana BEZUHLA, D.Sc. in Arts Studies, Associate Professor, Chief Research Fellow,
Department of Theory and History of Culture, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Valery BITAYEV, D.Sc. in Philosophical Sciences, Professor, Academician,
First Vice-President of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Johan FORNÄS, Ph.D., Professor Emeritus at the Department
of Media & Communication Studies, School for Culture & Education,
Södertörn University in Stockholm (Sweden)

Tamara HUNDOROVA, D.Sc. in Philological Sciences, Professor,
Corresponding Member of the National Academy of Sciences of Ukraine,
Chief Research Fellow, Department of Theoretical and Interdisciplinary Studies,
Taras Shevchenko Institute of Literature, National Academy of Sciences of Ukraine (Ukraine)

Ivetta KHASANOVA, Junior Research Fellow, Department of Curatorial Exhibition Activities
and Cultural Exchanges at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Olexander KLEKOVKIN, D.Sc. in Art Studies, Professor,
Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, Head of the Department
of Innovative Research Methods, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Dariusz KOSIŃSKI, Doctor Habilitatus, Professor of the Jagiellonian University in Krakow (Poland)

Nyasha MBOTI, Ph.D., Head of the Department of Communication Science
in the Faculty of Humanities and Associate Professor at the University of the Free State, Bloemfontein (South Africa)

Yurii MOSENKIS, D.Sc. in Philological Sciences, Professor,
Department of Ukrainian Language and Applied Linguistics, Educational and Scientific
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Martynas PETRIKAS, Ph.D., Associate Professor, Vice-Dean for Research,
Vilnius University of Communications (Lithuania)

Olga PETROVA, D.Sc. in Philosophical Sciences, Professor,
Chief Research Fellow, Department of Theory and History of Culture
at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Lesia SMYRNA, D.Sc. in Art Studies, Senior Researcher, Head of the Department
of International Research Affairs of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Hanna VESELOVSKA, D.Sc. in Art Studies, Professor, Head of the Department
of Performative Practices and Stage Arts, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Daniele ZAVAGNO, Ph.D., Associate Professor, University of Milano-Bicocca (Italy)

Iryna ZUBAVINA, D.Sc. in Art Studies, Professor, Academician
of the National Academy of Arts of Ukraine, Chief Research Fellow,
Department of Theory and History of Culture,
Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Responsible Editor: Asmati CHIBALASHVILI, Candidate in Art Studies,
Deputy Director for Scientific Affairs at the Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**КУЛЬТУРА І ВІЙНА:
СПРОТИВ, ВІДНОВЛЕННЯ,
ПОЛІТИКА ПАМ'ЯТІ**

**CULTURE AND WAR:
RESISTANCE, RECOVERY,
AND THE POLITICS OF MEMORY**

**СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО
ТА ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ
CONTEMPORARY ART
AND PROBLEMS OF PRESERVING CULTURAL MEMORY**

УДК 034:316.0

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345517

Віктор Щербина

доктор соціологічних наук,
професор Київського інституту бізнесу
та технологій

e-mail: svn6414@gmail.com

Viktor Scherbyna

D.Sc. in Sociology,
Professor at Kyiv Institute of Business
and Technology

orcid.org/0000-0003-3399-8535

Анотація. У статті розглядається роль сучасного мистецтва у формуванні, збереженні, переосмисленні та передаванні культурної пам'яті. Аналізуються різні стратегії та форми, які використовують сучасні художники для взаємодії з минулим, а також досліджуються виклики та потенціал такої взаємодії в умовах глобалізації, цифровізації та зміни культурних парадигм. Аналіз ґрунтується на розумінні культурної пам'яті як явища, відмінного від історичної чи колективної, оскільки вона передусім формується через сукупність символів, наративів, артефактів та практик, які дозволяють суспільству зберігати зв'язок із минулим, власну онтологію та історичну ідентичність. Виділено чинники, які зменшують глибину культурної пам'яті в сучасних суспільствах, а також поглиблено розглянуто когнітивні, соціальні, політичні та технологічні фактори, що сприяють трансформації процесів збереження культурної пам'яті, та яку роль у цьому відіграє сучасне мистецтво. Зроблено висновок, що сучасні теорії культурної пам'яті дозволяють аналізувати сучасне мистецтво як унікальний спосіб роботи з культурною пам'яттю, який дає змогу вирішувати завдання з її збереження, недосяжні традиційними засобами. Мистецтво — активний учасник у постійному живому формуванні та переформуванні культурної пам'яті, здатний емоційно залучати до процесу збереження та передавання людей, стимулюючи у них критичне мислення і провокуючи діалог.

Ключові слова: культурна пам'ять, культурна амнезія, сучасне мистецтво, комеморація, ідентичність.

Постановка проблеми. Сучасним суспільствам притаманне зменшення глибини культурної пам'яті. К. Джеймс вводить поняття «культурної амнезії» [11] як яскраву характеристику культури сучасних суспільств. Пов'язана із цим явищем тематика є однією з найважливіших у сучасному корпусі гуманітарного знання [16]. Культурологи, соціологи, історики та філософи описують і вивчають процеси суспільної, групової та індивідуальної втрати, придушення знання про своє минуле, трансформації традицій, уявлення про значущі події та символи. Відбувається не просто «забуття» окремих фактів — втрачаються онтологічні, глибинні зв'язки з минулим, що, своєю чергою, впливає на поточні ідентичності та цінності, визначаючи здатність індивіда та суспільства орієнтуватися у сьогоденні та будувати майбутнє. Процес збереження культурної пам'яті виступає фундаментальним чинником соціальної

згуртованості та стабільності суспільств, стійкості етичних норм і, зрештою, їх здатності до самозбереження, саморефлексії та розвитку.

Культурна пам'ять відрізняється від історичної та колективної, оскільки вона є насамперед сукупністю символів, наративів, артефактів та практик, що дозволяють суспільству зберігати зв'язок із минулим, власну онтологію та історичну ідентичність. Можна виділити низку чинників зменшення глибини культурної пам'яті. Насамперед це природні катастрофи та катаклізми, що призводять до фізичного знищення артефактів як носіїв культурної пам'яті, що робить їх недоступними для майбутніх поколінь. Історичний процес трансформації та руйнування спільнот та інфраструктури, пов'язаний з ними, також завжди призводив до втрати усних традицій та навичок, що передаються з покоління в покоління, утворюючи розрив у спадкоємності культурної пам'яті. Війни, завоювання та інші конфлікти супроводжувалися цілеспрямованим знищенням культурної спадщини підкорених народів. Чинником скорочення глибини культурної пам'яті є також масові міграції та переміщення населення. Політичні репресії та цензура, переслідування інакодумства генерують своєрідне «державне забуття».

Втраті глибини культурної пам'яті сприяє і зміна технологічного та соціального устрою. У наш час зменшення глибини культурної пам'яті пов'язано до того ж із диджиталізацією та інформаційним перенавантаженням свідомості — коли розвивається фрагментоване «кліпове мислення», застарівають формати фіксації цифрових даних і типи їх носіїв, відбуваються кібератаки, що знищують масиви даних. У результаті виникає феномен «цифрового забуття» — величезні обсяги диджиталізованої інформації стають важкодоступними для пошуку або зовсім втрачаються. У цифровому просторі часто зникає межа між важливим і неважливим, що значно ускладнює фільтрацію та запам'ятовування значущої інформації. Зменшенню глибини культурної пам'яті сприяють також глобалізація і культурна гомогенізація, що призводять до втрати локальних особливостей людських спільнот. Поширення масової культури, глобальних брендів та універсальних наративів сприяє витісненню та забуттю унікальних місцевих традицій, мов та звичаїв. Сучасна вимушена «культурна асиміляція» під тиском культур, що домінують у глобальному світові, призводить до відмови слабших і не забезпечених інституційно культур від своїх традицій, а це часто стає ціною інтеграції у глобальний простір. «Культ нового», орієнтація на сьогодення суспільств споживання формують панівну настанову постійного оновлення, новизни та інновацій, що призводить до знецінення минулого. У масовій комунікації домінує «одноразова» культура — створення товарів та культурних продуктів з коротким життєвим циклом сприяє формуванню свідомості, не орієнтованої на довгострокову перспективу та збереження.

Ще один фактор, що впливає на зменшення глибини культурної пам'яті, — тенденція інтерпретувати минуле виключно через призму сьогодення, поза реальним історичним контекстом, а також під впливом медійних маніпуляцій. Поширення фейкових новин, пряме спотворення фактів та «постправада» значно знижують достовірність культурної пам'яті, що применшує її цінність та ускладнює формування достовірної колективної пам'яті. Нарешті, певну втрату комунікативної пам'яті спричиняє природна зміна поколінь, адже усні свідчення йдуть у небуття разом із їх носіями.

Науковою проблемою дослідження є невідповідність між наявним рівнем теоретичного знання про роль, зміст та структуру функціонування сучасного мистецтва у процесах збереження культурної пам'яті. Соціально-практична актуальність порушеної наукової проб-

лематики обумовлена необхідністю поглибити розуміння когнітивних, соціальних, політичних та технологічних факторів, які сприяють трансформації процесів збереження культурної пам'яті, та ролі сучасного мистецтва в цьому процесі.

Об'єктом дослідження є соціокультурні процеси збереження та передавання культурної пам'яті в умовах сучасного суспільства.

Предметом дослідження є механізми, форми та концептуальні моделі взаємодії сучасного мистецтва з процесами збереження, трансформації та репрезентації культурної пам'яті в умовах глобалізації, цифровізації та змін соціокультурних парадигм.

Мета статті — проаналізувати роль та специфічні механізми впливу сучасного мистецтва на процес збереження культурної пам'яті.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідження сучасного мистецтва як інструменту формування свідомості суспільства розгортаються у полі філософських, політологічних, культурологічних, психологічних, соціологічних і педагогічних наук. Ці питання ставали предметом наукової зацікавленості для багатьох українських та іноземних дослідників, серед яких Г. Дворцева, О. Животкова, В. Ривліна, Н. Мусієнко, О. Оленіна, А. Покотило, Л. Савчин, Ю. Соловйова, Л. Турчак, О. Цугорка, О. Федорук, О. Мкртічян та інші. Науковці, як-от Б. Мазур, вказують, що характерними особливостями сучасного українського мистецтва є те, що воно, «знаходячись у полінаціональному просторі, формує світогляд народу, є інструментом впливу на свідомість людини та суспільства, є засобом вдосконалення людини, її моральних, духовних, культурних, інтелектуальних та соціальних аспектів, що сприяє гармонізації особистості» [4, с. 34]. О. Животкова зазначає, що «мистецтво — це фундамент світогляду, основні культурні засади особи. Протягом багатьох віків у європейському мистецтві панували певні сталі традиції, які були вираженням внутрішнього світу білої людини. Мистецтво, яке виникло разом з людиною, постійно розвивається, знаходить нові форми вираження. А це потребує своєчасного осмислення та аналізу» [3, с. 41]. Ю. Соловйова та О. Мкртічян відмічають: «українське мистецтво, що формувалося протягом століть, відбиваючи духовний світ народу, його ментальність, завжди відрізнялося значним морально-естетичним потенціалом» [6, с. 4]. О. Цугорка вважає, що «інноваційні види мистецтва, використовуючи всі засоби і можливості кіберкультури, одразу мали протиставити собі все інше мистецтво — традиційне. Водночас спостерігається зворотна тенденція: завдяки інноваціям сучасне мистецтво стало ще більш відкритим, а тому воно змушене розвиватися в контексті всіх мистецьких пошуків — і традиційних, і новітніх — та активно взаємодіяти і впливати на них» [7, с. 93]. Водночас Б. Мазур відмічає, що «до початку XXI століття в Україні є група митців, які займаються не стільки мистецтвом в класичному плані, скільки експериментами провокаційного характеру. <...> На жаль, депресивне, що заперечує авторитети і зневажає класичні канони мистецтва, стало зводитися в норму» [4, с. 37].

Сучасне мистецтво є широкою сферою медійних уявлень і практик, суттєвою відмінністю яких від класичних форм мистецтва виступає їх спрямованість на діалог із соціумом. «Цей жанр характеризується відсутністю єдиного ідентифікованого стилю, натомість охоплюючи безліч різноманітних тенденцій, спрямованих на виклик традиційним художнім нормам. Сучасні художники часто надають пріоритет концепції чи ідеї, що лежить в основі їхньої роботи, над технічним виконанням, використовуючи широкий спектр засобів, що виходять за рамки традиційних форм, таких як живопис та скульптура, і включають експеримен-

тальні формати, такі як відео, перформанс та інсталяційне мистецтво», — пише американський дослідник актуального мистецтва Р. Шепош [13].

Сучасне мистецтво є засобом подолання відчуженості, оскільки дозволяє вести «невидимий діалог» на рівнях буття, що не доступні раціонально-критичним, понятійно-категоріальним комунікативним засобам. Будучи результатом співтворчості автора та реципієнта, воно формує в людях не «розуміння», а «почуття» соціальної спільності, висвітлюючи (іноді провокативно) фактичність їх спільного буття в єдиній екзистенційній ситуації. М. Протас пише, що сьогодні, «коли науковці фіксують акселерацію часу історії із експоненціальним розширенням свідомості сучасника під впливом технологічного прогресу й інформаційного перевантаження, коли частина функцій мислення віддається штучному інтелекту, кризовий стан контемпорарного мистецтва фокусує на собі увагу дедалі більшої частини незалежних дослідників, які, в пошуках шляхів подолання ситуації гістерезису, пропонують перезавантажити історизовану суспільну пам'ять через відновлення цілісної культурної пам'яті» [5].

Разом із тим слід констатувати, що специфіку ролі сучасного мистецтва у збереженні культурної пам'яті досліджено недостатньо. Для того, щоб розширити діапазон розуміння означеної проблематики, доцільно розглянути евристичний потенціал класичних теоретичних підходів до розуміння процесів збереження культурної та виявити на цій основі потенціал сучасного мистецтва щодо збереження культурної пам'яті.

Виклад основного матеріалу. Засновник соціологічного підходу до пам'яті М. Альб-вакс заклав фундамент розуміння колективної природи пам'яті. У праці «*Les Cadres Sociaux de la Mémoire*» [10] він розвиває думку про те, що індивідуальна пам'ять нерозривно пов'язана із соціальними групами, в яких людина існує. Французький історик П. Нора у семитомному дослідженні «*Lieux de Mémoire*» [12] розглядає, як нація конструює свою пам'ять через певні символічні «місця» (*lieux de mémoire*) — об'єкти, події, особи, поняття. Німецький єгиптолог і культуролог Я. Асман запропонував теорію культурної та комунікативної пам'яті, ввів розрізнення між повсякденною усною та короткостроковою «комунікативною пам'яттю», з одного боку, та інституціоналізованою, символічною, довгостроковою «культурною пам'яттю» — з другого [9]. Розвиваючи ці ідеї, літературознавиця та культурологиня А. Асман сфокусувала увагу на динаміці пам'яті, феноменах забуття та трансформації. Дослідниця аналізує «культуру пам'яті» як феномен сучасного суспільства, а також розглядає «роботу пам'яті», вивчаючи процеси її активізації та придушення [1, с. 8].

На сучасне розуміння культурної пам'яті, забуття та прощення вплинули праці з феноменології, герменевтики та філософії історії французького філософа П. Рикера. У монументальному дослідженні «*La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*» [15] він розкриває складний взаємозв'язок між історією (як дисципліною), пам'яттю та забуттям (індивідуальним та колективним феноменом).

Дослідження німецько-американського історика мистецтва та теоретика культури Е. Панофського не були прямо присвячені культурній пам'яті, але заклали основу для сучасного розуміння того, як символи, образи та іконографія мистецтва зберігають та передають культурні значення протягом століть. У праці «*Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*» [14] він запропонував так званий «іконологічний метод», що дозволяє «читати» пов'язані зі світоглядом тієї чи іншої епохи глибинні культурні смисли, виражені у витворах мистецтва. Свій внесок у теоретичну проблематику, що нас цікавить, зробив також філософ і теоретик літератури М. Бахтін. Його концепції «хронотопу» та «діалогізму»

[2] важливі для розуміння того, як взаємодія різних голосів і текстів у часі та просторі формує культурне знання, забезпечуючи його збереження та передавання. Концепція хронотопу показує, як взаємопов'язані у художньому творі час і простір, а також як вони формують культурну пам'ять, одночасно її відображаючи.

Зрозуміло, що перелічені автори — лише верхівка айсберга великої галузі досліджень культурної пам'яті, але їхні роботи є фундаментальними. Вони зробили засадничий внесок у сучасне розуміння того, як суспільства взаємодіють зі своїм минулим у цілому та як функціонує культурна пам'ять зокрема. Однак ці концепції мають певні обмеження евристичного потенціалу, розуміння яких дозволяє виробити стратегії подальшого розвитку досліджень у цій галузі та осмислити роль у ній сучасного мистецтва. Серед таких обмежень можна назвати насамперед європоцентризм та орієнтацію на західну культуру. Вони формувалися на основі вивчення європейського історичного досвіду (особливо після світових воєн та Голокосту), внаслідок чого виникли універсалізації, які не завжди застосовуються до неєвропейських культур. Останні мають інші традиції пам'яті — наприклад, у них можуть домінувати усні традиції, їм може бути притаманне нелінійне сприйняття часу, властиві інші форми комеморації. Виробленим у традиції європейського раціоналізму класичним теоріям культурної пам'яті властиве також недостатнє врахування емоційного та афективного виміру пам'яті. Вони фокусуються на когнітивних, символічних та інституційних аспектах пам'яті, при цьому те, з чим працює сучасне мистецтво — роль емоцій, почуттів, тілесних відчуттів та афектів у процесах запам'ятовування та забуття — залишається недостатньо вивченим. Наприклад, укорінена в емоційному та тілесному досвіді травматична пам'ять не може бути повною мірою пояснена через її символічні або наративні рамки. Орієнтовані на специфічні завдання конструювання «колективних уявлень», теорії пам'яті слабо враховують фізичну сторону — матеріальність пам'яті та роль об'єктів. Хоча П. Нора і говорить про «місця пам'яті», які можуть бути матеріальними об'єктами, акцент при цьому зміщується на їхнє символічне значення, а не на матеріальність та її вплив на пам'ять. Такі теорії не враховують, як, наприклад, зношеність, текстура, фізична присутність об'єктів впливають процес культурного спогаду. Цей підхід не дозволяє, скажімо, провести виразне розрізнення між цифровою копією артефакту і самим артефактом, вловити його «ауру», пов'язану з фізичною присутністю, яка може викликати зовсім інші мнемонічні відгуки, ніж достовірна копія.

Класичні теорії культурної пам'яті приділяють недостатню увагу феномену забуття як «зворотному боку» пам'яті, залишаючи поза аналітичним фокусом його механізми, наслідки та функції, зокрема такі, як «терапевтичне забуття». «Активне забуття», яке спостерігається в багатьох суспільствах під впливом політичних процесів, також відрізняється від спонтанного забуття, що викликане зміною соціальних пріоритетів. Теорії культурної пам'яті часто залишаються на високому рівні абстракції, що ускладнює їхнє практичне застосування до конкретних емпіричних даних та мікрорівневих досліджень. Наприклад, складно однозначно визначити, як концепція «культурної пам'яті» проявляється у відмінностях між масштабними національними проектами та рівнем повсякденних практик пересічних людей, а також якими є розриви у структурі пам'яті та пов'язані з ними ризики її збереження, зумовлені цими відмінностями.

Зрештою, класичні теорії культурної пам'яті були сформульовані до «цифрової революції», тому вони недостатньо враховують, як розвиток цифрових середовищ та носіїв трансформують механізми зберігання, доступу, поширення та втрати пам'яті. Наприклад, вима-

гає специфічного підходу вивчення «цифрової амнезії», яку викликають проблеми довговічності цифрових даних, алгоритмічного формування пам'яті, «фейкові новини» та їхній вплив на колективні спогади, особливо за умов використання штучного інтелекту у процесах виробництва та сприйняття артефактів культури.

Щоб подолати ці обмеження, необхідно насамперед розширити бачення географічних і культурних рамок культурної пам'яті, зосередивши увагу на дослідженні унікальних практик культурного пам'ятання неєвропейських народів, які ґрунтуються на усних традиціях, ритуалах та неписемних формах комеморації. Методи та методики сучасного мистецтва у цьому можуть знайти своє застосування, оскільки дозволяють здійснювати «афективний поворот» у дослідженнях пам'яті. Можна констатувати, що утворилася нова міжпредметна область, в якій можливе застосування імерсивних практик, використання теорій емоцій, афективної теорії, досягнення нейронаук для розуміння того, як почуття і тілесний досвід формують та активують культурну пам'ять, якими є відповідні механізми її збереження. Підходи сучасного мистецтва дозволяють досліджувати, як мистецтво, музика, танець передають афективні сліди минулого. Наприклад, можливі проекти, що дозволяють вивчити, як біль та страждання, пережиті в минулому, передаються з покоління в покоління через неусвідомлені тілесні практики та емоційні реакції (на кольори, звуки, запахи тощо), а не лише через наративи та медійні середовища.

Сучасне мистецтво в цій міжпредметній галузі пізнання може посилити увагу до матеріальності та «речової пам'яті». Тут можливі практики вивчення того, як особисті речі та сімейні реліквії не просто символізують минуле, а й виступають його «частиною, що діє», активно формуючи сприйняття пам'яті. Це передбачає розвиток досліджень у галузі «material culture studies» та «thing theory», де використання речей у арт-проектах дозволяє глибше розкривати якості об'єктів як носіїв пам'яті, виявляти їхню «біографію» та здатність викликати спогади. Розширення діапазону пізнання механізмів культурної пам'яті передбачає також систематичне вивчення феномену забуття, розробку його типологій (активне та пасивне, вимушене та добровільне, індивідуальне та колективне), дослідження його соціальних, психологічних, функцій та практичних наслідків. Наприклад, актуальною для нашого часу стали вивчення процесів свідомого «забуття» певних аспектів культурної пам'яті з метою досягнення соціального примирення або побудови нової ідентичності. Сучасне мистецтво бере у цьому активну участь, творячи нові ідентичності.

У рамках міждисциплінарного та трансдисциплінарного підходів із метою поглиблення досліджень культурної пам'яті відбувається інтеграція методів та концепцій з різних дисциплін. Соціологи, історики, культурологи, філософи, антропологи, психологи, медіадослідники, представники цифрових гуманітарних наук практикують застосування цифрових методів (аналіз великих даних, мережевий аналіз) для вивчення поширення та трансформації наративів пам'яті в онлайн-середовищі. У цьому напрямку відбувається і розвиток «цифрових memory studies», де створюються нові теоретичні рамки для аналізу пам'яті як компоненту кіберкомунікативного середовища. Тут затребувані методи візуалізації даних для вивчення впливу алгоритмів, соціальних мереж та віртуальної реальності у контексті формування та збереження колективної пам'яті. Мемі, вірусні відео та гештеги формують короткострокову, але дуже інтенсивну «цифрову комунікативну пам'ять», яка також знаходить своє вираження у вигляді артефактів сучасного мистецтва.

Безумовно, подолання обмеженості теорій культурної пам'яті передбачає збереження теоретичної спадкоємності, потребує постійного діалогу між класичними підходами та новими проектами, відкритості до міждисциплінарної співпраці та інноваційних методологій. Тому перспективи та роль сучасного мистецтва у виробленні теоретичних та практичних інструментів збереження культурної пам'яті лише зростатиме.

Культурна пам'ять є складною багатовимірною онтологічною сутністю людського буття, що формується та зберігається у різний спосіб у різних сферах людської діяльності. Філософія, релігія, наука та мистецтво, орієнтуючись на різні аспекти минулого, в рамках своїх предметних областей та місця в культурі роблять різний внесок у цей процес. У філософії способом збереження культурної пам'яті виступає її теоретичне осмислення, критичний аналіз, створення метанаративів. Релігія зберігає пам'ять про фундаментальні щодо культури «священний час» і «священні діяння», які формують світогляд та ціннісну систему, що «консервує» культурну пам'ять у формі ритуалу, сакрального міфу, догматів та етичних норм, виражених у священних текстах та культових практиках. Наука спрямована на збереження фактологічної інформації про події, процеси, особи, матеріальну культуру і прагне максимально точної та об'єктивної реконструкції минулого у вигляд понятійних систем, заснованих на доказах. Освітня система передає накопичені знання про минуле через навчальні програми, публікації. Способами збереження культурної пам'яті у мистецтві виступають образність, емоційний вплив, символічна інтерпретація, створення наративів, естетизація реальності. Це зберігає емоційний досвід минулого, його естетичні та символічні компоненти й виміри та формує на цій основі чуттєвість новітньої доби. Мистецтво виражає та передає суб'єктивні переживання, настрої, цінності, культурні архетипи. Предметом утримання тут виступають не факти культури як такі, а почуття та смисли, які ці факти породжують. Мистецтво створює образи та символи, художні образи (візуальні, звукові, літературні, кінематичні), які втілюють пам'ять про події, особистості, стани. Йому притаманна наративність та емоційне залучення, завдяки яким воно здатне викликати емпатію та співпереживання, роблячи минуле живим та актуальним для глядача, слухача чи читача.

Надаючи формам та змісту минулого нової естетичної цінності, сучасне мистецтво «оживляє» минуле, дозволяє розкривати його суб'єктивну значущість, виступає засобом створення пам'яток, перформансів, інсталяцій, які є «місцями пам'яті» у символічному або фізичному сенсі. Дозволяючи емоційно та естетично переживати минуле, мистецтво формує передумови для його переосмислення, вироблення колективних ідентичностей через традиційні та нові загальні символи та історії.

Теорія колективної пам'яті М. Альббакса передбачає, що культурна пам'ять не є виключно індивідуальним феноменом, оскільки всі її форми та зміст формуються та підтримуються у соціальних групах. Тому індивідуальні спогади набувають сенсу лише всередині колективної пам'яті — динамічного, постійно мінливого процесу, що визначається потребами та інтересами теперішнього часу. Тож у суспільстві існує безліч колективних пам'ятей, які відповідають різним соціальним групам. Сучасне мистецтво презентує ці різноманітні колективні пам'яті певних соціальних груп — мігрантів, жертв репресій, етнічних меншин тощо. Працюючи із цими спогадами, представники сучасного мистецтва допомагають формувати та виражати їхню колективну ідентичність.

Теорія М. Альббакса показує соціальну функцію сучасного мистецтва — твори можуть служити «соціальними рамками» або «місцями пам'яті» (у широкому розумінні) для певних

угруповань, згуртовуючи їх навколо спільних спогадів, травм або свят. Наприклад, паблік-арт, присвячений історії конкретного району, активізує групову пам'ять місцевих жителів.

Теорії Я. Асмана та А. Асман у культурній пам'яті розрізняють комунікативну та власне культурну пам'ять, визначаючи останню у вузькому значенні. Заснована на особистому досвіді поколінь, що живуть, комунікативна пам'ять має неформальний характер, є живим компонентом повсякденних практик та передається усно в рамках двох-трьох поколінь. Вона мінлива і недовговічна на відміну від інституціоналізованої, об'єктивованої культурної пам'яті. Остання передається через «застиглі» форми — тексти, ритуали, пам'ятники, твори мистецтва — і формується довкола «сакральних» текстів, які виражають основні міфи. Це забезпечує довгострокову стійку ідентичність її носіїв. Асманівська концепція розрізняє також «функціональну» та «архівну» форми пам'яті. Сучасне мистецтво в цій теоретичній оптиці забезпечує перехід між комунікативною і культурною пам'яттю, будучи містком між ними. Художники беруть неформальні, усні свідчення комунікативної пам'яті та «об'єктивують» їх у мистецьких творах, створюючи культурну пам'ять. Наприклад, через відеоінтерв'ю та інсталяції з особистими предметами вони роблять феномени комунікативної пам'яті частиною ширшого та довгострокового наративу. Сучасне мистецтво є «функціональною пам'яттю» у дії, оскільки бере активну участь в актуалізації «архівної» пам'яті, витягуючи забуті факти чи травми, роблячи їх «функціональними» для сучасного осмислення. У процесі збереження і трансформації культурної пам'яті художники використовують різні «мнемотехніки» — від створення нових меморіалів до переписування історичних наративів через художні інтервенції. Сучасне мистецтво, таким чином, виконує функцію критичного переосмислення інституціоналізованої «культурної пам'яті» — кидає їй виклик, пропонуючи критичні інклюзивні версії культуротворчих процесів.

П. Нора показує, що у культурі формуються «місця пам'яті», — символічні чи матеріальні об'єкти, в яких «кристалізується» пам'ять спільноти. Сюди належать не лише географічні локації, а й події, постаті, книги, гімни, ритуали. У сучасну епоху комеморації, вгасання живої, «істинної» (переданої з покоління в покоління) пам'яті, люди змушені створювати ці «місця пам'яті» як її замітники, що дозволяє зупиняти процеси забуття. Із цієї перспективи, існує дистанція між історією та пам'яттю, оскільки історія — це реконструкція минулого, а пам'ять — живий, емоційний, часто-густо фрагментарний досвід. Вони протистоять одна одній — «місця пам'яті» виникають там, де пам'ять відступає перед історією. У цій концептуальній оптиці сучасне мистецтво є інструментом і практикою створення нових «місць пам'яті», що відбувається у вигляді тимчасових інсталяцій на історичних місцях, різноманітних перформансів, пов'язаних з певними подіями. Сюди можна віднести й цифрові проекти як віртуальні сховища пам'яті.

Сучасне мистецтво зайняте також критикою та деконструкцією «місць пам'яті», що існують. Наприклад, перформанси чи інсталяції, які критикують колоніальні пам'ятники, ставлять під сумнів «непорушність» традиційних «місць пам'яті», оголюючи їхнє ідеологічне навантаження. Таким чином долається однобічне уявлення історії, а також виключаються певні механізми культурної пам'яті. Сучасне мистецтво також практикує діалог з минулим через об'єкт — твори мистецтва можуть стати «місцями пам'яті», коли вони акумулюють символічні значення, пов'язані з минулим — вони є точками відліку для колективних спогадів. Крім того, сучасне мистецтво підкреслює ефемерність культурної пам'яті, її фрагментарність і постійну потребу в переосмисленні, що відповідає ідеї П. Нора про «кризу пам'яті»,

яка потребує активної «комеморації». Тимчасовість та крихкість інсталяцій та інших артефактів сучасного мистецтва формують відповідні установки у співтоваристві, активізують енергію спільної дії щодо утримання культурної пам'яті.

Висновки. Розглянуті теорії культурної пам'яті мають значний евристичний потенціал для аналізу сучасного мистецтва. По-перше, вони дозволяють зрозуміти його роль у соціальному конструюванні пам'яті (М. Альббакс). По-друге, виявляють, як мистецтво об'єктивує та інституціоналізує спогади, переводячи їх із комунікативної у культурну сферу, та як воно працює з «архівами» минулого (Я. Асман, А. Асман). По-третє, ці теорії розкривають, як сучасне мистецтво долає прагнення сучасного світу до забуття, створюючи або переосмислюючи символічні простори.

Різноманітність форм сучасного мистецтва, інтерактивність і критичний погляд дозволяють верифікувати ці теорії та виявити нові аспекти роботи культурної пам'яті в сучасному світі, що постійно змінюється. До цього можна віднести «роботу скорботи» та осмислення травми, в ході якої сучасне мистецтво виступає засобом для вираження та опрацювання колективної травми у свідомості мас. Воно створює культурні простори для емпатії та рефлексії (наприклад, відеоарт, перформанси, присвячені особистому та колективному стражданню), уможливаючи артикуляцію невисловленого. Сучасне мистецтво розширює діапазон культурної пам'яті, надає голос маргіналізованим групам. У цьому процесі виникають дискусії, суперечки, дискомфорт, що стимулюють активну роботу з пам'яттю, а не пасивне її прийняття.

Сучасне мистецтво у роботі з культурною пам'яттю виробило специфічні форми та стратегії. До них належить, перш за все, інсталяція — створення середовищ, які залучають глядача до фізичної та емоційної взаємодії з артефактами культурної пам'яті. Перформанс спрямовано на втілення історичного досвіду чи емоційного стану через тіло художника. Тимчасовість та ефемерність перформативного акту підкреслює крихкість та мінливість пам'яті. Робота із зображенням, що рухається, можливість використовувати архівні кадри у відеоарті та кіно дозволяє формувати нові наративи, маніпулювати часом і простором. Сюди ж можна віднести використання старих фотографій, створення нових зображень, що імітують старі, а також роботу з документальною фотографією для збереження свідчень. Використання нових технологій для створення інтерактивних меморіалів, віртуальних реконструкцій, проєктів зі збирання усних історій дозволяє цифровому мистецтву та інтерактивним медіа залучати аудиторію до процесу активного створення та інтерпретації культурної пам'яті. Стрит-арт і паблік-арт роблять культурну пам'ять видимою для широкої аудиторії у суспільному просторі. Цей ефект посилюється, коли дія відбувається у місцях, які мають прямий стосунок до культурних чи історичних подій.

Існують також певні виклики й обмеження сучасного мистецтва в контексті збереження культурної пам'яті, насамперед пов'язані з проблемами його інтерпретації та доступності. Абстрактність, концептуальність та елітарність певних форм сучасного мистецтва стають перешкодою для того, щоб його розуміла широка публіка, це обмежує вплив сучасного мистецтва на масову культурну пам'ять. Ефемерність і недовговічність багатьох форм сучасного мистецтва ставить питання про його здатність до довгострокового збереження пам'яті. Комерціалізація та інституціоналізація створюють ризик його перетворення на товар чи частину офіційної ідеології, що може трансформувати його реальну роль у збереженні культурної пам'яті, знижувати його критичний потенціал. Крім того, робота з травматичним минулим

буває спірною, може викликати етичні дилеми та звинувачення в експлуатації страждання, а також прямого спотворення історичних фактів.

Сучасні теорії культурної пам'яті показують, що мистецтво є особливим способом взаємодії з пам'яттю, а не лише формою її збереження. Воно бере участь у процесах формування та переосмислення культурної пам'яті, залучаючи людину до її осмислення та сприяючи критичному ставленню й діалогу.

Майбутні дослідження цієї теми можуть бути орієнтовані на пошук методологічних засад вивчення змін, які спричиняються впровадженням штучного інтелекту, у функціонуванні сучасного мистецтва в контексті збереження культурної пам'яті.

Література

1. Ассман Я. Простори спогадів. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Бахтин, Михайло Михайлович. *Філософський енциклопедичний словник* / гол. ред-кол. В. І. Шинкарук та ін. Інститут філософії імені Г. С. Сковороди НАН України. Київ : Абрис, 2002. С. 48.
3. Животкова О. В. Мистецтво як форма вираження свідомості суспільства. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2008. № 5. С. 38–41.
4. Мазур Б. М. Сучасне мистецтво як інструмент формування свідомості суспільства. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 37. С. 34–37. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221433>
5. Протас М. Contemporary art — акселерація поміж пам'яттю та історією. *Сучасне мистецтво*. 2024. № 20. С. 21–38. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.20.2024.318964>
6. Соловійова Ю. О., Мкртічян О. А. Українське мистецтво в історичному вимір : навч. посіб. Харків : Точка, 2017. 89 с.
7. Цугорка О. П. Використання інновацій у мистецьких практиках сучасності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 4. С. 92–97. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2015.138436>
8. Assmann A. Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives. Cambridge : Cambridge University Press, 2012. 424 p.
9. Assmann J. Communicative and Cultural Memory. *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* / ed. by A. Erll, A. Nünning. Berlin; New York : De Gruyter, 2008. P. 109–118.
10. Halbwachs M. Les Cadres Sociaux de la Mémoire. Paris : Félix Alcan, 1925. 211 p.
11. James C. Cultural Amnesia: Necessary Memories from History and the Arts. New York : W. W. Norton & Company, 2007. 912 p.
12. Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*. 1989, April. No. 26. Special Issue: Memory and Counter-Memory. P. 7–24. DOI: <https://doi.org/10.2307/2928520>
13. Sheposh R. Contemporary art. *EBSCO*. 2023. URL : <https://www.ebsco.com/research-starters/arts-and-entertainment/contemporary-art> (access date 13.09.2025).
14. Panofsky E. Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. New York : Harper & Row, 1967. 263 p.
15. Ricœur P. La mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris : Seuil, 2000. 676 p.
16. Science of Memory: Concepts / ed. by H. L. Roediger, Y. Dudai, S. M. Fitzpatrick. New York, 2007. 464 p.

References

1. Assman, J. (2012). *Prostory spohadiv. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiaty* [Spaces of Memory: Forms and Transformations of Cultural Memory] (K. Dmytrenko, L. Doronicheva, O. Yudin., Trans.). Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
2. Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. (2002). In V. I. Shynkaruk et al (Eds.), *Philosophical Encyclopedic Dictionary* (p. 48). Kyiv: Abrys [in Ukrainian].
3. Zhyvotkova, O. V. (2008). Mystetstvo yak forma vyrazhennia svidomosti suspilstva [Art as a Form of Expression of Social Consciousness]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 5, 38–41 [in Ukrainian].
4. Mazur, B. M. (2020). Suchasne mystetstvo yak instrument formuvannia svidomosti suspilstva [Contemporary Art as an Instrument for Shaping Social Consciousness]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 37, 34–37. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221433> [in Ukrainian].
5. Protas, M. (2024). Contemporary art — akseleratsiia pomizh pamiattiu ta istoriiei [Contemporary Art—Acceleration between Memory and History]. *Contemporary Art*, 20, 21–38. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.20.2024.318964> [in Ukrainian].
6. Soloviova, Y. O., Mkrtichian, O. A. (2017). *Ukrainske mystetstvo v istorychnomu vymiri* [Ukrainian Art in a Historical Perspective]. Kharkiv : Tochka [in Ukrainian].
7. Tsuhorka, O. P. (2015). Vykorystannia innovatsii u mystetskykh praktykakh suchasnosti [The Use of Innovation in Contemporary Artistic Practices]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 4, 92–97. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2015.138436> [in Ukrainian].
8. Assmann, A. (2012). *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge : Cambridge University Press.
9. Assmann J. (2008). Communicative and Cultural Memory. In A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 109–118). Berlin; New York: De Gruyter.
10. Halbwachs, M. (1925). *Les Cadres Sociaux de la Mémoire* [The Social Frameworks of Memory]. Paris: Félix Alcan [in French].
11. James, C. (2007). *Cultural Amnesia: Necessary Memories from History and the Arts*. New York: W. W. Norton & Company.
12. Nora, P. (1989, April). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7–24. DOI: <https://doi.org/10.2307/2928520>
13. Sheposh R. (2023). Contemporary art. EBSCO. Retrieved from <https://www.ebsco.com/research-starters/arts-and-entertainment/contemporary-art>
14. Panofsky, E. (1967). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row.
15. Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli* [Memory, History, Forgetting]. Paris: Seuil [in French].
16. Roediger, H. L., Dudai, Y., & Fitzpatrick, S. M. (Eds.). (2007). *Science of memory: Concepts*. New York: Oxford University Press.

Viktor Scherbyna

CONTEMPORARY ART AND PROBLEMS OF PRESERVING CULTURAL MEMORY

Abstract. The article examines the role of contemporary art in the processes of forming, preserving, reinterpreting, and transmitting cultural memory. The author analyzes various strategies and forms employed by contemporary artists to engage with the past, as well as the challenges and potential of such engagement in the context of globalization, digitalization, and shifting cultural paradigms. The analysis proceeds from the premise that cultural memory differs from historical and collective memory, as it is primarily a constellation of symbols, narratives, artifacts, and practices that enable a society to maintain a connection with its past—its own ontology and historical identity. The article identifies key factors contributing to the diminishing depth of cultural memory in contemporary societies. It offers an in-depth exploration of the cognitive, social, political, and technological conditions that shape the transformation of cultural-memory preservation processes, and highlights the role of contemporary art in this transformation. The study concludes that contemporary theories of cultural memory allow for the interpretation of contemporary art as a unique mode of working with cultural memory—one that makes it possible to address preservation tasks that cannot be accomplished through traditional means. Art functions as an active participant in the ongoing, dynamic process of forming and reforming cultural memory, capable of emotionally engaging individuals in the very process of preservation and transmission, stimulating critical thinking, and provoking dialogue.

Keywords: cultural memory, cultural amnesia, contemporary art, commemoration, identity.

Інна Петрова, Дар'я Дикуха

**ХУДОЖНЬО-ПРОЄКТНІ ЗАСОБИ ПАТРІОТИЧНОГО ПЛАКАТА УКРАЇНИ
ЧАСІВ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ (2014–2025 рр.)**

**ART AND DESIGN OF UKRAINIAN PATRIOTIC POSTERS
DURING THE RUSSO-UKRAINIAN WAR (2014–2025)**

УДК 766:659

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345505

Інна Петрова

доктор історичних наук, доцент,
професор кафедри графічного дизайну
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені Михайла Бойчука

e-mail: petrovainna1975iv@gmail.com

Inna Petrova

Doctor of Historical Sciences,
Associate Professor, Professor
in the Department of Graphic Design
at the Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy
of Decorative Applied Arts and Design

orcid.org/0000-0001-9095-1931

Дар'я Дикуха

магістр дизайну,
Київська державна академія
декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені Михайла Бойчука

e-mail: rheoncute@gmail.com

Dariia Dykukha

Master of Design,
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy
of Decorative Applied Arts and Design

orcid.org/0009-0006-2131-3622

Анотація. Метою статті є дослідження художньо-проектних засобів створення патріотичного українського плаката у часи російсько-української війни. Результати аналізу творів свідчать про високий рівень художньої майстерності митців, а також про використання ними широкого спектру художніх засобів у створенні плакатів, які виконують важливу місію — сприяють формуванню громадянської свідомості та зміцненню національної ідентичності українців, віддзеркалюючи реакцію суспільства на події війни. Кольорові рішення, геометричний дизайн, символічність образів допомагають глибоко впливати на глядача. Основними проектними засобами є використання шрифтів, типографіки, принципів композиції тощо. Серед художніх засобів зазначено застосування фотографії/фотографіки, цифрового і мальованого зображення (рисоване, живописне, графічне), стилізації, технічних прийомів (монтаж, колаж, обробка).

Ключові слова: плакат, художні засоби плаката, проектні засоби, графічний дизайн.

Постановка проблеми. Однією з найактуальніших проблем у соціально-політичному та культурному просторі України є російська агресія, яка зумовила загальнонаціональний рух за відродження. У періоди геополітичних потрясінь, військових протистоянь та національних криз плакати виконують функцію мобілізаційних інструментів. Їх використовують з метою підтримки військових, виховання стійкості й патріотизму громадян. Візуальні можливості плаката в публічному просторі — на білбордах, у громадських центрах чи цифрових каналах — підвищують його доступність і охоплення аудиторії, сприяючи широкому впливу

на суспільну свідомість. Мистецтво українського плаката ніколи не залишалося осторонь державної ідеології та політики. Як найінформативніший вид прикладної графіки, плакат виник «на потребу дня» — для відображення актуальних суспільних проблем. На сьогодні в українському мистецтвознавстві відсутні комплексні дослідження, присвячені вивченню художньо-проектних засобів патріотичного плаката часів російсько-української війни.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед вітчизняних і зарубіжних дослідників творчість українських плакатистів вивчали А. Андрейканіч, О. Калашнікова, Г. Затуловська, О. Донець, О. Гладун, Т. Гальцевич, Н. Коваль, О. Лагутенко, Н. Сбітнева, О. Северіна, В. Шевченко, А. Соколюк, І. Рижова, О. Маєвський, В. Косів, А. Триноженко та інші. Так, Н. Сбітнева порушує широке коло питань, зокрема естетико-комунікаційний аспект у графічному дизайні та розвиток «комерційного» стилю у плакатному мистецтві [5]. А. Триноженко акцентує увагу на використанні національних мотивів в українському плакаті [6]. У праці О. Калашнікової «Зображальний аспект візуальної мови графічного дизайну (на матеріалі плаката)» проаналізовано особливості плакатного мистецтва повоєнного періоду (1940–1950-ті роки).

Метою дослідження є аналіз художньо-проектних засобів національного патріотичного плаката у часи збройної агресії Росії проти України.

Виклад основного матеріалу. Плакат — вид графіки, помітне зображення на великому аркуші з коротким пояснювальним текстом, що використовується в агітаційних, рекламних, навчальних та інших цілях. У статті А. Андрейканіча названо такі види плакатів: шрифтовий, шрифтовий із додаванням зображення і саме зображення. Можна виокремити такі жанри плаката: 1) пропагандистський (агітаційний та політичний); 2) рекламний (торгово-промисловий та видовищний); 3) соціальний; 4) екологічний; 5) культурологічний [1]. Мета пропагандистського плаката — вплив на громадську думку, дії, погляди та інтереси суспільства шляхом акцентування уваги на певних ідеях, цілях або віруваннях, зазвичай в інтересах конкретної політичної чи ідеологічної позиції. Як зазначають М. Черниш та Н. Житеньова, процес розробки плаката складається з наступних етапів: 1) визначення цілей і завдань; 2) аналіз цільової аудиторії; 3) збір ідей; 3) розробка концепції; 4) створення ескізів; 5) проектування макета; 6) рецензування; 7) друк та розміщення [7].

Дослідниця О. Залевська серед основних проектних засобів українського плаката називає шрифт, типографіку, принципи компонування та технічні засоби. Художніми засобами плаката є фотографія/фотографіка, цифрове та мальоване зображення (рисоване, живописне, графічне), стилізація і технічні прийоми (монтаж, колаж, обробка). На переконання О. Залевської, у ХХ ст. типографіка стала одним із основних зображально-виражальних засобів плаката і своєрідним «комунікатором». Шрифт як основа графічного дизайну та візуально-абстрактне вираження будь-якої мови зазнає відповідних змін у предметній системі закономірностей, способах бачення, мислення, естетики. Серед шрифтів, які найчастіше використовуються в патріотичних плакатах, слід назвати RutheniaRada Regular 2023 by Vasyl Chebanuk, церемонійний шрифт ЗСУ — «Volja» (М. Можина) (Іл. 1), шрифт UAF Sans (Д. Растворцев), «Пласт» (Н. Погорецький, Іл. 2), «Голос» (О. Користа, 2023 р.), шрифт «Маріуполь» (А. Шевченко, С. Радіонов, 2017 р.).

Ще одним явищем сучасного графічного мистецтва є шрифтовий плакат. Він візуально впливає на глядача гармонійною злагодженістю композиції, характером малюнка букв, органічним зв'язком зі змістом, ритмом та колірною гамою (Іл. 3).

Основним художнім засобом плаката є зображення (рисоване, живописне, графічне). Концептуальний пошук даних для створення сучасного українського патріотичного плаката

передбачає вивчення певного обсягу історичної, культурної та політичної інформації. Йдеться насамперед про заглиблення в контекст доби незалежності, її ключові події. Важливі також дослідження еволюції патріотичних образів у національній культурі, мистецтві, символіці, народній творчості. Це дозволяє виявити візуальні мотиви, вкорінені в національну ідентичність. Так, у сучасних патріотичних плакатах активно використовується цифрове і мальоване зображення національних символів України. Наприклад, Тризуб — державний малий герб України, символ спадковості традицій, сили та незламності — постає як багатовимірний образ, що зберігає значення крізь час і простір від княжих часів до сьогодення (Іл. 4–6). Його тлумачення варіюються: це і сакральний знак, і сучасний графічний символ, що уособлює державність, любов до України, незалежність, волю, незламність та духовну силу народу. Тризуб об'єднує українців незалежно від віку, віросповідання й статусу.

У творчих роботах важливими носіями культурного коду та пам'яті є українська мова, прапор та карта України як символи національної ідентичності.

Серед інших зображень, що репрезентують культуру, історію та природну красу України, майстрами плаката використовується українське народне мистецтво — традиційна вишивка, декоративний розпис, гончарство та різьблення по дереву. Ці елементи культурної спадщини в дизайні плаката підкреслюють значення і тяглість національних традицій і звичаїв (Іл. 7–9).

Активно використовує елементи українського декоративного мистецтва українська художниця Катерина Лісова. У 2022 р. мисткиня за допомогою техніки колажу створила серію постерів «Сила пам'яті» («Power of Memory»). До неї увійшли твори «From Chernigiv», «Chalice», «Window», «Will stay at home», «Spring 22», «Shelter tree», «Power of Memory», «Unequal to all Equality», «Birds», «Boradyanks's rushnyk», «Evacuation», «From the ruins», «Hope», «Irpin's road», «Look and see», «Pelikan» [4] (Іл. 9, 10, 12). Кожен із постерів — розповідь про трагедію однієї родини, про втрату рідного дому та близьких. Основні образи, відтворені в постерах, — це родинний будинок і сім'я. Зв'язок поколінь візуалізується мовою колажу через міксування світлин зруйнованих ракетними атаками будівель, фрагментів рукотворних рушників, лінійної графіки [8, с. 36]. Усі елементи колажів поєднуються в єдине ціле за допомогою орнаментів наддніпрянської вишивки, які слугують композиційним центром (наприклад, «Дерево життя»).

Релігійні образи на українських патріотичних плакатах мають глибоке значення в контексті комунікації. Запозичені з православної християнської іконографії, вони є потужними візуальними маркерами, що формують образну систему української ідентичності (Іл. 11). Релігійна іконографія, що глибоко вкорінена в українську культуру, є джерелом духовного й культурного змісту. Такі зображення створюють візуальний континуум, що поєднує сучасні прояви патріотизму з історичною та культурною спадщиною нації. Використання іконографічних мотивів надає плакатам емоційної сили та символічної ваги, посилює значущість візуального повідомлення. Завдяки цьому формується глибший емоційний зв'язок із глядачем, адже релігійні образи апелюють до духовних і культурних вимірів, що резонують на особистому та суспільному рівнях. Звернення до релігійної іконографії також узгоджується з наративом стійкості та витривалості, оскільки багато релігійних символів пережили століття культурних і політичних змін. У цьому сенсі включення таких образів у патріотичні плакати стає візуальним свідченням незламності українського народу та неперервності його культурної традиції.

Катерина Лісова у своїх постерах також звертається до іконографічних образів. Так, у постері «Pelikan» відторений іконографічний сюжет про птаха, який годує пташенят влас-

ною кров'ю (Лл. 10). У християнській символіці пелікан уособлює Христа та Його жертвовну любов. Цей образ асоціюється з батьківською любов'ю та безумовною відданістю. У роботі «Unequal to all Equality» можна побачити алюзію на іконографічний сюжет «Ісус Христос — виноградна лоза».

Під час проектування плакатів митці звертаються до фотографіки — різновиду графічного мистецтва, у якому поряд із традиційними художніми засобами використовують технічні прийоми фотографії та фотомонтажу. До основних зображальних засобів фотографіки належать документальність та складні візуальні ефекти, створені в процесі спеціального фотографування, оброблення світлочутливого матеріалу або редагування зображень у графічних редакторах. На прикладі фотографіки можна чітко простежити, як джерелом образів стає не лише реальна, а й відображена дійсність — світ фотографічних зображень, світ візуальних метафор. Уява митця відштовхується від реальності фотографій, тобто від уже зафіксованої дійсності, а далі трансформує ці образи, створюючи нову художню реальність (Лл. 14, 15). Перетворення одних образів на інші відбувається завдяки використанню художніх і технічних засобів — можливості варіювати, трансформувати, поєднувати, інтерпретувати та порівнювати візуальні елементи. Це стало можливим завдяки розвитку технічних засобів, які у фотографії набувають естетичного осмислення. Важливу роль у розвитку цього напрямку відіграє також техніка колажу, якою активно послуговуються майстри українського патріотичного плаката (Лл. 13).

Вибір стилю зображень відіграє ключову роль у формуванні емоційної реакції аудиторії, впливаючи на способи передачі та сприйняття візуального повідомлення.

Одним із найпоширеніших напрямів сучасної плакатної графіки є різнографія — художня та поліграфічна техніка, що сформувала окрему естетику, так званий Riso-стиль. Процес друку на різнографії передбачає використання трафаретного механізму, коли чорнило потрапляє на папір через крихітні отвори в майстер-трафареті. Цей метод надає друкованим матеріалам унікальної візуальної якості, сприяючи впізнаваності Riso-стилю. До ключових особливостей різнографії належать:

- лаконічна палітра;
- наявність текстури;
- ефект технічної недосконалості;
- високий контраст і можливість накладання кольорів;
- економічність тиражування;
- еkleктичність і художня виразність.

Riso-стиль часто асоціюється з ідеологією DIY (Do It Yourself) та художніми експериментами. Завдяки поєднанню простоти, яскравості й текстури він створює візуальну мову, здатну викликати почуття ностальгії та довірливості.

Цілеспрямований вибір кольору та техніки друку впливає на загальний настрій і тон плаката, визначаючи спосіб, у який глядач емоційно залучається до візуальної репрезентації. Яскравим прикладом застосування цього підходу є роботи української ілюстраторки Марії Кінович. Плакат, створений для волонтерського збору на потреби ботанічного саду імені М. М. Гришка, вирізняє яскрава, контрастна палітра, у якій кольори накладаються один на одного (Лл. 16). Марія Кінович також долучилася до кампанії «Тепло для оранжерей», організованої благодійним фондом «Pelican live», що займається збереженням екосистем, екологічною просвітою та соціальною безпекою (Лл. 17).

Цей стиль також використовує Дар'я Дикуха. Її плакати поєднують візуальну експресивність із глибоким філософським змістом, звертаючись до тем ідентичності, пам'яті та духовної стійкості. Плакат «Кожен несе свій унікальний шлях» передає ідею неповторності життєвого досвіду. Лозунг підкреслює не лише трагічний аспект втрати домівки, а й важливість усвідомлення та визнання унікальності шляху кожної людини в контексті вимушеного переселення або біженства. У плакаті «Згадай про кожного з нас» акцент зроблено на пам'яті та персональній відповідальності за збереження історій кожного, кого безпосередньо торкнулися події війни — як військових, так і мирних громадян. Плакат «Птахом в небесах, Україною в серці» розкриває символіку волі та духовності через образ птаха — уособлення внутрішньої свободи та зв'язку з Батьківщиною. Плакат «Всією душею в ріднім краю» репрезентує соціокультурний аспект ідентифікації особистості, сприяючи усвідомленню індивідуальної та колективної приналежності до національного простору. Сенс цього слогана — образ рідного краю як культурного й історичного середовища, що віддунує в особистому досвіді та колективній пам'яті українців (Іл. 18–20).

Якщо стиль Riso тяжіє до експериментальної виразності та фактурності, то мінімалізм, навпаки, ґрунтується на простоті форми, чистоті композиції та стриманій кольоровій гамі. Мінімалізм — стиль у мистецтві та дизайні, що характеризується ясністю та акцентом на основних елементах. У контексті графічного дизайну, зокрема плакатного мистецтва, мінімалізм проявляється через низку ознак, які визначають його виразну візуальну мову. До характерних рис цього стилю належать:

- відсутність складних форм;
- чиста, лаконічна композиція і візуальний баланс;
- активне використання негативного простору як елемента дизайну;
- обмежена кольорова палітра;
- висока контрастність.

Мінімалізм — це універсальний стиль, придатний для створення плаката на будь-яку тему. Його простота дозволяє зосередитися на ключових елементах меседжу, що сприяє емоційній залученості глядача. Для цього стилю властиві використання чистих ліній, лаконічної колірної палітри і певний рівень абстракції. Яскравим представником цього напрямку є Микола Коваленко. «Найсильніше візуальне враження під час війни — це чужий прапор на моїй рідній землі», — зазначає митець в інтерв'ю для «Bird in Flight» [9]. У своїх роботах він використовує прості символічні образи, геометричні форми та стриману кольорову гаму. Найчастіше на його плакатах зображено український і російський прапори, що зіштовхуються у протистоянні. У серії «Україна переможе» художник створює постери з чітким меседжем: правда на нашому боці (Іл. 21–23).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Плакатна графіка в Україні вкорінена в історичному, культурному та політичному контекстах і виконує важливу роль як інструмент ідеологічного впливу. Плакат стає динамічним засобом відродження національного духу і впливу на суспільні настрої. Серед основних проектних засобів українського патріотичного плаката, — окрім шрифту, типографіки, принципів компонування, фотографії, цифрового і мальованого зображення, монтажу та колажу, — помітну роль відіграє вибір художнього стилю. Якщо яскраві й експресивні стилістичні прийоми, такі як Riso, спонукають до емоційного залучення через насиченість кольору та текстуру, то мінімалізм пропонує протилежний підхід: простоту, чистоту композиції та концентрацію на основних елементах, спонукаючи до рефлексії.

Ілюстрації



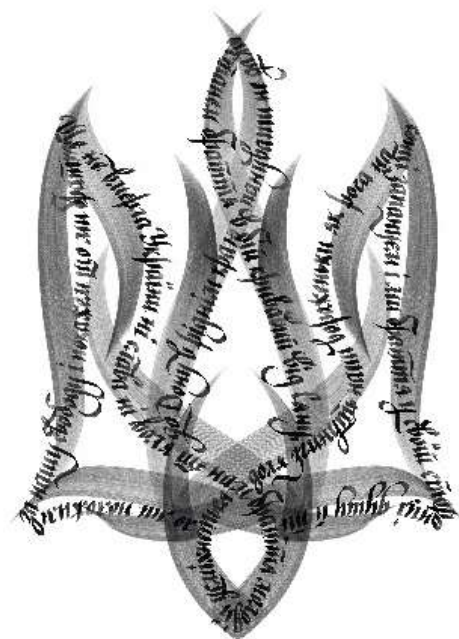
Іл. 1. Ребітвa А.
Серія плакатів
«Ми переможемо». 2023



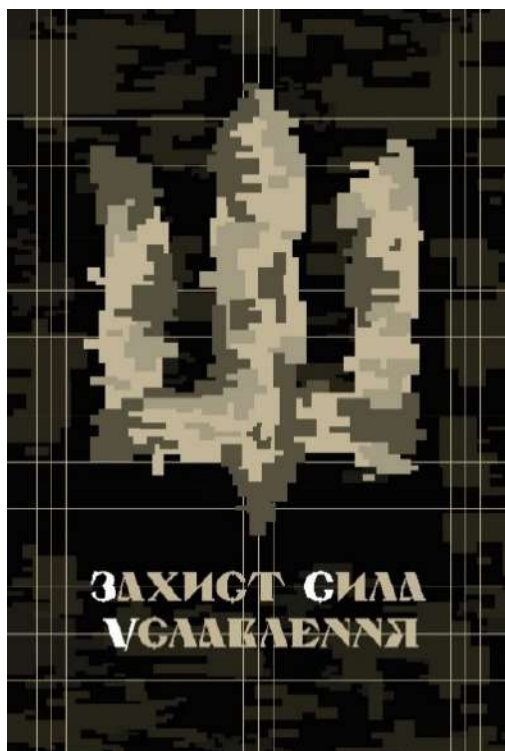
Іл. 2. Погорецький Н.
Максим Кривцов. 2024



Іл. 3. Стрюцька О.
Незалежні. 2020



Іл. 4. Багрій А.
Україна в кожному рядку. 2025



Іл. 5. Комлик А. Захист.
Сила. Уславлення. 2025



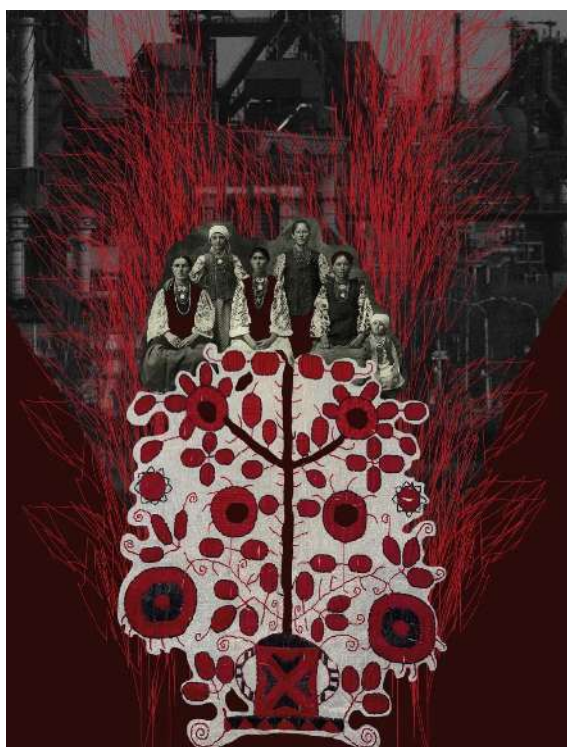
Іл. 6. Перерва В.
Зв'язок поколінь. 2025



Іл. 7. Цись Є. Серія плакатів
«Незламні. Крізь віки». 2024



Іл. 8. Ковальчук О. Знак нації. 2025



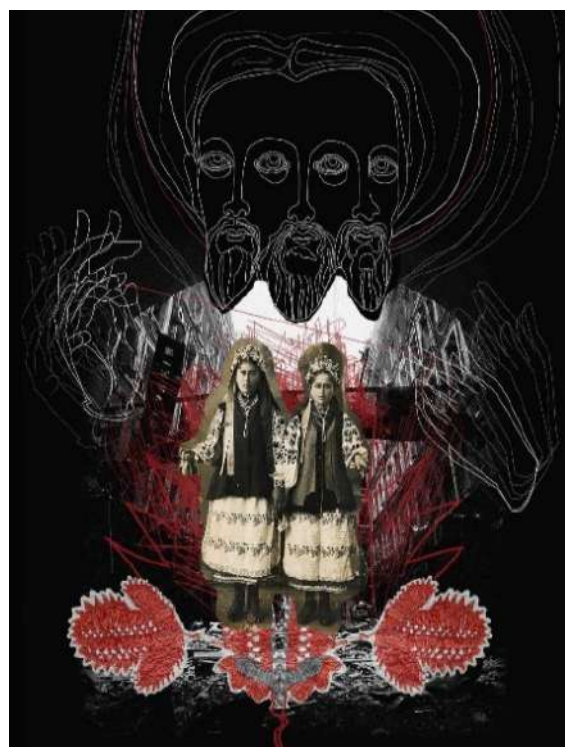
Іл. 9. Лісова К. Дерево притулку. 2022



Іл. 10. Лісова К. Пелікан. Вишивка. 2022



Іл. 11. Погорецький Н.
Молитва за волю. 2025



Іл. 12. Лісова К.
Дивись і побач. 2022



Іл. 13. Перегінєць В.

Серія плакатів для міжнародної спільноти «Stop war terror! Stand with Ukraine! Save the world!». 2023



Іл. 14. Мінаєва А.

Серія плакатів «Герої твої, Україно». 2023



Іл. 15. Чаплич П.

Не пробачимо ніколи. 2023



Іл. 16. Кінович М.

Дизайн плаката для волонтерських зборів. 2022



Іл. 17. Кінович М.
Плакат для благодійного фонду
«Pelican live». 2022



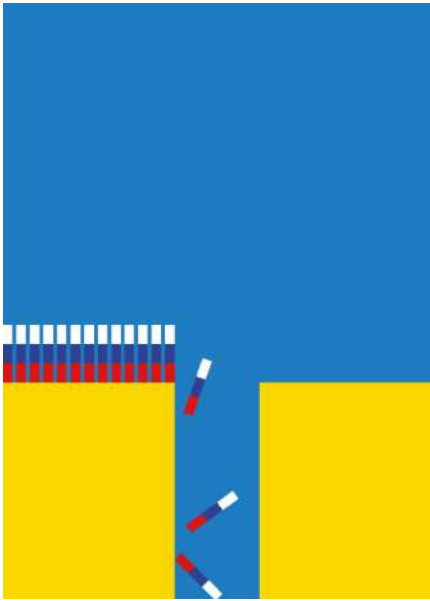
Іл. 18. Дикуха Д.
Кожен несе свій унікальний шлях. 2023



Іл. 19. Дикуха Д.
Згадуй про кожного з нас. 2023



Іл. 20. Дикуха Д.
Птахом в небесах, Україною в серці. 2023



Іл. 21. Коваленко М.
День тридцять перший.
Цифрова графіка. 2022



Іл. 22. Коваленко М.
День двісті шістдесят восьмий.
Цифрова графіка. 2022



Іл. 23. Коваленко М.
День третій.
Цифрова графіка. 2022

Література

1. Андрейканіч А. Визначення поняття плаката, його види та жанри. *Вісник Закарпатського художнього інституту*. 2014. № 5. С. 134–138.
2. Гладун О. Український плакат: етапи розвитку візуально-пластичної мови. *Сучасне мистецтво*. 2018. № 14. С. 115–122. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2018.152212>
3. Коваль Н. Еволюція форми плаката як засобу графічної комунікації. *Вісник КНУТД*. 2014. № 3. С. 255–260.
4. Лісова К. Power of Memory. *Flickr*. URL : <https://www.flickr.com/photos/196914550@N02/albums> (дата звернення: 20.06.2025).
5. Сбітнева Н. Ф. Історія графічного дизайну : навчальний посібник. Харків : ХДАДМ, 2014. 224 с.
6. Триноженко А. С. Національні мотиви сучасного графічного дизайну в Україні як засіб візуальної ідентифікації. *Вісник Львівського політехнічного університету*. 2010. № 674 : Архітектура. С. 188–191.
7. Черниш М., Житеньова Н. Етапи розробки графічних плакатів. *Професійна мистецька освіта*. 2024. Вип. 5 (1). С. 83–92.
8. Удріс-Бородавко Н. Графічний дизайн з українським обличчям. Київ : ArtHuss, 2023. 204 с.
9. Черничко А. Війна в кольорах: Плакати Миколи Коваленка. *Bird in Flight*. 19.04.2022. URL : <https://birdinflight.com/nathnennya-2/20220418-mykola-kovalenko-placards.html> (дата звернення: 28.06.2025).

References

1. Andreikanich, A. (2014). Vyznachennia poniattia plakata, yoho vydy ta zhanry [Definition of the Concept of the Poster, Its Types and Genres]. *Visnyk Zakarpatskoho khudozhnogo instytutu*, 5, 134–138 [in Ukrainian].
2. Hladun, O. (2018). Ukrainskyi plakat: etapy rozvytku vizualno-plastychnoi movy [Ukrainian Poster: Stages of Development of Visual and Plastic Language]. *Suchasne mystetstvo*, 14, 115–122. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2018.152212> [in Ukrainian].
3. Koval, N. (2014). Evoliutsiia formy plakata yak zasobu hrafichnoi komunikatsii [Evolution of Poster Form as a Means of Graphic Communication]. *Visnyk KNUTD*, 3, 255–260 [in Ukrainian].
4. Lisova, K. (n.d.). *Power of Memory*. Flickr. Retrieved from <https://www.flickr.com/photos/196914550@N02/albums> [in English].
5. Sbitnieva, N. F. (2014). *Istoriia hrafichnoho dyzainu* [History of Graphic Design]. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Design and Arts [in Ukrainian].
6. Trynozhenko, L. S. (2010). Natsionalni motyvy suchasnoho hrafichnoho dyzainu v Ukraini yak zasib vizualnoi identyfikatsii [National Motifs of Contemporary Graphic Design in Ukraine as a Means of Visual Identification]. *Visnyk Lvivskoho politekhnichnoho universytetu*, 674, 188–191 [in Ukrainian].
7. Chernysh, M., & Zhytienova, N. (2024). Etapy rozrobky hrafichnykh plakativ [Stages of Graphic Poster Development]. *Profesiina mystetska osvita*, 5(1), 83–92 [in Ukrainian].
8. Udris-Borodavko, N. (2023). *Hrafichnyi dyzain z ukrainskym oblychchiam* [Graphic Design with a Ukrainian Identity]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
9. Chernychko, A. (2022, April 18). Viina v kolorakh: plakaty Mykoly Kovalenka [War in Colors: Posters by Mykola Kovalenko]. *Bird in Flight*. Retrieved from <https://birdinflight.com/nathnennya-2/20220418-mykola-kovalenko-placards.html> [in Ukrainian].

Inna Petrova, Dariia Dykukha

ART AND DESIGN OF UKRAINIAN PATRIOTIC POSTERS DURING THE RUSSO-UKRAINIAN WAR (2014–2025)

Abstract. The article examines the artistic and design strategies used in Ukrainian propaganda posters created during the period of Russian military aggression against Ukraine. The analysis reveals a high level of artistic skill, demonstrating how Ukrainian patriotic posters employ diverse visual methods to convey national pride, patriotism, and responses to key historical events. Color schemes, geometric composition, and expressive imagery help to produce emotionally resonant and symbolically rich works that strongly influence viewers' perception and identification. The study highlights the importance and effectiveness of artistic and design tools in patriotic posters during wartime, showing how they contribute to shaping and sustaining national identity, reinforcing patriotic values, and engaging viewers. Key design components investigated include typography, font usage, layout principles, and technical production methods. Artistic components include photography, digital and hand-drawn imagery, stylization, and techniques such as montage, collage, and image processing.

Keywords: the poster as an artistic tool, design resources, poster, graphic design.

Наталія Бірюк

ОБРАЗИ НАСИЛЬСТВА, НАСИЛЬСТВО ПРОТИ ОБРАЗІВ: МЕТОД ЖОРЖА ДІДІ-ЮБЕРМАНА

IMAGES OF VIOLENCE, VIOLENCE AGAINST IMAGES: GEORGES DIDI-HUBERMAN'S METHOD

УДК 008:7.01:316.728

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345508

Наталія Бірюк

аспірантка,

Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України**Nataliia Biriuk**

Ph.D. Student,

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

e-mail: nataliabiriuk1998@gmail.com

orcid.org/0000-0003-2655-9809

Анотація. Після початку повномасштабного вторгнення українські дослідники звернулися до осмислення образів війни. Одну з перших публічних дискусій, присвячених етиці фотографії, було проведено навесні 2022 року в Центрі міської історії Центрально-Східної Європи (Львів). У її основі лежало прочитання праць французького теоретика та історика мистецтва Жоржа Діді-Юбермана (нар. 1953) — «Образи всупереч усьому» (2003) та «Виживання світлячків» (2009). Авторка статті мала на меті з'ясувати, як Жорж Діді-Юберман інтерпретує фотографії (та образи загалом), що зображують насильство, з огляду на можливість застосування його підходів до аналізу українського мистецтва й документальних практик. Досвід Голокосту був невіддільним від долі родини Жоржа Діді-Юбермана: його бабуся і дідусь загинули в Аушвіці. На початку 2000-х дослідник написав текст для виставки «Пам'ять про табори» (фр. «Mémoire des camps»), який став основою книжки «Образи всупереч усьому» (фр. «Images malgré tout»). У двох частинах цього видання Діді-Юберман підважив усталене повоєнне табу на демонстрацію зображень Голокосту (фотографій), обстоюючи нову перспективу репрезентації насильства. Уява, на думку Діді-Юбермана, нерозривно пов'язана зі знанням про Аушвіц — ці дві категорії перебувають у тісній взаємозалежності. Образи, вказуючи на саму подію Голокосту, уможливають спробу його уявлення, а отже — знання.

Ключові слова: образ, уява, Голокост, насильство, репрезентація.

Постановка проблеми. У Центрі міської історії у Львові у вересні — листопаді 2017 року відбулася виставка «(не)означені», в основі якої лежали три серії робіт Нікіти Кадана: «Хроніки», «Погром» та «Національний ландшафт». В одеському варіанті виставки, що проходила в Музеї сучасного мистецтва Одеси в листопаді — грудні 2018 року, були представлені серії «Погром», «Національний ландшафт», «Гілка» та нова робота «Мешканці Колізею» [7]. Тексти науковців, зокрема Ганса Ульріха Гумбрехта, Джессіки Зиховіч, Мартіна Поллака, Артема Харченка, Джона-Пола Химки та Марсі Шор, супроводжували представлені твори мистецтва [6].

Художні роботи Нікіти Кадана покликалися на фотографії актів насильства (нацистського, більшовицького та ін.) першої половини XX століття, скоєних на території України. Через невелику кількість візуальних свідчень 1930–1940-х років зображення легко стають об'єктами маніпуляцій з боку різних авторів та ідеологій. Щоб підкреслити акти маніпуляції

образами, Нікіта Кадан у створенні серій робіт використовував саме ті фотографії, значення й інтерпретації яких відрізнялися в різних джерелах.

Після 24 лютого 2022 року увага в українському мистецтві змістилася з фотографій насильства першої половини XX століття на сучасні події. Разом із тим постала низка питань, які стосуються мистецтва, фотографії — тобто образу як такого. Багато художників і художниць почали розмірковувати над межами впливу мистецтва, його здатністю змінювати реальність, а також над роллю документальної фотографії у репрезентації смерті, зокрема над правом фотографа фіксувати момент загибелі, допустимістю публікації таких зображень, дистанцією від події та постраждалих тощо.

У квітні 2022 року Центр міської історії, кафедра культурології Українського католицького університету та «Safe philosophique» (Львів) організували семінар, на якому філософи та культурологи дискутували про «межі етичного у візуальному, про зображення смерті та їхнє трактування», спираючись на тексти філософа й історика мистецтв Жоржа Діді-Юбермана (нар. 1953) — «Образи всупереч усьому» (2003) та «Вживання світлячків» (2008) [3]. Це була одна з перших подій, присвячених критичному осмисленню образу, — у той час, коли майбутнє було підважене російським вторгненням.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Протягом останніх десяти років в англомовних дослідженнях різко зросла кількість текстів, присвячених французькому теоретику та історичному мистецтву Жоржу Діді-Юберману. Це матеріали, де йдеться про метод та ключові поняття, які застосовує у своїх дослідженнях науковець. Проте в українській історіографії Діді-Юберману присвячена лише одна стаття Володимира Артюха (2011) [1].

У тексті Артюха йдеться про критику традиційної історії мистецтв, яку здійснив Жорж Діді-Юберман. Хоча термін «традиційна історія мистецтв» охоплює тексти багатьох істориків і теоретиків, Артюх зосереджується насамперед на критиці з боку Діді-Юбермана німецького історика Ервіна Панофскі [1]. На думку Артюха, Панофскі постає як руйнівник «історії мистецтв», яку започаткував Абі Варбург. Натомість сам Діді-Юберман, спираючись на спадщину Варбурга, формує власний проект історії мистецтв, як його окреслює Володимир Артюх, — «неіконологічної семіології» [1, с. 8].

Діді-Юберман піддає критиці історичистську модель мислення — дослідження мистецтва через контексти та концепти, у яких воно перебуває. У тексті, який написав сам Діді-Юберман, це називається «евхронічною» (англ. *euchronic*) моделлю [15]. Зіткнувшись із прагненням істориків мистецтва зводити образи до евхронічного часу, Жорж Діді-Юберман висуває анахронізм як необхідну умову існування самих образів — як спосіб зберегти їхню автономію перед загрозою редукції та спрощення, що їх нав'язує хронологія [9]. Для Діді-Юбермана анахронізм необхідний; він плідний, коли минулого недостатньо і це перешкоджає зрозуміти його.

Ставлячи під сумнів позитивістську методологію історичного дискурсу, Діді-Юберман звертається до варбуртівської темпоральності. На відміну від телеологічних, еволюційних або лінійних підходів до темпоральності (або часовості) (а звідси — й до самої історії мистецтв), час у Діді-Юбермана характеризується повторенням, виживанням чи пережитком (англ. *survival*; нім. *nachleben*), несвоечасністю, переслідуванням та розривом [18, с. 208]. «Добро і зло, — казав Діді-Юберман, — початок і кінець не є істотними для пояснення складності, нечистоти історичного життя. Темпоральність за цією моделлю є діалектикою ризом, повторів, симптомів» [13, с. 284].

Одна з останніх публікацій (2023), яку створив колектив авторів і авторок за редакторства Магдалени Золкос, має форму словника, що подає перелік понять і стисло окреслює методологію Жоржа Діді-Юбермана [16]. Понятійний апарат його методології складають, зокрема, терміни, на яких будується й сам зміст публікації: «після-життя» (англ. *afterlife*), «втілення» (англ. *incarnation*), «міграція» (англ. *migration*), «патос» (англ. *pathos*), «патос-формула» (англ. *pathos formula*), «фантом» (англ. *phantom*), «пережиток» (англ. *survival*) і «симптом» (англ. *symptom*).

Відштовхуючись від окремих понять, зокрема терміну «образ», автори й авторки словника переходять до узагальнень — висвітлення методології Діді-Юбермана. Образ, за Діді-Юберманом, далекий від фіксованої точки в часі чи історії, як це уявляє класична історія мистецтв; він мислиться як «вихор» або «вир» у часі, тобто як динамічний і гетерохронічний, зі своєю пластичністю [18, с. 208]. Зникнувши в певний момент історії, образотворча форма може знову з'явитися набагато пізніше — тоді, коли її, можливо, вже не очікують; вона виживає в усе ще недостатньо окресленому лімбі «колективної пам'яті» [19, с. 205].

Автори й авторки словника, наголошуючи на теоретичному змісті понять, намагаються картографувати методологію Діді-Юбермана поміж різних дослідницьких підходів. Сам Діді-Юберман стверджував, звертаючись до ще одного ключового поняття: «Концепція симптому дволіка: вона розташована точно на межі між двома теоретичними полями — феноменологічним і семіологічним» [19, с. 203]. Зрештою, Магдалена Красінська підсумовує, що Діді-Юберман пропонує перетинати обидва поля: потрібно мислити феноменологію не лише як відношення до видимого світу як емпатичного середовища, але також і як відношення до значення — як структури та конкретної роботи, що вже передбачає семіологію [19, с. 204]. Своєю чергою, семіологія, за цим підходом, — це не лише символічні конфігурації, а й події, випадковості або особливості самого образотворчого образу [19, с. 204].

Наголос Фрідріха Ніцше на несвоечасності та вічному поверненні, а також увага Зигмунда Фрейда щодо примусу до повторення й археології психіки визначають постійний інтерес Діді-Юбермана до постніцшеанських і постфрейдистських мислителів. Саме ці автори працювали з ідеєю вторгнення минулого в сьогодення та проблематизували розрізнені темпоральності історії та історії мистецтв [18, с. 208]. Наприклад, у своїх дослідженнях образів Діді-Юберман застосовує лексику, яку запропонував Фрейд для аналізу симптому та темпоральності сну: затримка, криза, репресія, фантом, переслідування, повернення (англ. *revenge*) [18, с. 209].

Підсумовуючи, автори словника визначають, що Діді-Юберман працює в межах трансформацій, що їх здійснила постструктуралістська думка 1960-х років [18, с. 208].

Отже, фігурі Діді-Юбермана науковці в Україні приділяють мало уваги. Натомість за межами українського наукового простору методології Діді-Юбермана присвячено низку сучасних англійських текстів.

Мета статті — з'ясувати, як у методології Жоржа Діді-Юбермана осмислюється репрезентація насильства (передусім в живописі та фотографії).

Виклад основного матеріалу дослідження. Протягом першої половини 1942 року командування СС (нім. *Schutzstaffel* — охоронний ескадрон) Аушвіца перенесло місце вбивства газом до табору «Аушвіц-Біркенау», переобладнавши для цього два сільські будинки біля огорожі табору на газові камери [5]. У серпні 1944 року в'язням з зондеркоманди табору «Аушвіц-Біркенау», які займалися обробкою та спалюванням трупів, вивантажених із газових камер, вдалося потай від есесівців пронести у крематорій фотоапарат і зробити чотири фотографії. Ці знімки зберігаються в Польщі, у музеї-меморіалі «Аушвіц-Біркенау», на сайті якого в розділі «Винищення» представлені принаймні три з них [12]. В описі до фотографій зазначено, що знімки були зроблені незаконно членами зондеркоманди. У тій самій експлікації відсутні ім'я та прізвище автора фотографій.

Плівку з фотографіями, захovanу в тюбику з-під зубної пасти працівниці їдальні СС Гелени Дантон, вивезло з табору польське підпілля [22]. До процесу фотографування були залучені п'ятеро людей, проте безпосередньо фотографував (ймовірно, на початку серпня 1944 року) один в'язень — офіцер грецького походження з єврейським корінням Альберто Еррера, якого також називали Алексом (християнське ім'я, яке він узяв) [22]. 9 серпня 1944 року Еррера зробив спробу втечі, проте протягом наступних двох-трьох днів його схопили, катували і, зрештою, вбили.

Дві фотографії зображують спалення тіл (№ 280 і № 281), ще одна — жінок, яких заганняють у газові камери (№ 282) [12]. На кадрах № 280 і № 281, знятих через вікно порожньої

газової камери, в якій на момент зйомки ховався фотограф, видно рови й трупи, що спляють в них (крематорій «Аушвіц-Біркенау» не міг впоратися з навантаженням). На іншій фотографії, зробленій, імовірно, через 15–20 хвилин на відкритому повітрі, в березовому переліску поблизу крематорію, — роздягнені догола жінки, які невдовзі будуть вбиті.

Для каталогу паризької виставки 2001 року «Пам'ять про табори» (фр. «Mémoire des camps»), куратором якої був Клеман Шеру (фр. Clément Chéroux), Діді-Юберман написав есей під назвою «Образи всупереч усьому» (фр. «Images malgré tout»), присвячений чотирьом фотографіям з «Аушвіца-Біркенау».

Текст цього каталогу став першим розділом книжки «Образи всупереч усьому», опублікованої через два роки після виставки. Другий розділ книжки під назвою «Всупереч усьому — образ» (фр. «Malgré l'image toute»), є розлогою та скрупульозною відповіддю на звинувачення, висунуті Діді-Юберману в журналі «Сучасні часи» (фр. «Les Temps Modernes»), який редагував режисер Клод Ланцман [11, с. 86].

Філософи й теологи зверталися до Голокосту через призму негативної діалектики — як до переривання гегелівського процесу негативності або затемнення Бога, наприклад Ліотар (1986) [10, с. 105]. Дехто з них стверджував, що єдино прийнятний підхід — як з естетичного, так і з етичного погляду — полягає в сублімованому (піднесеному), що розуміється як відмова від образу [10, с. 105]. Вони наполягали, що ані наративна, ані фігуративна репрезентація більше не є можливою, оскільки Голокост зруйнував гуманізм [10, с. 105].

Ця критика репрезентації Голокосту й мистецтва в цілому була наскрізною для повоєнної Європи. В есеї «Критика культури і суспільства» 1951 року Теодор Адорно (1903–1969) стверджував, що «писати вірші після Аушвіца — варварство». Вадим Мірошніченко трактує цей вислів Адорно, вказуючи на причини неможливості поезії: проявивши власну монструозність, людина втратила гуманність і тимчасово позбулася поетичного [4].

Жорж Діді-Юберман — передусім мислитель-діалектик [10, с. 105]. Як такий, він ніколи не почувався комфортно в жодній з позицій щодо репрезентації Голокосту [10, с. 105]. Він відкидає те, що вважає абсурдною дихотомією: або репрезентація, або її цілковита відсутність; або образи, або жодного образу [10, с. 105]. Така гра з нульовою сумою чужа його мисленню [10, с. 105]. Сам заголовок уже відображає його діалектичний підхід: всупереч неможливості репрезентації Голокосту, образи, незважаючи ні на що, існують. Вони зберігаються (фр. *malgré tout* — попри все), попри нацистську спробу повного знищення слідів і попри масштаб злочину, що кидає виклик уяві [10, с. 106].

Діді-Юберман готував остаточний удар по «іконоборчому» (іконокластичному) напряму в історії репрезентації Голокосту з 1980-х років, попри звинувачення у вуаеризмі та перверсіях [11, с. 87]. Він відкидав як іконоклазм, тобто догматичне заперечення образів як апоріє неспроможних передати історичну правду (те, що він називає догмою «неуявного»), так і, навпаки, іконофілію — переоцінку сили образів [11, с. 90].

Такий підхід до образів Діді-Юбермана має спільні риси з ідеями інших французьких філософів кінця 1990-х — початку 2000-х. Філософ Жак Рансьєр (нар. 1940) у «Фігурах історії» (2014), репринті двочастинного тексту, написаного для виставки «Зіткнутися з історією (1933–1996 роки)», що відбулася 1996-го в Центрі Помпіду, вказує на винищення євреїв як на виклик для мистецтва, що полягає в необхідності поєднати хворобливу проблему репрезентації з граничним насильством [17]. На думку Рансьєра, вважати винищення євреїв таким, що його неможливо репрезентувати, — це надто простий висновок [17].

Рансьєр, подібно до французького філософа Алена Бадью, заперечує адорніанську тезу про неможливість мистецтва. У «Столітті» (2005) Ален Бадью (нар. 1937) критикував німецького філософа Теодора Адорно, покликаючись на досвід Пауля Целана (1920–1970), поета з Чернівців, що пережив Голокост. На думку Бадью, Адорно помилявся у своїх твердженнях: «... я ніколи не думав, що є хоч найменший сенс говорити, як удавано припустив Адорно, ніби після Аушвіца неможливо писати поезію» [2, с. 109]. Пауль Целан, поет-свідок, не переставав винаходити поезію і схилив до цього винаходу німецьку мову — мову вбивць [2, с. 109].

За Рансьєром, саме Адорно заклав ідею скасування мистецтва як проекту після Аушвіца. «Навпаки, — стверджує Рансьєр, — після Аушвіца мистецтво є єдино можливим, бо мистецтво завжди передбачає присутність відсутності; бо саме завдання мистецтва — розкривати невидиме за допомогою контрольованої сили слів і образів, пов'язаних чи не пов'язаних між собою; бо лише мистецтво робить нелюдське сприйнятим, відчутним» [21, с. 49–50].

Тексти Діді-Юбермана покликаються до конкретних образів (мистецтва й загалом царини образів), обраних таким чином, щоб підкреслити їхній рефлексивний потенціал [20, с. 28]. Книжка «Образи всупереч всьому» розгортається в аналізі різних «образо-творчих» видів мистецтва — передусім фотографії та живопису.

Дві ключові теоретичні фігури для Діді-Юбермана — це літературний критик Вальтер Беньямін й історик мистецтва Абі Варбург. У виданні «Образи всупереч всьому» він використовує беньямінівське визначення діалектичного образу як зіткнення «тоді» й «тепер» [10, с. 107]. Критичний або діалектичний образ не репрезентує минуле, а присутній у теперішньому як образ-пережиток (англ. *survivance*, або нім. *nachleben* — варбургівський термін) [10, с. 107].

Діді-Юберман вважає, що тип образу, який приймає свою фрагментарність, є реліктовим чи залишковим [10, с. 106]. Для нього образи — це «не-все» (фр. *pas-toutes*) [10, с. 106]. Проти будь-якої претензії на цілісність, на повну репрезентацію, образи (тобто фотографії з Аушвіца) висувують можливість часткової репрезентації Голокосту [10, с. 106].

Для Діді-Юбермана знати — означає «уявляти», а «уявляти» — це створювати критичні образи [10, с. 106]. Хоч образи, як і слова, ніколи не зможуть досягнути реальності Аушвіца, Діді-Юберман стверджує, що спроба «уявити» Аушвіц є необхідністю [11, с. 86]. Саме із цього твердження Діді-Юберман розпочав першу частину тексту «Образи всупереч всьому» (фр. «*Images malgré tout*»). «Щоб знати, ми повинні собі уявити. Ми повинні спробувати уявити пекло, яким був Аушвіц влітку 1944 р. Не будемо закликати до неуявного (англ. *unimaginable*). Не будемо приховувати, кажучи, що ми не можемо, що ми жодним чином не могли уявити собі його до кінця. Ми зобов'язані цьому гнітючому уявному (англ. *unimaginable*). Це відповідь, яку ми повинні запропонувати як борг перед словами та образами, які деякі в'язні вирвали для нас з жахливої Реальності свого досвіду. Тож не будемо закликати до неуявного (англ. *unimaginable*). <...> Отже, образи, всупереч всьому (англ. *images in spite of all*): всупереч пеклу Аушвіца, всупереч ризикам, на які вони пішли» [14, с. 3].

Значення образу, заявляє Діді-Юберман, як в історії, так і в антропології, переплітається з невпинним прагненням показати те, що ми не можемо бачити [14, с. 133]. Різні види образотворчого мистецтва Діді-Юберман уподібнює до фотографії, адже «будь-який акт зображення долає неможливість опису реальності» [14, с. 125]. Отож, фотографія, живопис, графіка тощо ставлять собі однакову мету: репрезентувати (неуявну / невидиму / незображувану) реальність. У тексті автор перераховує ті художні процедури, які вводили митці, щоб увидити бажання, смерть, мову, час, місце.

«Ми не можемо “бачити бажання” як таке, — писав Діді-Юберман, — проте художники грали з багряними тонами, щоб показати його; ми не можемо “бачити смерть”, проте скульптори досягли успіху в моделюванні простору, як входу до гробниці, який “дивиться на нас”...» [14, с. 133]. Діді-Юберман вказував, що «Калло, Гоя та Пікассо, проте також Міро, Фотріє, Стшемінський та Ріхтер гралися з незображуваним (англ. *unrepresentable*) у всіх сенсах, щоб з нього вирвалося щось інше, ніж чиста тиша...» [14, с. 125].

Пікассо чи Ріхтер намагалися вийти поза незображуване, поза видиме. Проте саме християнська ікона була втіленням невидимого світу — світу незображуваного. Ікона була першою з образів, яка пододала невидиме. Калло, Гоя чи Пікассо були «після ікони». Власне, сама ікона з грецької перекладається як образ (грец. *εἰκόνα* — малюнок, образ, зображення). Завдяки іконі, або образу, те, що було невидимо, ставало видимим. Образ Господа поставав видимим через посередництво ікони. Ікона — це і є присутній Господь, Богородиця, Ісус. Всю історію образів — висновує філософ — насправді можна розповісти як спробу візуального подолання контрастів між видимим і невидимим [14, с. 133].

Зрештою, у прагненні іконофілії (любові до образу) Діді-Юберман порівнював християнського митця з істориком мистецтва. Науковець зазначав, що «...християнський митець та історик мистецтва жадають образу, незважаючи ні на що (англ. in spite of everything), чи то невидимого образу Бога як архіообразу, чи Аушвіца як межі людської уяви» [11, с. 93].

Висновки і перспективи подальших досліджень. Жорж Діді-Юберман у книзі «Образи всупереч усьому» (2003), щоб сформулювати позицію, яка критикує поширене у французькій теорії уявлення про Голокост як про подію принципової нерепрезентованості, бере за відправну точку аналіз чотирьох фотографій, які 1944 року зробили в'язні з зондеркоманди табору «Аушвіц-Біркенау». Діді-Юберман відстоює необхідність демонстрації образів у репрезентації конфліктних або насильницьких історій — передусім Голокосту. Знання про подію, попри відсутність образів або навіть їхню фрагментарну присутність, невіддільне від уяви. Осмислення і розуміння Голокосту (та інших форм насильства) відбувається не лише через досвід побаченого, а й завдяки невинній роботі уяви. Образи насильства подібні до слідів, індексів, тіней минулого, які дають змогу «уявити» (зробити «сприйнятим», «відчутним», за Жаком Рансьєром) Голокост або інші політики винищення Іншого.

Наступні дослідження мають зосередитися на спробі застосування методу Жоржа Діді-Юбермана в аналізі художніх та документальних творів, які стосуються насильства XX століття та українсько-російської війни (наприклад, фотографій колективізації Марка Залізняка чи документального фільму «20 днів у Маріуполі» режисера Мстислава Чернова, фотокореспондента Євгена Малолетки та продюсерки Василиси Степаненко).

Література

1. Артюх В. Критика традиційної історії мистецтва у працях Жоржа Діді-Юбермана. *Magisterium*. Культурологія. 2011. № 42. С. 4–9. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Magisterium_kul_2011_42_4 (дата звернення: 30.04.2025).
2. Бадью А. Століття / пер. з фр. А. Репа. Львів : Видавництво Анетти Антоненко, 2019. 304 с.
3. Зображення всупереч усьому. *Центр міської історії*. 13.04.2022. URL : <https://www.lvivcenter.org/discussions/images-in-spite-of-all-discussion/> (дата звернення: 30.04.2025).
4. Мірошниченко В. Joseph Ponthus. A la ligne: Feuilles d'usine. *Критика*. 2020. №7–8. URL : <https://krytyka.com/ua/reviews/la-ligne-feuilles-dusine> (дата звернення: 30.04.2025).
5. Табір «Аушвіц». *Енциклопедія Голокосту*. URL : <https://encyclopedia.ushmm.org/content/uk/article/auschwitz> (дата звернення: 30.04.2025).
6. (не)означені. *Центр міської історії*. URL : <https://www.lvivcenter.org/exhibition/un-named-2/> (дата звернення: 30.04.2025).
7. Штекель М. Нікіта Кадан: «Немає ніякого примирення із історією, ми маємо із нею постійно боротися». *Радіо Свобода*. 09.11.2018. URL : <https://www.radiosvoboda.org/a/29589853.html> (дата звернення: 30.04.2025).
8. Шумилович Б. Нікітіа Кадан: «Я працюю з об'єктом мистецтва, який може стати медіумом істини». Інтерв'ю з художником. *Zaxid. Net*. 04.01.2018. URL : https://zaxid.net/ya_pratsyuyu_z_obyektom_mistetstva_yakiy_mozhe_stati_mediumom_istini_n1445738 (дата звернення: 30.04.2025).
9. Benot J. Art Objects' Own Time. Walid Raad at the Thyssen. *A-desk: Critical thinking*. 14.02.2022. URL : <https://a-desk.org/en/magazine/el-tiempo-propio-de-los-objetos-de-arte/> (дата звернення: 30.04.2025).
10. Chaouat B. Holocaust. *The Didi-Huberman Dictionary* / ed. by M. Zolkos. Edinburgh, 2023. P. 105–107.
11. Chaouat B. In the Image of Auschwitz. *Diacritics*. 2006. Vol. 36. No. 1. P. 86–96.

12. Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau. *Auschwitz.org*. URL : <https://www.auschwitz.org/en/gallery/historical-pictures-and-documents/extermination,11.html> (дата звернення: 30.04.2025).
13. Didi-Huberman G. Artistic Survival. Panofsky vs Warburg and the Exorcism of Impure Time. *Common Knowledge*. 2003. Vol. 9. No. 2. P. 273–285.
14. Didi-Huberman G. Images in Spite of All: Four Photographs From Auschwitz / trans. from French by Sh. B. Lillis. London; Chicago : The University of Chicago Press, 2008. 248 p.
15. Didi-Huberman G., Krauss R. Critical Reflections. *Artforum*. URL : <https://www.artforum.com/features/critical-reflections-12-202771/> (дата звернення: 30.04.2025).
16. The Didi-Huberman Dictionary / A. Emmanuel et al.; ed. by M. Zolkos. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2023. 264 p.
17. Evans B. Facing the Intolerable. *Los Angeles Review of Books*. 11.11.2014. URL : <https://lareviewofbooks.org/article/facing-intolerable/> (дата звернення: 30.04.2025).
18. Ffrench P. Temporality. *The Didi-Huberman Dictionary* / ed. by M. Zolkos. Edinburgh, 2023. P. 207–210.
19. Krasieńska M. Symptom. *The Didi-Huberman Dictionary* / ed. by M. Zolkos. Edinburgh, 2023. P. 202–205.
20. Leśniak A. Art Writing. *The Didi-Huberman Dictionary* / ed. by M. Zolkos. Edinburgh, 2023. P. 26–28.
21. Rancière J. Figures of History. Cambridge, Malden : Polity Press, 2014. 112 p.
22. Sonderkommando Photographs from Auschwitz. *Jewish Virtual Library*. URL : <https://www.jewishvirtuallibrary.org/sonderkommando-photographs-from-auschwitz> (дата звернення: 30.04.2025).

References

1. Artiukh, V. (2011). Krytyka tradytsiinoi istorii mystetstva u pratsiakh Zhorzha Didi-Yubermana [Critique of Traditional Art History in the Works of Georges Didi-Huberman]. *Magisterium. Kulturolohiia*, 42, 4–9. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Magisterium_kul_2011_42_4 [in Ukrainian].
2. Badiou, A. (2019). *Stolittia* [The Century] (A. Repa, Trans.). Vydavnytstvo Anetty Antonenko. (Original work published 2005). [in Ukrainian].
3. Zobrazhennia vsuperech usomu [Image Against All Odds]. (2022, April 13). *Center for Urban History*. Retrieved from <https://www.lvivcenter.org/discussions/images-in-spite-of-all-discussion/> [in Ukrainian].
4. Miroshnychenko, V. (2020, August). A la ligne: Feuilles d'usine. *Krytyka*. Retrieved from <https://krytyka.com/ua/reviews/la-ligne-feuilles-dusine> [in Ukrainian].
5. Tabir «Aushvits» [Auschwitz Camp]. *Entsyklopediia Holokostu*. Retrieved from <https://encyclopedia.ushmm.org/content/uk/article/auschwitz> [in Ukrainian].
6. (ne)oznachenii [(un)named]. *Center for Urban History*. Retrieved from <https://www.lvivcenter.org/exhibition/un-named-2/> [in Ukrainian].
7. Shtekel, M. (2018, November 9). Nemaie niaakoho prymyrennia iz istoriieiu, my maiemo iz neiu postiino borotysia — Kadan [There is no reconciliation with history; we must constantly struggle with it. — Kadan]. *Radio Svoboda*. Retrieved from <https://www.radiosvoboda.org/a/29589853.html> [in Ukrainian].
8. Shumylovych, B. (2018, January 4). Ya pratsiuu z obiekto mystetstva, yakyi mozhe staty mediumom istyny [I work with an art object that can become a medium of truth]. *Zaxid. Net*. Retrieved from https://zaxid.net/ya_pratsyuyu_z_obyekto_mistetstva_yakyi_mozhe_staty_mediumom_istini_n1445738 [in Ukrainian].

9. Benot, J. (2022, February 14). Art Objects' Own Time. Walid Raad at the Thyssen. *A-desk. Critical thinking*. Retrieved from <https://a-desk.org/en/magazine/el-tiempo-propio-de-los-objetos-de-arte/>
10. Chaouat, B. (2023). Holocaust. In M. Zolkos (Ed.), *The Didi-Huberman Dictionary* (p. 105–107). Edinburgh University Press.
11. Chaouat, B. (2006). In the Image of Auschwitz. *Diacritics*, 36(1), 86–96.
12. Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau. *auschwitz.org*. Retrieved from <https://www.auschwitz.org/en/gallery/historical-pictures-and-documents/extermination,11.html>
13. Didi-Huberman, G. (2003). Artistic survival. Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time. *Common Knowledge*, 9(2), 273–285.
14. Didi-Huberman, G. (2008). *Images in Spite of All: Four Photographs From Auschwitz* (Sh. B. Lillis, Trans.). London; Chicago: The University of Chicago Press.
15. Didi-Huberman, G., Krauss, R. (1995, January). Critical reflections. *Artforum*. Retrieved from <https://www.artforum.com/features/critical-reflections-12-202771/>
16. Emmanuel, A., Doroszuk, H., Tanhuanpää, A., Leśniak, A. (2023). *The Didi-Huberman Dictionary* (M. Zolkos, Ed.) Edinburgh: Edinburgh University Press.
17. Evans, B. (2014, November 11). Facing the Intolerable. *Los Angeles Review of Books*. Retrieved from <https://lareviewofbooks.org/article/facing-intolerable/>
18. Ffrench, P. (2023). Temporality. In M. Zolkos (Ed.), *The Didi-Huberman Dictionary* (pp. 207–210). Edinburgh University Press.
19. Krasinśka, M. (2023). Symptom. In M. Zolkos (Ed.), *The Didi-Huberman Dictionary* (pp. 202–205). Edinburgh University Press.
20. Leśniak, A. (2023). Art Writing. In M. Zolkos (Ed.), *The Didi-Huberman Dictionary* (pp. 26–28). Edinburgh University Press.
21. Rancière, J. (2014). *Figures of History*. Cambridge, Malden: Polity Press.
22. Sonderkommando Photographs from Auschwitz. *Jewish Virtual Library*. Retrieved from <https://www.jewishvirtuallibrary.org/sonderkommando-photographs-from-auschwitz>

Nataliia Biriuk

IMAGES OF VIOLENCE, VIOLENCE AGAINST IMAGES: GEORGES DIDI-HUBERMAN'S METHOD

Abstract. After the full-scale invasion began, Ukrainian researchers turned to reflecting on the imagery of war. One of the first public discussions dedicated to the ethics of photography was held in the spring of 2022 at the Center for Urban History of East Central Europe (Lviv). It was based on the reading of works by the French theorist and art historian Georges Didi-Huberman (b. 1953)—*Images malgré tout* (2003; *Images Against All Odds*) and *Survivance des lucioles* (2009; *The Survival of Fireflies*). The author of the text sought to understand how Georges Didi-Huberman interprets photographs (and images in general) that depict violence, to apply his approaches to the analysis of Ukrainian art and documentary practices. The experience of the Holocaust was inseparable from Georges Didi-Huberman's family history: his grandparents were killed in Auschwitz. In the early 2000s, he wrote a text for the exhibition *Mémoire des camps*, which later became the basis for the book *Images in Spite of All* (2003; *Images malgré tout*). In the two parts of this volume, Didi-Huberman challenges the established postwar taboo against the display of Holocaust images (photographs), advocating instead for a new perspective on the representation of violence. Imagination, in his view, is inextricably linked with knowledge of Auschwitz—these two categories exist in a close interdependence. Images, in referring directly to the event of the Holocaust, make possible an attempt at imagining it—and thus, at knowing it.

Keywords: image, imagination, the Holocaust, violence, representation.

Володимир Хижинський

**ВПЛИВ ВІЙНИ НА ТВОРЧІСТЬ
СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ
ТА ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**
**THE IMPACT OF WAR ON THE CREATIVE PRACTICES
OF CONTEMPORARY UKRAINIAN ARTISTS
AND STUDENTS IN HIGHER ARTS EDUCATION**

УДК 7.071.1:378.4(477)"2022/..."(045)
DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345507

Володимир Хижинський

кандидат мистецтвознавства, доцент,
проректор з наукової і міжнародної
діяльності Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені Михайла Бойчука

e-mail: volodymyr.khyzhynsky@gmail.com

Volodymyr Khyzhynskyi

Candidate in Art Studies (Ph.D.),
Associate Professor, Vice-Rector for Research
and International Affairs
at the Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy
of Decorative Applied Arts and Design

orcid.org/0000-0002-8450-9087

Анотація. У статті досліджується трансформація художньої творчості в Україні під впливом війни, що триває внаслідок російської агресії. Повномасштабне вторгнення Російської Федерації в Україну у 2022 році спричинило глибокі зрушення в культурному середовищі, активізувало художню спільноту та змінило формат функціонування мистецької освіти. Аналізуються зміни в тематиці, формах і засобах художнього висловлювання, творчих стратегіях сучасних митців і здобувачів вищої мистецької освіти, їхнє звернення до тем війни, пам'яті та національної ідентичності. Виокремлено досвід Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, яка активно організовує виставкові, освітні та арттерапевтичні проекти. Розглядаються основні аспекти впливу війни на творчу практику сучасних українських художників і здобувачів освіти, на форми художньої комунікації та самоідентифікації митців, а також трансформації мистецької освіти. Акцентовується, що в умовах війни мистецтво стає формою колективної пам'яті, інструментом психологічного опору та засобом міжнародної комунікації. Военний досвід стимулює пошук нових художніх рішень, сприяє оновленню українського мистецтва, збереженню та розвитку культурної ідентичності.

Ключові слова: сучасне українське мистецтво, війна, мистецька освіта, культурний спротив, арттерапія, художня кераміка, ідентичність, виставкові практики.

Постановка проблеми. Мистецтво — це не лише засіб відображення дійсності, а й активна форма її переосмислення. Війна як екстремальний соціальний і гуманітарний досвід завжди ставала потужним каталізатором мистецьких трансформацій. Повномасштабна війна, що триває в Україні з 2022 року, виявилася викликом не тільки для суспільства, а й для культури. Вона докорінно змінила способи функціонування мистецької освіти, практику художньої творчості та роль митця у суспільстві. Мистецтво та мистецька освіта перетворилися на інструменти осмислення трагедії, підтримки психологічної стійкості, утвердження національної ідентичності й культурного спротиву. Актуальним є дослідження того, як у цих

умовах розвивається творчість здобувачів освіти й викладачів закладів вищої мистецької освіти. Важливо простежити, як мистецькі заклади адаптуються до нової соціальної реальності, як трансформують травматичний досвід війни через мистецькі практики та виставкові проекти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми впливу соціальних катастроф на мистецтво ще до початку активної фази російсько-української війни аналізували українські та іноземні дослідники (Д. Горбачов [2], Г. Скляренко [7], О. Роготченко [5], З. Бауман [1], Х. Кестер [9] та інші). Оскільки російсько-українська війна триває, наукова рефлексія над її впливом на мистецькі процеси лише формується. Наразі більшість публікацій із цієї тематики представлена у вигляді оглядів мистецьких подій у спеціалізованих періодичних виданнях і має скоріш інформаційний або описовий характер. Водночас поява фундаментальних досліджень, присвячених трансформації парадигм українського мистецтва після початку повномасштабного вторгнення, лише розпочинається. Одним із перших таких прикладів є колективна монографія «Мистецтво в обороні» [3], підготовлена Національною академією мистецтв України за участі науковців Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України та Інституту культурології НАМ України. Це видання є важливим кроком на шляху систематизації та концептуального осмислення змін, що відбуваються у сфері сучасного українського візуального мистецтва.

Проблематика змін у візуальному мистецтві в умовах війни дедалі активніше знаходить відображення у наукових публікаціях. Зокрема, В. Сидоренко у статті «Українське візуальне мистецтво у парадигмах XXI століття: світоглядні зміни воєнної доби» [6] акцентує, що саме воєнні події стали каталізатором перегляду художніх стратегій, пошуку нових засобів вираження та глибшого осмислення ролі мистецтва в суспільстві. Автор наголошує, що сьогодні митці змушені формувати нові візуальні мови, які б не лише відображали особистий досвід травми, втрати й руйнації, але й несли в собі консолідуючий потенціал, уособлюючи стійкість і надію. Важливим внеском до огляду даної теми є праця М. Полякової «Українське мистецтво 2022–2023 років: рефлексії російсько-української війни» [4], оскільки пропонує системний огляд творчих реакцій українських художників на війну у період 2022–2023 років. Авторка вдало синтезує матеріали з різних джерел: художніх виставок, інтерв'ю, соціальних мереж, аналізує, яким чином війна стала каталізатором нових художніх тем, образів та жанрових форм. Також багато публікацій присвячено окремим мистецьким акціям у час війни, проте системного аналізу ролі освітніх інституцій, зокрема Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, ще бракує.

Метою статті є аналіз впливу війни на творчість сучасних українських художників і студентів закладів вищої мистецької освіти, а також виявлення особливостей освітньої й виставкової діяльності, спрямованої на художнє осмислення воєнного досвіду.

Виклад основного матеріалу. Українська культура в умовах воєнного лихоліття виявилася напорчуд стійкою та активною, демонструючи здатність не лише зберігати тяглість, а й продукувати нові смисли. Особливо яскраво це проявилось у сфері образотворчого та декоративного мистецтва, які фактично переживають справжній вибух творчої енергії. Уже з перших днів повномасштабної війни до «мистецького фронту» долучилися представники різних поколінь — від школярів і студентів закладів вищої мистецької освіти до відомих і досвідчених майстрів. Їхні твори охоплюють широкий спектр жанрів та форм: від плакатів і листівок, що мали безпосередню комунікативну функцію та закликали до єдності, спротиву й підтримки бойового духу, до живописних і графічних творів, у яких відображено глибокі екзистенційні переживання, пов'язані з трагедією війни. Така творча активність засвідчує, що мистецтво стало не лише засобом особистої рефлексії чи колективної пам'яті, а й важливим складником культурного спротиву, який формує образ сучасної України у світі.

У цьому контексті необхідно простежити історичну тяглість: подібні світоглядні зрушення в українському мистецтві відбувалися і раніше, наприклад у добу визвольних змагань

початку XX століття, коли художники поєднували авангардні експерименти з пошуком національної ідентичності, або у часи Другої світової війни, коли мистецтво часто ставало інструментом мобілізації та символічного опору. Водночас сучасна ситуація відрізняється тим, що митці XXI століття працюють у глобалізованому культурному середовищі, де мистецькі меседжі українських художників стають зрозумілими й актуальними для міжнародної спільноти. Війна визначає внутрішній розвиток українського візуального мистецтва та інтегрує його у ширший світовий дискурс, що сприяє формуванню нової культурної парадигми доби.

У творчості сучасних українських митців домінують теми війни, втрат, стійкості та надії. Мистецтво стає формою хроніки, фіксуючи зображення зруйнованих міст, портрети біженців, військових, волонтерів. З'являються інсталяції, фото- та відеопроєкти, що документують війну в реальному часі. Важливим стає використання національних символів (Тризуб, прапор, карта України), а також пошук нових метафор, що втілюють досвід болю та спротиву. Художники поєднують документальність із символічним узагальненням: щоденникові малюнки, плакати, мистецькі об'єкти з «уламків війни» стають елементами нової візуальної культури.

У період повномасштабної війни в Україні спостерігається помітне поживлення виставкової діяльності. Через необхідність евакуації музейних колекцій та тимчасове закриття постійних експозицій вивільнилися численні виставкові простори, які стали платформою для сучасних мистецьких ініціатив. Водночас активізувалася спільнота українських митців — навіть не перебуваючи безпосередньо на фронті, художники усвідомили важливість своєї ролі у підтриманні культурного спротиву та формуванні візуального літопису війни.

Мистецька освіта в умовах війни зазнала суттєвих змін, що стали продовженням процесів, розпочатих під час пандемії COVID-19. Період карантинних обмежень змусив викладачів і здобувачів освіти швидко адаптуватися до дистанційних форматів навчання, освоїти цифрові інструменти, що доти вважалися допоміжними. Однак війна радикалізувала ці зміни, додавши до технічних труднощів глибокий емоційно-психологічний вимір. У ситуації постійної небезпеки, евакуацій, руйнувань навчальних корпусів і втрати матеріально-технічної бази викладачі та здобувачі освіти мистецьких вишів зіткнулися з необхідністю переосмислення самої природи творчості та освіти.

Війна активізувала нові педагогічні підходи, зорієнтовані не лише на розвиток професійних навичок, а й на формування внутрішньої стійкості, надання сенсу творчості як способу психологічної реабілітації та культурного спротиву. У навчальному процесі посилюється акцент на гуманітарних і культурологічних дисциплінах, що сприяють усвідомленню національної ідентичності та місії митця в час суспільних потрясінь. У дипломних і курсових роботах з'явилися теми втрати близьких, досвіду переселенців, військової служби родичів, зруйнованого дитинства.

Багато здобувачів освіти почали звертатися до соціального мистецтва, де творчість має ціль впливати на суспільство.

Після повномасштабного вторгнення у 2022 році багато закладів мистецької освіти опинилися у небезпеці: частина студентів і викладачів були змушені евакуюватися, навчальні майстерні зазнали руйнувань, доступ до матеріалів і техніки став обмеженим. Ще більше зросла роль гібридних і дистанційних форматів, що дозволило продовжити освітній процес навіть у прифронтових чи окупованих регіонах. Онлайн-платформи стали не лише засобом навчання, а й інструментом міжнародної комунікації та презентації українського мистецтва світові. У цих умовах набуло нового змісту формування творчої спільноти як способу збереження духовної єдності, взаємопідтримки та стійкості.

Одним із символічних прикладів цього процесу стала діяльність Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, яка у березні 2024 року зазнала часткового руйнування внаслідок влучання російської ракети. Були пошкоджені навчальні корпуси, конференц-хол та спортивний зал, втрачено частину матеріа-

льної бази та архів дипломних робіт. Однак академічна спільнота не припинила роботу: вже за кілька тижнів було відновлено навчальний процес у змішаному форматі, а викладачі й студенти розпочали мистецькі акції, спрямовані на осмислення трагедії через творчість.

Прикметно, що вже за п'ять днів після руйнування Академії імені Михайла Бойчука колектив викладачів, студентів і випускників організував спільну толоку з розбору завалів. Ця подія мала не лише практичний, а й глибоко символічний вимір: фізичне відновлення простору стало актом єднання спільноти, виявом солідарності та внутрішньої гідності. Одночасно із прибиранням уламків і спробою часткового порятунку матеріальних цінностей — робіт студентів, архівів, навчальних матеріалів — учасники ініціювали мистецький мініплер, присвячений фіксації наслідків руйнування. Молоді художники замальовували зруйновані майстерні, уламки скульптур, понівечені полотна, перетворюючи акт спостереження на творчий документ епохи. Цей імпровізований плер набув характеру психологічного та культурного жесту спротиву, мистецтво виступило як форма відновлення, коли саме фіксування трагедії стало процесом осмислення, очищення і конструювання нової надії. Через творчість учасники повертали Академії її голос, доводячи, що мистецький заклад освіти — це не лише будівлі, а передусім жива спільнота людей, здатних творити навіть серед руїн.

Слід також зазначити, що під завалами так і залишилися практично всі експонати виставки «Українська жінка у полум'ї війни», організованої в Академії у лютому 2024 року до річниці повномасштабного вторгнення (куратори А. Дяченко, В. Хижинський). Метою виставки було намагання засобами мистецтва розповісти про трагічні та героїчні сторони життя української жінки під час російської агресії, показати її стійкість, внутрішню силу, жертвність і лідерство в умовах повномасштабної війни. Ця виставка об'єднала живопис, графіку, скульптуру, кераміку, об'єкти декоративного мистецтва, інсталяції і мультимедійні твори, створені не лише викладачами, студентами та випускниками Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, а й представниками інших мистецьких навчальних закладів Києва, Львова, Луцька. В експозиції було представлено понад сотню робіт, кожна з яких є своєрідним свідченням пережитого: від образів жінки-воїни й волонтерки до матерів, які втратили дітей, і тих, хто продовжує берегти життя попри страх і біль. У багатьох роботах автори доволі часто використовували українські національні символи й традиційні мотиви (рушники, квіти, птахи, орнаменти, образи матері-берегині), що у поєднанні з сучасними художніми формами створювало міст між минулим і сучасністю, демонструючи живучість української культури навіть у часи випробувань.

Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука продовжує приділяти значну увагу виставковій та проектній діяльності. Від 2022 року в Академії та поза її межами було реалізовано понад 60 художніх виставкових проєктів, які ініціювали викладачі та студенти. Ця цифра не враховує численні персональні виставки та участь представників Академії у всеукраїнських і міжнародних артподіях, що свідчить про стійкість, активність і креативну силу української мистецької спільноти навіть у час війни.

Важливим досвідом була організація та проведення вже після повномасштабного вторгнення двох виставок-конкурсів на кращий керамічний пласт (жовтень 2022-го та вересень 2024 року) під кураторством В. Хижинського. Перша виставка-конкурс була присвячена 140-й річниці від дня народження Михайла Бойчука і називалася «Бойчук і бойчуківці: сучасний погляд». Спільними зусиллями професійних художників-керамістів і студентів спеціалізації «Художня кераміка» з усієї України у холі КДАДПМД імені Михайла Бойчука було створено «Стіну пам'яті Михайла Бойчука», що складається з 33 керамічних пластів 23 авторів (Іл. 1).

Контекст війни неминуче позначився на змістовному наповненні, композиційних рішеннях та емоційному звучанні творів. У більшості керамічних пластів відчутна безпосередня або символічна реакція на нинішні події в Україні — біль, опір, незламність і віра у Пере-

могу. Так, у роботах Л. Нагірняка тендітні жіночі постаті замість квітів тримають у руках зброю — образ, що поєднує ніжність і рішучість українських жінок-воїнок (Л. 2). Н. Антипіна у своїй композиції передає трансформацію дитячої гри «в наздоганяйки»: втікач ховається в імпровізованому будиночку зі складених над головою долонь, які, згідно задуму художниці, символізують руки українських воїнів, котрі захищають та оберігають мирних людей, або руки, складені в молитві за життя, за мир, за Україну (Л. 3). Подібна символіка зображення рук присутня й у творі В. Хижинського: вони розділяють два світи — мирне життя і війну, виступаючи метафорою крихкої межі між спокоєм і руйнуванням. В іншій роботі автор створює образ яблуні із золотими плодами, що виростає на тлі зруйнованих будинків як символ незламності, відродження й життєвої сили українського народу (Л. 4).

Пласт А. Окари «Нескорені. Орієнтир» є сучасною інтерпретацією ілюстрації В. Седляра до «Кобзаря» Т. Шевченка. У центрі композиції — колона українців, засуджених катами до страти за вірність своїй національній ідентичності. Цей образ постає як узагальнений символ усіх поколінь борців — від каторжан і представників Розстріляного відродження до дисидентів і сучасних воїнів, які віддали життя у боротьбі з російським агресором. Про глибоку емоційну реакцію на війну свідчать і самі назви робіт: Л. Борути — «Жертви війни»; Ю. Войтович — «Триматися купи», «Червоний ренесанс»; Ю. Власова — «Дорогою ціною. Традиція», «Дорогою ціною. Душа»; Г. Друль — «І будуть люди на землі»; Ю. Роїк — «Надія Є!» [8].

Другий конкурс керамічних пластів відбувся у вересні 2024 року і набув статусу міжнародного. Автори виконували конкурсні роботи у ще складніших умовах — з постійними відключеннями електроенергії, спричиненими пошкодженням критичної інфраструктури України внаслідок повітряних атак ворога. Але попри всі труднощі художники змогли зробити цікаві твори. Митцям було запропоновано візуалізувати Перемогу України та наше майбутнє після здобуття Перемоги, але виявилось, що травматичні події сьогодення не відпускають. Це істотно вплинуло на композиційне вирішення творів та їхнє емоційне звучання. Практично в усіх роботах прямо чи опосередковано присутня реакція на події, що нині відбуваються в Україні. Деякі художники в концепціях до своїх творів пишуть, що рух до майбутнього неможливий без фіксації та пам'яті про сьогодення і минуле, пережиття й адаптації того, що з нами трапилося. Тема майбутнього розкривається в кожного автора за власним асоціативно-образним уявленням. Тому в роботах присутні абстрактні безпредметні форми, флористичні та орнаментальні мотиви, орнітологічні символи, антропоморфні зображення тощо (Л. 5).

Знаковими подіями у мистецькому житті Академії стали проведені у 2023–2025 роках культурно-мистецькі фестивалі «БойчукFest», що були покликані популяризувати українську культуру та відродити і переосмислити духовну спадщину бойчукізму — унікального напрямку українського монументального мистецтва, який заснував М. Бойчук у першій третині ХХ століття. У межах фестивалів відбулися численні колективні та персональні виставки, лекції, перформанси, театралізовані дійства, майстер-класи та дискусійні платформи, які об'єднали митців, викладачів, студентів і глядачів навколо ідеї неперервності української художньої традиції та її актуального прочитання в умовах сучасних викликів, зокрема війни.

12 вересня 2024 року у рамках Другого фестивалю «БойчукFest» відбулося відкриття виставки сучасного мистецтва «Стан невагомості» (куратор М. Вайда), в якій взяли участь студенти та викладачі Академії Бойчука. Артдворик Академії перетворився на відкритий виставковий простір, наповнений інтерактивними об'єктами, інсталяціями та арттворами, що осмислювали тему війни, її вплив на людину, простір і свідомість. Перформативну інсталяцію «Листи щастя» представила на виставці ректорка Академії О. Осадча, яка про свій проєкт написала: «Власне цією інсталяцією хотіла показати, як відбувається відбудова Академії. Все починається з паперової роботи, яка триває і триває... і цей процес нескінченний. Із загальної кількості вже написаних листів-папірців може постати окремий корпус академії, такий собі паперовий будиночок. Постійне паперотворення нагадує ритуал із дитинства, коли в поштових скриньках ми знаходили листи "щастя"... Перепиши цей лист 10 разів, відправ

10 адресатам і буде тобі щастя. Напиши 1000 листів щодо відбудови і буде тобі відбудова... Очевидні речі потребують надзусиль сізифової праці, і цей процес нескінченний...» (Іл. 6). Мистецький проект «Стан невагомості» став символом внутрішнього пошуку рівноваги й духовної опори в умовах воєнної реальності, безпосередньою реакцією на наслідки руйнації Академії.

11 квітня 2025 року в галереї Академії Бойчука відбулося відкриття благодійної виставки сучасного мистецтва «Тіло/Крихкість», що об'єднала 18 учасників — викладачів, студентів і митців з різних міст України. Проект було присвячено річниці трагедії: влучанню російської ракети 25 березня 2024 року в один із навчальних корпусів Академії, що спричинило значні руйнування, але не зламало дух спільноти. Експозиція поєднала твори, створені у різноманітних техніках — від традиційних (кераміка, живопис, графіка) до сучасних форм (інсталяція, перформанс, артоб'єкт). Через матеріальність і тактильність представлених робіт митці досліджували тему тілесності, крихкості людського буття й водночас сили духу в умовах війни.

Куратором виставки виступив М. Вайда — знаний український художник і викладач кафедри монументального та станкового живопису, ініціатор факультативу «Актуальні мистецькі практики». У межах цього освітнього проекту «Тіло/Крихкість» стало вже другою реалізованою ініціативою після виставки «Стан невагомості». Якщо попередній проект був мистецькою реакцією на безпосередні наслідки ракетного удару по Академії, то нинішній — це філософська рефлексія про життя, яке триває попри біль і втрати. Митці розмірковували над тим, як у час війни змінюється відчуття власного тіла, тіла людини, країни, планети. Воно залишається крихким, пораненим, але водночас виявляє дивовижну стійкість і здатність до відродження.

Серед заходів Третього фестивалю «БойчукFest» також відбулося багато цікавих подій і виставок. Особливо приметними стали дві виставки. Перша — виставка сучасного мистецтва «Ентропіогенезис» (куратор М. Вайда) (Іл. 7). Цей проект об'єднав митців різних поколінь — здобувачів освіти, викладачів і незалежних художників, які через мистецтво осмислюють складні процеси, що формують сьогодення. Виставка порушує дві ключові теми, які визначають наше життя у XXI столітті: вплив штучного інтелекту на людину та культуру, а також психологічні наслідки війни в Україні, що залишають глибокий слід у колективній свідомості. Твори, представлені на виставці, стали своєрідними візуальними медитаціями на тему співіснування людського й технологічного, раціонального й емоційного, реального й віртуального, демонструючи, як у світі постійних змін мистецтво залишається простором для пошуку гармонії та сенсу. В умовах війни українські митці звертаються не лише до теми руйнування, але й до теми внутрішнього відновлення, спроби осмислити хаос і перетворити його на джерело енергії для творення. Саме поняття ентропіогенезис — утворення порядку з хаосу — стало метафорою цієї виставки, адже сучасне українське мистецтво народжується з досвіду болю, тривоги та водночас надії. Виставка покликана стати простором діалогу між людиною і машиною, між митцем і глядачем, між досвідом війни та вірою у майбутнє. У кожній роботі відчувається не лише відбиток часу, а й спроба зафіксувати найважливіше — пульс життя, що триває попри все.

Друга виставка — «Символи ідентичності» — відкрилася 26 вересня 2025 року у виставковій залі Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (Іл. 8). Цей проект став підсумком всеукраїнського конкурсу, який організувала Академія, та об'єднав найкращі твори сучасних митців і здобувачів освіти з різних куточків України. Конкурс охопив кілька номінацій: образотворче мистецтво (живопис, графіка, скульптура); декоративне мистецтво (художня кераміка, декоративна скульптура, текстиль, метал); дизайн (графічний та об'ємно-просторовий); творчість юніорів (автори до 17 років). Метою виставки стало візуальне осмислення ключових символів української ідентичності, які поєднують минуле, сучасне й майбутнє нашої держави. Центральним образом експозиції виступає Три-

зуб — малий Державний Герб України, уособлення історичної тягlosti, сили, свободи та незламності нації. Поруч із ним художники розкривають значення українського прапора, мови та карти України як рівноцінних носіїв культурної пам'яті, національного духу та самоідентифікації. У представлених творах Тризуб набуває багатозначного прочитання — від сакрального знаку княжої доби до сучасного символу спротиву, свободи й духовної стійкості українського народу, який виборює своє право на існування у війні. Серед учасників виставки знані художники, викладачі Академії: Р. Петрук, В. Хижинський, Л. Нагірняк, Ю. Войтович, графік О. Здоровецька, керамістка О. Дворак-Галік, викладачка Фахового коледжу мистецтв імені А. Ерделі Т. Шпонтак та інші. Окремий розділ експозиції представили здобувачі освіти українських і зарубіжних навчальних закладів КДАДПМД імені Михайла Бойчука, Національного університету «Львівська політехніка», Косівського державного університету декоративного мистецтва, Полтавської політехніки імені Ю. Кондратюка, ЗУНУ, Нового Болгарського університету тощо. Виставка «Символи ідентичності» стала потужним мистецьким маніфестом єдності та стійкості українського народу в умовах війни. Вона демонструє, як через творчість митці різних поколінь осмислюють національні символи — Тризуб, мову, прапор і карту України. Ці образи надихають, об'єднують і формують духовний простір сучасної України.

Висновки. Після 24 лютого 2022 року, попри всі труднощі воєнного часу, мистецьке життя не лише не зупинилося, а й набуло нового сенсу, стало потужним інструментом патріотичного висловлення, рефлексії та духовного єднання. Війна докорінно змінила українське мистецтво, зробивши його ще більш соціально ангажованим і пов'язаним із національною ідентичністю. Як у роботах здобувачів освіти, так і в роботах професійних художників простежується діалог поколінь. Якщо молодь часто акцентує на документальності й безпосередніх емоційних реакціях, то досвідчені митці схильні до створення візуальних метафор, що осмислюють війну в ширшому культурному контексті.

Досвід діяльності Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука засвідчив, що навіть у ситуації руйнувань і втрат творча спільнота здатна мобілізуватися, переосмислити трагедію через творчість і перетворити її на джерело духовної сили. Освітні інституції, попри матеріальні труднощі, продовжують формувати нове покоління митців, для яких мистецтво є не лише професією, а й актом громадянської позиції. Художні виставки, фестивалі та конкурси, організовані в Академії у 2022–2025 роках («БойчукFest», «Українська жінка у полум'ї війни», «Стан невагомості», «Тіло/Крихкість», «Символи ідентичності» тощо), стали не просто культурними подіями, а символічними актами єднання й духовного опору. Вони демонструють, що сучасне українське мистецтво набуло виразно гуманістичного, рефлексивного та патріотичного змісту, поєднуючи документальність і метафоричність, традицію і сучасні художні мови. Особливого значення набуває звернення митців до національних символів — Тризуба, прапора, української мови, карти України як до універсальних образів незламності, спадковості та єдності. Через них формується нова візуальна мова, що відображає не лише біль і втрати, а й віру, відродження та майбутню Перемогу.

Таким чином, війна зруйнувала уявлення про мистецтво як «естетичне» заняття. Художник більше не споглядач, а активний учасник боротьби — інтелектуальної, емоційної, культурної. Сучасний український митець фіксує правду, передає досвід покоління, підтримує морально, формує «культурний фронт». Війна, попри її трагічність, стала поштовхом до оновлення українського мистецтва, його глибшого філософського й етичного осмислення. Мистецтво сьогодні виступає не лише формою самовираження, а й простором національної консолідації, духовного відновлення та творення нової культурної ідентичності сучасної України. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на вивчення міжнародного резонансу щодо українських мистецьких проєктів воєнного часу.

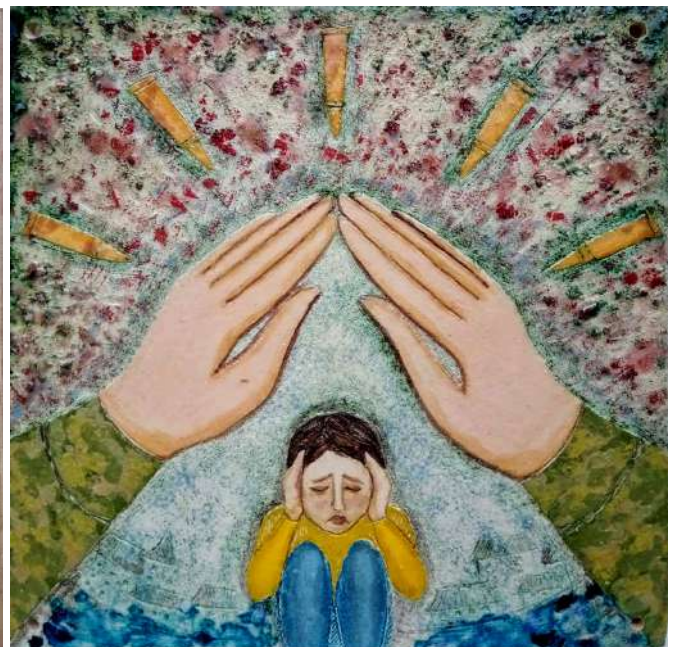
Ілюстрації



Іл. 1. «Стіна пам'яті М. Бойчука» у холі КДАДПМД імені М. Бойчука. 2022. Загальний вигляд



Іл. 2. Л. Нагірняк.
Пласт за мотивами роботи О. Саєнка. 2022.
Шамот, ангоби



Іл. 3. Н. Антипіна.
«Чік-чірік я в укритті». 2022. Шамот, ангоби, поливи



Іл. 4. В. Хижинський.
«Яблуня». 2022.
Шамот, поливи, надглазурний розпис



Іл. 5. А. Лисик.
«Візантійський краєвид». 2024.
Шамот, ангоби, поливи



Іл. 6. О. Осадча. Перформативна інсталяція «Листи щастя»
на виставці «Стан невагомості». 2024



Іл. 7. Проект «Ентропіогенезис». Куратор М. Вайда. 2025



Іл. 8. Проект «Символи ідентичності». 2025

Література

1. Бауман З. Плинні часи. Життя в добу непевности / Пер. з англ. А. Марчинського. Київ : Критика, 2013. 176 с.
2. Горбачов Д. Авангард. Українські художники першої третини XX ст. Київ : Мистецтво, 2017. 320 с.
3. Мистецтво в обороні : Колективна монографія Національної академії мистецтв України / Упоряд. О. Клековкін, І. Кузнецова, М. Черкашина-Губаренко; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України; Інститут культурології НАМ України. Київ : Фенікс, 2024. 1024 с.
4. Полякова М. Українське мистецтво 2022–2023 років: рефлексії російсько-української війни. *Мистецтво в обороні* : Колективна монографія Національної академії мистецтв України / Упоряд. О. Клековкін, І. Кузнецова, М. Черкашина-Губаренко; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України; Інститут культурології НАМ України. Київ : Фенікс, 2024. С. 61–85. URL : <https://publish.mari.kyiv.ua/catalog/book/779> (дата звернення: 26.09.2025).
5. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2007. 608 с.
6. Сидоренко В. Українське візуальне мистецтво у парадигмах XXI століття: світоглядні зміни воєнної доби. *Сучасне мистецтво*. 2024. № 20. С. 9–20. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.20.2024.327032>
7. Склярєнко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності : У 2 кн. Київ : Huss, 2020. Кн. 2. 304 с. URL : https://www.arthuss.com.ua/pdf/Sklarenko-T2-demo_compressed.pdf (дата звернення: 01.10.2025).
8. Хижинський В. Інтерпретація творчості Михайла Бойчука та його учнів у творах художньої кераміки (на прикладі міжнародного конкурсу на кращий керамічний пласт на тему: «Бойчук і бойчуківці: сучасний погляд»). *Бойчуківські студії*. 2023. № 1. С. 57–63. DOI: <https://doi.org/10.62479/bs.2023.01.057>
9. Kester Grant H. The one and the many Contemporary Collaborative Art in a Global Context. Durham and london : Duke University press. 2011. 310 p. URL : <https://portoiracemadasartes.org.br/wp-content/uploads/2018/12/the-one-and-the-many.pdf> (access date: 01.10.2025).

References

1. Bauman, Z. (2013). *Plynni chasy. Zhyttia v dobu nepevnosty* [Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty] (A. Marchynskyi, Trans.). Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
2. Horbachov, D. (2017). *Avanhard. Ukrainski khudozhnyky pershoi tretyny XX stolittia* [Avant-Garde. Ukrainian Artists of the First Third of the 20th Century]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Klekovkin, O., Kuznietsova, I., & Cherkashyna-Hubarenko, M. (Eds.). (2024). *Mystetstvo v oboroni* [Art in Defense]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
4. Poliakova, M. (2024). *Ukrainske mystetstvo 2022–2023 rokiv: refleksii rosiisko-ukrainskoi viiny* [Ukrainian Art of 2022–2023: Reflections on the Russian–Ukrainian War]. In O. Klekovkin, I. Kuznietsova, & M. Cherkashyna-Hubarenko (Eds.), *Mystetstvo v oboroni* (pp. 61–85). Kyiv: Feniks. Retrieved from <https://publish.mari.kyiv.ua/catalog/book/779> [in Ukrainian].
5. Rohotchenko, O. (2007). *Sotsialistychnyi realizm i totalitaryzm* [Socialist Realism and Totalitarianism]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

6. Sydorenko, V. (2024). Ukrainske vizualne mystetstvo u paradyhmakh XXI stolittia: svi-tohliadni zminy voiennoi doby [Ukrainian Visual Art in the Paradigms of the 21st Century: World-view Shifts of the Wartime Period]. *Suchasne mystetstvo*, 20, 9–20. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.20.2024.327032> [in Ukrainian].

7. Skliarenko, H. (2020). *Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do Nezalezhnosti* [Ukrainian Artists: From the Thaw to Independence] (Vol. 2). Kyiv: ArtHuss. Retrieved from https://www.arthuss.com.ua/pdf/Sklarenko-T2-demo_compressed.pdf [in Ukrainian].

8. Khyzhynskyi, V. (2023). Interpretatsiia tvorchosti Mykhaila Boichuka ta yoho uchniv u tvorakh khudozhnoi keramiky [Interpretation of the Creative Work of Mykhailo Boichuk and His Students in Artistic Ceramics]. *Boichukivski studii*, 1, 57–63. DOI: <https://doi.org/10.62479/bs.2023.01.057> [in Ukrainian].

9. Kester, G. H. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Durham; London: Duke University Press. Retrieved from <https://portoiracemadasartes.org.br/wp-content/uploads/2018/12/the-one-and-the-many.pdf>

Volodymyr Khyzhynskyi

THE IMPACT OF WAR ON THE CREATIVE PRACTICES OF CONTEMPORARY UKRAINIAN ARTISTS AND STUDENTS IN HIGHER ARTS EDUCATION

Abstract. The article examines the transformation of artistic creativity in Ukraine under the impact of the ongoing war resulting from Russian aggression. The full-scale invasion of Ukraine by the Russian Federation in 2022 has led to profound shifts in the cultural environment, activated the artistic community, and altered the format of art education. The study analyzes changes in the themes, forms, and means of artistic expression, as well as in the creative strategies of contemporary artists and students of higher art education, focusing on their engagement with topics of war, memory, and national identity. Special attention is given to the experience of the Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design, which actively organizes exhibitions, educational initiatives, and art therapy projects. The article explores key aspects of the war's influence on the creative practices of contemporary Ukrainian artists and students, on forms of artistic communication and self-identification, and on the transformation of art education. It is emphasized that, under wartime conditions, art becomes a form of collective memory, a tool of psychological resilience, and a means of international communication. The wartime experience contributes to the renewal of Ukrainian art, stimulates the search for new artistic solutions, and promotes the preservation and development of cultural identity.

Keywords: contemporary Ukrainian art, war, art education, cultural resistance, art therapy, ceramic art, identity, exhibition practices.

Світлана Роготченко

**ГЛИНОТЕРАПІЯ ЯК СКЛАДОВА АРТТЕРАПІЇ
В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ**
**CLAY THERAPY AS A COMPONENT OF ART THERAPY
IN THE CONTEXT OF THE RUSSO-UKRAINIAN WAR**

УДК 159.9: 7.06 (477)

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345510

Світлана Роготченко

доктор філософії з культурології,
науковий співробітник
відділу методології мистецької критики
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

Svitlana Rohotchenko

Ph.D. in Cultural Studies,
Research Fellow in the Department
of Art Criticism Methodology
at the Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: tsv-inform@ukr.net

orcid.org/0000-0002-6353-8591

Анотація. Статтю присвячено осмисленню феномену глинотерапії як складової арттерапії в умовах російсько-української війни. У центрі уваги — глинотерапія не лише як лікувальна практика, а й як соціокультурне явище, що поєднує мистецькі, психологічні та гуманітарні виміри сучасного українського досвіду війни. Розглянуто процес ліплення з глини як акт самовираження, що допомагає людям, воїнам чи цивільним, які зазнали поранень, контузій та психотравм, відновити контакт із власним тілом, пам'яттю та почуттями. Підкреслено, що глинотерапія виявилася одним із найефективніших засобів реабілітації.

Авторка демонструє, як метод арттерапії набуває нового культурного звучання завдяки ініціативам українських митців, скульпторів, педагогів і психологів. Спільні із художниками сеанси ліплення для поранених воїнів стають не тільки формою терапії, а й мистецьким актом, у якому через естетичне задоволення від творчості відбувається трансформація травматичного досвіду. Дослідження спирається на інтерв'ю з фахівцями, зокрема з мистецтвознавцем Орестом Голубцем і скульптором Олексієм Пергаменщиком. Також проаналізовано міжнародний контекст арттерапевтичних практик і вітчизняні напрацювання. Авторка підкреслює, що глинотерапія має значення не лише для індивідуальної реабілітації, а й для формування колективної пам'яті — як спільного переживання, що долає ізоляцію, страх і травму. Через спільну творчість відбувається процес відновлення зв'язку між людиною і спільнотою, між минулим і майбутнім. У цьому сенсі глинотерапія постає як важливе явище сучасної української культури, у якому поєднано мистецтво, психологію та громадянську позицію.

Ключові слова: арттерапія, глинотерапія, воїн, контузія, образ, скульптор, сучасне мистецтво.

Постановка проблеми. Війна Росії з Україною, що триває уже понад десять років, виявила потребу в появі й розвитку нових аспектів соціальної сфери, зокрема тих, що стосуються медичної й психологічної реабілітації. Пропоноване дослідження розробляє з культурологічної та мистецтвознавчої позицій раніше недостатньо вивчений напрям терапії за допомогою мистецтва (арттерапії) — глинотерапію. Нове бачення важливої ролі глинотерапії

стало можливим завдяки зверненню митців та лікарів до відомого здавна методу лікування психічних розладів, які спричинила війна. Переважна більшість людей, що сьогодні звертаються до методики ліплення з глини задля покращення психічного стану, є військовими, які повернулися з фронтів з пораненнями та/або контузіями чи звільнені з полону. Авторка розглядає і досліджує виключно художню, творчу компоненту цього складного процесу, вважаючи заняття у форматі «воїн — професійний митець — лікар» новим шляхом у розвитку методів лікування як воїнів, так і мирних громадян, які отримали психічні травми під час війни. Слід зауважити, що серед великої кількості глиняних предметів, зроблених під час сеансів глинотерапії, є такі, що можуть класифікуватися як контемпорарне (сучасне) мистецтво.

Метод глинотерапії полягає у тому, що людина, працюючи з глиною, намагається здолати психологічне навантаження. Захоплення процесом, емоційне вираження власного «я» допомагають зняти стрес, подолати тривожність, покращити психологічний стан. Робота з пластичним матеріалом, а особливо з природною глиною, стимулює тактильні відчуття, сприяє концентрації та глибокому усвідомленню своєї особистості. Цей метод ефективно використовувався у психіатрії, особливо серед людей, яким важко словесно висловити свої почуття. Уже з перших місяців повномасштабної війни стало зрозуміло, що давній метод стане у пригоді. Особливо це стосувалося воїнів, які одержали під час бойових зіткнень контузію чи важкі травми.

Отже, глинотерапія — це перш за все психотерапевтична практика, яка використовує глину як засіб для самовираження. Поєднання арттерапії й тактильної стимуляції допомагає розкриттю емоцій, знімає стрес та сприяє самоусвідомленню. Ще донедавна глинотерапія розглядалася виключно як медична практика. З початком проекту «Арттерапія» у стінах Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України за участі кафедри кераміки Львівської національної академії мистецтв, ця оцінка змінилася. Проект на меті організацію і проведення спільних сеансів ліплення з глини для воїнів, які проходили курс реабілітації, з професійними митцями — викладачами та студентами вишу. Крім лікувальної функції, ця практика набула нового звучання: вперше про глинотерапію громадськість, журналісти, культурологи і мистецтвознавці почали говорити як про прояв сучасного мистецтва. Пропоноване дослідження розкриває власну версію автора щодо народження нової образності у творчості непрофесійних митців, а саме воїнів, які одержали травми на фронтах російсько-української війни.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В умовах війни стрес у військових на полі бою чи у полоні, як і стрес у мирних громадян (від пережитої окупації, бомбардувань, переховування у підвалах та бомбосховищах, насильницького переселення тощо), призводить до втрати соціальних зв'язків. Тому сьогодні стають важливими усі доступні методи допомоги ураженим війною людям для подолання кризових станів. Образотворче мистецтво з перших днів війни, ще у 2014 році, відгукнулося на цю проблему. Крім лекцій на теми культури, художніх виставок, спільних відвідувань музеїв та галерей, театрів тощо важливою складовою допомоги стала арттерапія. Початок було покладено організацією спільних сеансів малювання — для воїнів і професійних митців. Наступним етапом стало спільне ліплення, тобто глинотерапія. Це не новий метод лікування ураженої психіки. Про терапевтичний ефект арттерапії, зокрема й глинотерапії, числі писали багато вчених. Так, наприклад, Кларк (I. A. Clark) з колегами, досліджуючи травматичні спогади людей, визначили зв'язок між уявними образами та емоціями і запропонували перегляд малюнків як можливе невербальне лікування [1].

Тобто арттерапія, за висновком вчених, могла бути інтегрована у загальний процес лікування специфічної травми військових. Декер (K. P. Decker) з колегами-лікарями досліджував стан воїнів, які отримали стреси на війні й, як наслідок, психічні розлади. Пацієнтам з експериментальної групи були запропоновані детально описані у працях вченого сеанси арттерапії, результати яких були визнані як безумовно корисні [2]. Гантт і Тріпп (L. Gantt & T. Tripp) зробили припущення, що активне використання арттерапії в процесі реабілітації позитивно впливає на емоційну сферу хворих [3].

Метою статті є аналіз специфіки глинотерапії як методу подолання посттравматичного стресу в умовах війни та привернення уваги до соціокультурної складової цієї практики.

Виклад основного матеріалу. Паралельно з розповсюдженням методом малювання фарбами (гуашними, акварельними, навіть олійними) як арттерапевтичної практики, вчені звертають увагу на користь використання з цією метою саме ліплення з глини. Глинотерапію почали активно застосовувати у лікуванні після оприлюднення праць Маргарет Наумбург — американської дослідниці, яка позиціонувала себе як арттерапевтка. Вона доводила, що матеріали, які використовують митці для творчості, зокрема й глина, сприяють художньому самовираженню і, як наслідок, стають засобами спілкування не лише лікаря і хворого, а хворого і соціуму [5].

До ентузіастів активного залучення глини до практики арттерапії слід віднести Едіт Крамер. Вона широко використовувала цей матеріал у заняттях, концентруючи увагу саме на творчому процесі й тому ефекті, який наступав після сеансів ліплення [13]. Також відомим експертом з арттерапії є Кеті Малкюді. Вона наголошує на важливості задіяння саморегуляторних процесів у арттерапевтичних сеансах, що, на її думку, позитивно впливає на стан хворих, сприяє покращенню самопочуття через творче самовираження. Таке «експресивне мистецтво», впевнена дослідниця, суттєво допомагає у здоланні травматичних спогадів та емоцій і в результаті приводить до психологічного одужання [4].

Оприявнений у публікаціях досвід іноземних учених щодо реабілітації воїнів засобами художньої терапії (переважно з тих країн, де відбувалися бойові конфлікти та війни) суттєво допомагає використовувати ці напрацювання у вітчизняних програмах, адаптуючи їх до українських реалій.

Українські вчені, психотерапевти, лікарі сьогодні активно використовують глинотерапію як дієвий інструмент реабілітації воїнів. Так, у статті «Використання глинотерапії як методу психологічної реабілітації та підтримки психічного здоров'я учасників військових дій» читаємо: «Важливим кроком у цьому напрямі є і підготовка спеціалістів і розроблення інфраструктури для проведення програм глинотерапії, включаючи доступ до відповідних приміщень і матеріалів (глина, інструменти), а також необхідного обладнання <...> Програми повинні бути спеціально націлені на потреби військових, ветеранів, ураховуючи їхній досвід військової служби та можливі психологічні травми. Регулярна оцінка ефективності програми психологічної підтримки з використанням глинотерапії серед ветеранів, у тому числі збір зворотного зв'язку з учасниками, дасть змогу визначати зміну показників психологічного благополуччя та емоційного стану. Адаптація закордонного досвіду глинотерапії до українських умов і потреб може стати цінним інструментом у наданні ефективної психологічної підтримки учасникам військових конфліктів і ветеранам в Україні» [10]. Українські арттерапевти дедалі частіше звертаються до досвіду іноземних колег у царині художньої терапії, яка не була у мирні часи так широко затребувана, як сьогодні. Активна співпраця лікарів, митців,

кураторів і мистецтвознавців дедалі ширше розповсюджується в Україні й сприяє реабілітації військових, зокрема подоланню психічних травм. Так, спираючись на напрацьований під час військових дій в Ізраїлі досвід психологів, українська дослідниця, членкиня правління ВГО «Арттерапевтична асоціація» (Київ) О. Скар описала алгоритм та детальний зміст протоколу «Чотири стихії» (базовий протокол був розроблений Елан Шапіро (Elan Shapiro), що дає змогу людині швидко досягнути стабільного психоемоційного стану у складних ситуаціях). У своєму дослідженні О. Скар акцентувала на тому, що арттерапевтичні техніки є дієвим інструментом психологічної допомоги постраждалим від воєнних дій [16].

Інша українська дослідниця-арттерапевтка О. Вознесенська почала активно використовувати методи художньої терапії для психотерапевтичної допомоги вимушеним переселенцям та людям, які постраждали від окупації чи бойових дій. Вона зазначає, що творчі процеси, як-от малювання чи ліплення з глини, дають можливість не стримувати у собі негативні емоції, а, навпаки, звільнитися від них: якщо не виходить проблему чи страх передати словами, можна висловитися за допомогою сили мистецтва — малювання чи ліплення [6]. За твердженням дослідниці, «національною особливістю українців є не раціональне вирішення внутрішньо психічних конфліктів, а орієнтація на емоційно-образне переживання», — читаємо у статті «Використання глинотерапії як методу психологічної реабілітації та підтримки психічного здоров'я учасників військових дій» [10]. Наведені слова — важливе обґрунтування використання арттерапії для подолання наслідків колективної травми українців. Цей метод сприятиме формуванню нової колективної пам'яті, що базуватиметься на гордості та взаємній підтримці, відновлюючи надію на краще сьогодення та майбутнє. Колективне травмування, спричинене війною, все ще триває, адже триває сама війна. О. Вознесенська впевнена, що ефективною стратегією відновлення психічного здоров'я особистості та суспільства є самовираження через творчість, яке «надає можливості опанувати почуття, стати творцем, а отже, повернути собі певний контроль над своїм життям» [7, с. 25].

Під проводом НАМ України, починаючи від 2022 року, проходили лекції, семінари, круглі столи, у роботі яких взяло участь багато науковців, культурологів, мистецтвознавців, митців із різних міст України. Варто зупинитися не деяких. Так, у 2023 році стартувала Перша міжнародна конференція Західного регіонального науково-мистецького центру НАМ України «Мистецтво в час війни» (Моршин, 18–20 травня). У рамках роботи секції «Арттерапія: практичні аспекти реабілітації учасників війни» пролунали змістовні доповіді учасників:

– Олександр Гончарук: «Досвід роботи з громадським простором та чутливою тематикою під час створення скульптур для Першого ТМО Львова та Національного реабілітаційного центру “Незламні” (“UNBROKEN”), 2023 р.»;

– Анна Єфімова: «Меморіали як терапевтичні простори: нові підходи до роботи з пам'яттю та історичною травмою»;

– Лілія Назар: «Актуальність застосування у загальножиттєвих сферах арттерапевтичних практик в умовах військового часу»;

– Ростислава Пекарюк: «Зцілення мистецтвом. Досвід застосування арттерапії в реабілітації ветеранів»;

– Володимир Стасенко: «Принципи арттерапії в реабілітації інвалідів, які втратили зір унаслідок воєнних дій»;

– Галина Стельмашук: «Мистецтво, яке лікує душі»;

– Ілона Ткачук: «Арттерапевтичні практики: оптика живопису»;

– Олена Якимова: «Методики адаптації та арттерапія для дітей ВПО» [14].

Наступного 2024 року під егідою НАМ України та Державної прикордонної служби України пройшла Друга міжнародна конференція Західного регіонального науково-мистецького центру НАМ України «Мистецтво в час війни». Численні доповіді науковців були присвячені питанням художньої терапії, зокрема Уляна Щурко представила доповідь «Арт-терапія в освітніх практиках реабілітації ветеранів», а Світлана Роготченко — «Арттерапія з членами родин загиблих воїнів на російсько-українській війні» [15].

З перших днів війни Росії з Україною українські митці прийшли на допомогу Збройним силам України. Ще 2014 року спільними зусиллями Національної спілки художників України та Національної академії мистецтв України були проведені мистецькі аукціони, а гроші від продажу творів пішли на придбання позашляховиків, тепловізорів, спеціальної амуніції для фронту. Співдружність митців і ЗСУ не припинялася й надалі. Від початку повномасштабної війни й дотепер було проведено сотні аукціонів, художніх виставок, круглих столів, лекцій. На платформах арттерапії, що виникли практично в усіх регіонах України, проходили зустрічі поранених воїнів з митцями та мистецтвознавцями. Одна з таких платформ запрацювала в Інституті проблем сучасного мистецтва НАМ України. Паралельно із сеансами спільного малювання воїнів із професійними митцями відбулися перші творчі спроби залучити до практики арттерапії глину. Процес ускладнювався тим, що для повноцінної праці з глиною були необхідні спеціальні умови, але це не стало на заваді. Сеанси арттерапії з воїнами, що почалися у стінах ІПСМ НАМ України, трансформувалися в окремий напрям глинотерапії під проводом відомого київського скульптора-монументаліста, автора державного символу, Тризуба, на щиті монумента «Батьківщина-Мати» — Олексія Пергаменчика. Практика ліплення з глини з воїнами поширилася й на інші локації.

Важко сказати, хто саме був перший у такому починанні. На 179-й день війни, 20 серпня 2022 року, на телеканалі ТСН було показано сюжет про військову психологиню Марію Россову, яка з перших тижнів повномасштабного вторгнення почала проводити сеанси глинотерапії з пораненими воїнами у Харкові. За її словами, спочатку вмовити військових долучитися до такого уроку було дуже важко, але з часом вони ледь у чергу не ставали на заняття. А вона була готова хоч цілодобово з ними ліпити, бо бачила реальну користь у таких заняттях, ба більше — іноді такі сеанси творять дива [8].

У Вінниці з літа 2022 року також почалися сеанси глинотерапії з воїнами. Ініціативу підтримали працівники компанії «МХП». До занять долучилися родини воїнів. Військовий капелан отець Віталій, який брав участь у сеансах, сказав, що така реабілітація не є традиційною, але вона дуже корисна, адже кожен захисник може спробувати свої сили у творчості [9].

У Львові сеанси глинотерапії для воїнів за участю професійних художників розпочалися вже з літа 2022 року [17]. Авторка статті провела інтерв'ю з Орестом Михайловичем Голубцем, завідувачем кафедри художньої кераміки Львівської національної академії мистецтв, професором, доктором мистецтвознавства, академіком НАМ України, фрагмент із якого наведено нижче.

Орест Голубець: Працівники Львівської академії одними з перших почали займатися тактильною реабілітацією для поранених, контужених воїнів. Ця робота почалася на кафедрі кераміки, але згодом доєднався і текстиль. Треба розуміти, що це емоційно дуже важко для викладачів і для майстрів, але ми бачили, скільки воно дає допомоги тим людям, тим мужчинам, хлопцям, які одержали важкі поранення або були без кінцівок. Насправді це і нам да-

ло багато чого у розумінні ситуації. Воїни точили на гончарному колі, вчилися ліпити з глини. А попри те йшли розмови між митцями й воїнами, й я так розумію, що вони були корисні обом сторонам. Пізніше організувалася спеціальна майстерня під проводом організації «Unbroken | Незламні». Допоміг депутат Березюк, який і досі організовує цей процес. Вони на базі нашого досвіду створили керамічну майстерню безпосередньо у лікарні. Отже, Львів уже має певні напрацювання у тому сенсі. Слід зазначити, що ті воїни, які приїжджали до нас, обов'язково були у супроводі лікаря, тому що це люди з незвичайним нервовим станом. Треба було знати, як до них підходити. Але після того, як вони побували у нас, вони дякували нам і тим, хто їх привозив. Я вважаю, що терапевтичний ефект був вкрай позитивний.

Світлана Роготченко: Скажіть, будь ласка, а чи продовжуєте ви таку практику зараз?

Орест Голубець: Так. Цим опікується завідуючий творчими майстернями Роман Кордіяка, відомий кераміст (його батько був також дуже відомим керамістом у Львові), й наша викладачка молодшого покоління Мар'яна Романюк, яка безпосередньо веде ці заняття [11].

Наступне інтерв'ю авторка дослідження взяла у київського скульптора-монументаліста Олексія Пергаменщика.

Світлана Роготченко: Шановний пане Олексію, я хочу взяти у вас інтерв'ю стосовно глинотерапії, до якої ви долучилися. Скажіть, будь ласка, що саме спонукало вас до проведення таких заходів?

Олексій Пергаменщик: Є таке поняття — «відміна». Це коли ти маєш причину свого стресу й повинен себе перезавантажити, тобто вернути себе у ту фазу життя, коли цього стресу не було, аби зрозуміла психіка, що того стресу не було. Тому в мене є таке пояснення. Ми усі ліпили у дитячому віці. У віці дорослому моторика під час ліплення нагадує тобі той щасливий період, коли ми ліпили у дитячому віці, їли манну кашу, ні за що не відповідали, мати й батько були разом, і все було чудово. Це перше. Друге те, що для того, аби ліпити, не потрібні жодні навички. Люди, які погано володіють пальцями, можуть ліпити не гірше від інших. Це не шиття, не вишивання, де можна вколоти себе голкою, не фарбування, де можна намазати три шари, а вони почнуть стікати. Глина — це така річ, яка піддається кожному. Кераміка, глина — це вічні поняття. Зразки дійшли до нас із відстані шістнадцять тисячоліть. Коли я це пояснюю воїнам, їм це дуже подобається, адже у них є травма того, що вони принесли страшну жертву, втратили руку, ногу, зір. А у декого розвалилася родина. Вони розуміють, що суспільство мусить бути їм вдячним. Тобто ми підводимо їх до думки, що зроблене і випалене у вогні буде вічним, і це хтось запам'ятає. У реальності поранених людей дуже багато. А кожне життя — це доля. І кожна людина, кожен воїн хоче, аби його запам'ятали. Саме його, саме його роль у тому, що відбулося.

Світлана Роготченко: Скажіть, будь ласка, а з чого починається ліплення у такої категорії людей, як поранені воїни? Які теми їм цікаві чи які теми ви пропонуєте?

Олексій Пергаменщик: Воїнство залишається воїнством завжди. Ліпити хлопці починають те, що, певно, ліпили козаки на відпочинку, — попільнички та люльки. Дехто починав ліпити військову тематику — танки чи гранати. Насправді, це дуже небезпечно. Небажано чи навіть заборонено повертатися до теми війни. Тому на заняттях із ліплення ми почали одразу ставити універсальне завдання. Придумали тему, яка для всіх була зрозуміла, — шеврон у формі щита. Ліплення з хворими військовими — це не про жарти. Це реструктуризація певного прошарку нашого суспільства.

Світлана Роготченко: Скажіть, будь ласка, яка доля цих виліплених воїнами шевронів? Вони залишаються у вас?

Олексій Пергаменецький: Це грандіозний проект. Ключова цифра — 300. 300 спартанців, 300 шевронів. Зараз практично все зроблено. Йдеться про майбутню велику стіну: 3 метри по висоті, 5 — по ширині. Мапа України з цих шевронів. Кожен шеврон — індивідуальний. Шеврони присвячені різним темам, наприклад шеврон своєї сім'ї чи географічної точки — звідки воїн, з якого регіону. Тут повна воля у творчості.

Світлана Роготченко: А чи запам'ятався якийсь унікальний випадок із ваших занять з глинотерапії?

Олексій Пергаменецький: Так, були унікальні випадки. Наприклад, ми ліпимо все з часов'ярської глини. Іде заняття, а один боець сидить коло вікна і не ліпить. Я питаю: «Чому не ліпиш?» А він відповідає: «Я воював під Часовим Яром. Окопи копали довго. Мені зараз ця глина той запах нагадує». Змушені були дати йому закордонну глину.

Світлана Роготченко: А скільки заходів глинотерапії уже було проведено?

Олексій Пергаменецький: Ми працювали один, а інколи й два рази на тиждень протягом півтора року. Думаю, що від наших занять було багато користі. Воїнам і митцям [12].

Підсумовуючи, необхідно зазначити, що станом на сьогодні глинотерапія заявила про себе уже не лише як різновид арттерапії. Вона стала повноцінним засобом відновлення здоров'я воїнів, які одержали різні травми на фронті. За спостереженнями лікарів, найкорисніша глинотерапія для людей, які мали контузії. Дослідження глинотерапії на сучасному етапі триває. Спільна праця митця і пораненого воїна обопільно корисні. Митець, безумовно, допомагає скорішому одужанню воїна, який приніс у жертву своє здоров'я на фронті. Своєю чергою, митці, які брали участь у малюванні й ліпленні з воїнами, також набувають нового життєвого досвіду — як мистецького, так і людського.

Висновки. Проведене дослідження засвідчує, що глинотерапія є ефективним засобом арттерапевтичного впливу, здатним сприяти відновленню внутрішньої рівноваги, стабілізації емоційного стану та зниженню рівня тривожності у людей, які пережили жахи війни. Робота з глиною дарує приємні тактильні відчуття завдяки її природним властивостям — пластичності, м'якості, — забезпечуючи особливий тип тілесно-емоційного контакту, який дозволяє людині опрацьовувати травматичні переживання у безпечному творчому середовищі.

Арттерапевтичні практики з використанням глини набувають особливої значущості в умовах російсько-української війни, коли суспільство переживає постійний стрес — травми від втрат, вимушеного переселення, невизначеності майбутнього. Глинотерапія виступає не лише методом психологічної допомоги, а й формою культурної реабілітації, засобом повернення до базових цінностей, тілесності та сенсу буття. Вона сприяє формуванню довіри, розвитку здатності до саморефлексії, а також відновленню комунікативних і соціальних зв'язків, що особливо важливо у колективних формах занять.

Отже, глинотерапія як складова арттерапії має значний потенціал у процесі психоемоційної підтримки населення під час війни та в післявоєнний період. Її застосування може бути інтегроване в систему психологічної реабілітації, освіти та соціальної роботи. Перспективним напрямом подальших досліджень є розроблення методик глинотерапії для різних цільових груп — дітей, військових, переселенців, а також поглиблення теоретичного обґрунтування цього виду терапії з урахуванням українського культурного контексту.

Ілюстрації



Іл. 1. Сеанси глинотерапії. Київ. 2024



Іл. 2. Сеанси глинотерапії. Київ. 2024



Іл. 3. Сеанси глинотерапії. Київ. 2024



Іл. 4. Сеанси глинотерапії. Київ, 2024



Іл. 5. Сеанси глинотерапії. Київ, 2024



Іл. 6. Сеанси глинотерапії. Київ, 2024

Література

1. Clark I. A., Holmes E. A., Woolrich M. W. & Mackay C. E. Intrusive memories to traumatic footage: the neural basis of their encoding and involuntary recall. *Psychological Medicine*. 2016. Volume 46. Issue 3. P. 505–518. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0033291715002007>
2. Decker K. P., Deaver S. P., Abbey V., Campbell M., & Turpin C. Quantitatively Improved Treatment Outcomes for Combat-Associated PTSD with Adjunctive Art Therapy: Randomized Controlled Trial. *Art Therapy*. 2018. № 35(4). P. 184–194. DOI: <https://doi.org/10.1080/07421656.2018.1540822>
3. Gantt L., Tripp T. The Image Comes First. Treating Preverbal Trauma with Art Therapy. *Art Therapy, Trauma, and Neuroscience* / Edited by Juliet L. King. New York : Routledge, 2021. P. 67–99.
4. Malchiodi C. The Art Therapy Sourcebook. New York : McGraw-Hill Education, 2006. 288 p.
5. Naumburg M. Dynamically Oriented Art Therapy; Its Principles and Practices, Illustrated with Three Case Studies. New York : Grune & Stratton, 1966. 168 p.
6. Вознесенська О. Фенікс, що народжується з попелу: посттравмівне зростання засобами арттерапії. *Простір арттерапії*. 2019. Т. 2. № 26. С. 52–62.
7. Вознесенська, О., Робело-Тимченко, Н., Спейзер, В. М., Спейзер, Ф., Старовойтов, А. Арттерапія в роботі з колективною травмою. *Простір арттерапії*. 2023. № 1 (33). С. 4–26. URL : <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/737692/1/Art%20Therapy%20Space-Coll.of%20scient.articles-2023-Issue%2033%281%29.pdf>
8. Глінотерапія — спосіб зняття тривожності для українських військових. *ТСН*. 20.08.2022. URL : <https://tsn.ua/video/video-novini/glinoterapiya-sposib-znyattya-trivozhnosti-dlya-ukrayinskih-viyskovih.html> (дата звернення: 16.08.2025).
9. Глінотерапія для військових за підтримки програми «МХП Поруч». *Новини Вінниці | PressPoint*. 13.09.2024. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=B6NZC8LQZk4> (дата звернення: 26.08.2025).
10. Друзь О., Черненко І., Пергаменщик О. Використання глінотерапії як методу психологічної реабілітації та підтримки психічного здоров'я учасників військових дій. *Габітус*. 2024. Вип. 61. С. 252–257. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-5208.2024.61.46>
11. Роготченко С. Інтерв'ю з О. Голубцем. Архів автора.
12. Роготченко С. Інтерв'ю з О. Пергаменщиком. Архів автора.
13. Edith Kramer — Art Therapy's Muse: Part 1. URL : <https://www.psychotherapy.net/video/edith-kramer-art-therapys-muse-part-1> (date of access: 12.08.2025).
14. Мистецтво в час війни. Тези доповідей I Міжнар. конф. Західного регіонального науково-мистецького центру Національної академії мистецтв України (18–20 травня 2023 р., м. Моршин) / ЗРНМЦ НАМ України. Львів, 2024. 92 с.
15. Мистецтво в час війни. Тези доповідей II Міжнар. конф. Західного регіонального науково-мистецького центру Національної академії мистецтв України (10–12 жовтня 2024 р., м. Моршин) / ЗРНМЦ НАМ України. Львів, 2025. 112 с.
16. Скнар О. Виклики війни: ідентичність та інструменти роботи психолога (тіло як ресурс). *Простір арттерапії*. 2022. Вип. 1(31). С. 89–100. URL : <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/734030/1/Скнар-виклики-війни-тіло-як-інструмент-роботи-психолога.pdf> (дата звернення: 22.08.2025).
17. Ясницька О. Незвичайний спосіб реабілітації для військових! У хід йде глина. *Факти ISTV*. 12.06.2023. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=emt37TT735M> (дата звернення: 22.08.2025).

References

1. Clark, I. A., Holmes, E. A., Woolrich, M. W., & Mackay, C. E. (2016). Intrusive memories to traumatic footage: The neural basis of their encoding and involuntary recall. *Psychological Medicine*, 46(3), 505–518. <https://doi.org/10.1017/S0033291715002007>
2. Decker, K. P., Deaver, S. P., Abbey, V., Campbell, M., & Turpin, C. (2018). Quantitatively improved treatment outcomes for combat-associated PTSD with adjunctive art therapy: Randomized controlled trial. *Art Therapy*, 35(4), 184–194. DOI: <https://doi.org/10.1080/07421656.2018.1540822>
3. Gantt, L., & Tripp, T. (2021). The image comes first: Treating preverbal trauma with art therapy. In J. L. King (Ed.), *Art therapy, trauma, and neuroscience* (p. 67–99). New York: Routledge.
4. Malchiodi, C. (2006). *The art therapy sourcebook*. New York: McGraw-Hill Education.
5. Naumburg, M. (1966). *Dynamically oriented art therapy: Its principles and practices, illustrated with three case studies*. New York: Grune & Stratton.
6. Voznesenska, O. (2019). Feniks, shcho narodzhuetsia z popelu: Posttravmivne zrostantia zasobamy artterapii [A Phoenix Rising from the Ashes: Post-Traumatic Growth Through Art Therapy]. *Prostir artterapii*, 2, 26, 52–62 [in Ukrainian].
7. Voznesenska, O., Robelo-Tymchenko, N., Speizer, V. M., Speizer, F., & Starovoitov, A. (2023). Artterapiia v roboti z kolektyvnoiu travmoiu [Art Therapy in Working with Collective Trauma]. *Prostir artterapii*, 1(33), 4–26. Retrieved from <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/737692/1/Art%20Therapy%20Space-Coll.of%20scient.articles-2023-Issue%2033%281%29.pdf> [in Ukrainian].
8. TSN. (2022, August 20). Hlynoterapiia — sposib zniattia tryvozhnosti dlia ukrainskykh viiskovykh [Clay Therapy as a Way to Reduce Anxiety in Ukrainian Soldiers]. Retrieved from <https://tsn.ua/video/video-novini/glinoterapiya-sposib-znyattya-trivozhnosti-dlya-ukrayinskih-viyskovih.html> [in Ukrainian].
9. PressPoint Vinnytsia. (2024, September 13). Hlynoterapiia dlia viiskovykh za pidtrymky prohramy “MKhP Poruch” [Clay Therapy for Soldiers with the Support of the “MHP Poruch” Program]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=B6NZC8LQZk4> [in Ukrainian].
10. Druzh, O., Chernenko, I., & Perhamenshchuk, O. (2024). Vykorystannia hlynoterapii yak metodu psykholohichnoi reabilitatsii ta pidtrymky psykhichnoho zdorovia uchasnykiv viiskovykh dii [The Use of Clay Therapy as a Method of Psychological Rehabilitation and Mental Health Support for Combatants]. *Habitus*, 61, 252–257. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-5208.2024.61.46> [in Ukrainian].
11. Rohotchenko, S. (n.d.). Interviu z O. Holubtsem [Interview with O. Holubets]. Author's archive [in Ukrainian].
12. Rohotchenko, S. (n.d.). Interviu z O. Perhamenshchukom [Interview with O. Perhamenshchuk]. Author's archive [in Ukrainian].
13. *Edith Kramer — Art Therapy's Muse: Part 1*. (n.d.). Retrieved from <https://www.psychotherapy.net/video/edith-kramer-art-therapys-muse-part-1>
14. *Mystetstvo v chas viiny. Tezy dopovidei I Mizhnarodnoi konferentsii* [Art in Times of War. Abstracts of the 1st International Conference]. (2024). Lviv: Western Regional Research and Art Center of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
15. *Mystetstvo v chas viiny. Tezy dopovidei II Mizhnarodnoi konferentsii* [Art in Times of War. Abstracts of the 2nd International Conference]. (2025). Lviv: Western Regional Research and Art Center of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
16. Sknar, O. (2022). Vyklyky viiny: identychnist ta instrumenty roboty psykholoha (tilo yak resurs) [Challenges of War: Identity and Tools of a Psychologist (Body as a Resource)]. *Prostir*

artterapii, 1(31), 89–100. Retrieved from <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/734030/1/Скнар-викилики-війни-тіло-як-інструмент-роботи-психолога.pdf> [in Ukrainian].

17. Yasnytska, O. (2023, June 12). Nezvychnyi sposib reabilitatsii dlia viiskovykh! U khid yde hlyna [An Unusual Method of Rehabilitation for Soldiers: Clay Is Used]. *Fakty ICTV*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=emt37TT735M> [in Ukrainian].

Svitlana Rohotchenko

CLAY THERAPY AS A COMPONENT OF ART THERAPY IN THE CONTEXT OF THE RUSSO-UKRAINIAN WAR

Abstract. The article explores the phenomenon of clay therapy (hlinotherapy) as a component of art therapy in the context of the Russo-Ukrainian War. The focus is on clay therapy not only as a therapeutic practice but also as a sociocultural phenomenon that unites artistic, psychological, and humanitarian dimensions of the contemporary Ukrainian wartime experience. The process of clay modeling is considered as an act of self-expression that helps individuals—both soldiers and civilians who have suffered physical injuries, concussions, or psychological trauma—to restore contact with their bodies, memories, and emotions. It is emphasized that clay therapy has proven to be one of the most effective methods of rehabilitation.

The author demonstrates how this method of art therapy acquires new cultural significance through initiatives of Ukrainian artists, sculptors, educators, and psychologists. Collaborative clay modeling between wounded soldiers and artists becomes not only a form of therapy but also an artistic act that creates a new aesthetic of traumatic experience. The research is based on interviews with specialists, including art historian Orest Holubets and sculptor Oleksii Pergamenshchuk, and includes an analysis of international art therapy practices alongside Ukrainian developments. The author stresses that clay therapy is significant not only for individual rehabilitation but also for the formation of collective memory—as a shared experience that overcomes isolation, fear, and trauma. Through collective creativity, the connection between the individual and the community, between the past and the future, is restored. In this sense, clay therapy emerges as an important phenomenon of contemporary Ukrainian culture, integrating art, psychology, and civic engagement.

Keywords: art therapy, clay therapy, warrior, concussion, image, sculptor, contemporary art.

**ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА
СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА**

**THEORY AND PRACTICE
OF CONTEMPORARY ART**

Ганна Веселовська, Лілія Козинко

КОНЦЕПТУАЛЬНІСТЬ ТА МИСТЕЦЬКЕ ДОСЛІДЖЕННЯ У ПРАКТИЦІ СУЧАСНИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ВИСТАВ

CONCEPTUALITY AND ARTISTIC RESEARCH IN THE PRACTICE OF CONTEMPORARY DANCE PERFORMANCES

УДК 792.2:792.8(477)

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345513

Ганна Веселовська

д-р мистецтвознавства, професор,
завідувачка відділу перформативних практик
і сценічного мистецтва
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

e-mail: aveselovska@gmail.com**Hanna Veselovska**

DSc in Art Studies, Professor,
Head of the Department
of Performing Practices and Stage Art
at the Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0002-4898-5000**Лілія Козинко**

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографії
і танцювальних видів спорту
Національного університету
фізичного виховання і спорту України

e-mail: Lilya_koz@ukr.net**Liliia Kozynko**

Candidate of Art History (Ph.D.),
Associate Professor, Associate Professor
at the Department of Choreography
and Dance Sports
at the National University of Ukraine
on Physical Education and Sport

orcid.org/0000-0002-0951-111X

Анотація. У статті розглядається новий напрям сучасного хореографічного мистецтва «концептуальний танець», який актуалізує дослідницьку місію самого танцю, його творців, виконавців і глядачів. Танцювальні практики розглядаються як дослідження світу мистецькими засобами. Такий підхід є тим важливішим, що українське танцювальне мистецтво сьогодні взяло на себе ряд функцій, не притаманних йому раніше: виховні, пізнавальні, гностичні; воно активно включене в арттерапевтичні проекти тощо. Для аналізу обрано вистави, представлені у лонглісті VII Всеукраїнського театрального Фестивалю-премії «ГРА». Показано, що у процесі оновлення української хореографії ключовим є відхід від усталеного канону та активне використання дослідницького підходу: занурення у проблематику війни, травматичного досвіду, ідентичності, міжособистісних і соціальних конфліктів. На прикладах вистав «Д.І.М.», «1984. Occupation», «Антхіл», «Брехня», «Записки божевільного», «Коли цвіте полин» та «Поле/ранкова леді» продемонстровано, як хореографи й режисери комбінують танець, пластику, пантоміму, перформативні техніки та елементи драматичного театру для створення нових форм сценічного висловлювання. Значну увагу приділено сценографії, світловому дизайну та музичному супроводу, які формують емоційне й символічне поле вистав. Авторки обґрунтовують, що зростання кількості постановок із залученням драматичних акторів спричинило появу нових моделей тілесності та театральної мови.

Дослідження засвідчує поступове оформлення в українському театрі тренду, у якому танець дедалі частіше виконує дослідницьку функцію — стає інструментом осмислення вій-

ни, особистісних трансформацій, соціальної напруги та пошуку нової колективної чуттєвості. Хореографічні практики постають не лише естетичним явищем, а способом пізнання себе і світу через рух, взаємодію тіл та перетин мистецьких мов.

Ключові слова: театр, хореографія, «концептуальний танець», Фестиваль-премія «ГРА».

Постановка проблеми. Одним з актуальних трендів у дослідженнях мистецьких явищ сьогодення є оперття на методологічні засади культурологічних підходів, що охоплюють широкий спектр знань, серед яких історія, політологія, соціологія, релігієзнавство і т. ін. Наукове осмислення практики сучасного танцювального мистецтва також великою мірою базується на культурологічних студіях, і це дає підстави розглядати танець у контексті соціокультурних досвідів, а не лише як естетичний феномен. Показово й те, що в останній чверті минулого століття виникає напрям «концептуальний танець», завдяки чому посилюється дослідницька місія самого танцю, його творців, виконавців і навіть глядачів.

На думку науковців, оскільки «“Концепттанець” формує власне теоретичне підґрунтя та надається теоретичному осмисленню глядача, один із очевидних дослідницьких інтересів стосується взаємозв'язку між танцем і пізнанням. Якщо танець охоплює культуру пізнання, то яким чином його динамічна, чуттєва та тілесна практика впливає на наше загальне відстеження процесів пізнання в різних сферах гуманітарних, соціальних та природничих наук?» [9, с. 9]. Це питання, яке ставлять перед собою вчені, що займаються танцем у різних країнах, можна адресувати й українським науковцям, оскільки вони не надто часто беруть до уваги дослідницьку місію танцю.

Тлумачення слідом за культурологами особливого типу творчого висловлювання — танцю — як багатозначного тексту спонукає розглядати його як дослідження світу засобами танцювального мистецтва. Такий підхід є тим важливішим, що українське танцювальне мистецтво сьогодні взяло на себе ряд функцій, не притаманних йому раніше. Зараз його активно включено в арттерапевтичні проекти, воно виконує виховні, пізнавальні, гностичні та інші функції. Словом, танцювальна практика як спосіб пізнання світу в широкому розумінні є предметом дослідницького інтересу митців. І в такому ж ракурсі ми маємо намір розкрити у пропонуваній статті її тематичні пріоритети, стилістичні та образні особливості.

Виклад основного матеріалу. Танцювальні практики в Україні сьогодні представлені в різних форматах. Насамперед їх презентують державні музичні театри, чий репертуар заповнено переважно створеними у попередні роки виставами класичного балету, при тому, що нових постановок відносно небагато. Також їх підтримують танцювальні колективи народно-сценічного танцю, які не вдаються до принципового творчого «перезавантаження» й продовжують використовувати «законсервовані» та десятиліттями апробовані форми народно-сценічної хореографії. Танець як поле для експерименту та художніх пошуків культивується в новостворених незалежних колективах, у діяльності яких спостерігається балетмейстерська активність, прагнення вийти за межі традицій. А також зацікавлення танцем спостерігається у репертуарних драматичних театрах, де виконавцями танцювальних вистав стають драматичні артисти.

Особливим чином новаторські тенденції в хореографії проявилися з початком повномасштабної російсько-української війни, коли митці й глядачі відкрили для себе танець як спосіб експресивного висловлювання про наболіле та як можливість досліджувати через танець, мовою тіла, трагічні обставини війни. Свідченням цього є низка театральних робіт 2024 року, представлених у лонглісті VII Всеукраїнського театального Фестивалю-премії «ГРА» («GRA» / «Great Real Art») у номінаціях «За найкращу танцювальну виставу і виставу фізичного театру», «За найкращу виставу на перетині мистецького синтезу і жанрів та перформативних форм» та «За найкращу виставу-рефлексію на події російсько-української війни».

Вистава «Д.І.М.», яку поставили Ілля Мірошніченко та Катерина Кузнецова на музику Віктора Рекала у танцювальній кампанії «INSHA», є одним із показових прикладів здійснення складного дослідження психологічного стану людини у час війни мовою танцю. Її автори розповідають: «Вистава створена людьми, які особисто пережили евакуацію з рідних домів у воєнний час і вирішили втілити власний досвід на сцені так, як вміють найкраще — танцем...» [2]. Таку концептуальну установку посвідчили й відгуки на виставу, прем'єра якої відбулася 30 січня 2024 року: «Сучасний балет на дві дії «Д.І.М.» фокусується на тілесній рефлексії про дім, його фізичний та духовний символізм: що він означає для людей, вимушених покинути свою землю» [4].

У розрахованій на дві дії постановці увагу привертає незвичне для танцювальної вистави використання доволі масштабних декорацій, які створюють відчуття безмежності простору, де переміщуються головні герої. У такому просторовому рішенні, певною мірою, навіть губиться невеличкий оркестр — струнний квінтет. Однак його звучанням не обмежується музичне рішення постановки: воно поліфонічне й багатогранне, бо в акустичну палітру вплітаються голосіння людей, стукіт коліс, завивання сирен, від чого виникає багато асоціацій щодо життя у воєнних умовах.

Сценографічне вирішення вистави також викликає різні асоціативні ряди. Тут є «урбаністична картина, виразні фактури, величезні бетонні й дерев'яні стовпи електромереж, розтягнуті дроти й гілки дерев» [4], що спонукають до згадування про дім, дорогу, місто. Гармонійно до загального сценографічного оформлення розроблено і костюми: усі вони виконані в єдиному стилі, підкреслюючи водночас характер та образ кожного з персонажів.

У хореографічному вирішенні вистави очевидним є дослідницьке «пірнання» в заявлену у назві проблематику «дому». Постановник не зупиняється на виборі якогось одного хореографічного стилю чи техніки, а виходить із конкретного сценічного завдання, конкретного образу, конкретного героя. Отож, усі образи створюються шляхом глибинного занурення у природу персонажа, а не через ілюстрування рухами музичного матеріалу. І завдяки такому підходу вистава набуває особливої змістовної глибини.

Показаний публіці лише кілька разів, «Д.І.М.» продемонстрував ретельний та детальний дослідницький підхід творчої команди до обраної проблематики. Складники вистави неможливо назвати банальними, випадковими чи кон'юнктурними, що декларувала одна з авторок вистави. За словами Катерини Кузнецової, «зробивши перший крок через кордон, ти вже невимовно хочеш піти назад. Навіть є відчуття, що якась частина тебе так і робить — іде назад і залишається. Але ти, ковтаючи сльози, ідеш вперед. І ця дуальність відчуттів — це теж шлях, де ти з'явишся вдома тоді, коли нарешті об'єднаєш самого себе всередині» [3].

Іншим прикладом дослідження теми війни, терору, окупації мовою тіла є вистава «1984. Occupation» Національного академічного драматичного театру імені Марії Заньковецької (Л. 1). Вона створювалася на основі роману-антиутопії англійського письменника Джорджа Орвелла, де події розгортаються у вигаданій країні Океанії, що перебуває в інформаційному вакуумі, бо закрыта від зовнішнього світу. Обравши цей матеріал, режисерка Влада Белозоренко та балетмейстер Олексій Бусько провели чіткі паралелі з нашим сьогоденням і відшукали багато спільного в першоджерелі та подіях сьогоденної війни, що надало виставі особливої актуальності [7].

В Океанії всевидячий Старший брат наглядає за усіма, диктує правила життя: що робити та як відчувати. За словами одної з оглядачок, «система, виведена в окремий персонаж, демонструє всі надбання режиму: безкарність за злочини, цькування слабших, вульгарність, тупість і цинізм» [5]. Усе в цьому тиранічному світі підпорядковано режиму: життя, робота, спілкування. Пошуки правди та істини можливі лише вночі, без сторонніх, без свідків, без доказів. Кохання, зрада друзів — все, що є актуальним у цьому світі, розкривається у виставі «1984. Occupation».

Сценічна версія роману Джорджа Орвелла «1984» з'явилася на українській сцені не вперше, але вперше ця проблематика втілюється пластично-хореографічними засобами й у режисерському задумі акцентується окупація. «Ті, що переживуть окупацію — назавжди зранені люди, — зазначає режисерка в лібрето вистави. — Окуповані та деокуповані території України — наша непомітна сьогодні рана на тілі держави, але вона така гірка і така болюча, що я не уявляю скільки поколінь має пережити цю травму, аби повністю від неї зцілитись. Я хочу аби ця історія нагадала нам і світу, що щодня в окупації точиться інша війна — війна людини за свою людяність, за свою особистість, за свою волю» [7]. І дійсно, люди з окупованих та деокупованих територій ніколи не будуть такими, як раніше: втрата домівки, втрата близьких, втрата надії... У кожного є своя втрата.

Насадження тоталітарної ідеології, тиск тиранічного режиму, боротьба з ним (подекуди вдала, подекуди ні), розкриваються у виставі завдяки промовистим візуальним рішенням. Одним із них є стоси використаного паперу, який колись був носієм правди, а зараз є лише купою сміття, на якому, мов на копиці сіна, сплять, працюють, їдять. Особливої гостроти та кульмінаційної точки події набувають у сцені тортур... Зрада друга, який виявляється шпигуном, веде до понівеченого життя, зруйнованого кохання. Спостерігаючи за глядацькою залю, можна помітити як у ці хвилини зростає рівень емоційного напруження, незгоди, відчаю, — і все це через промовисті паралелі із сьогоденням.

Говорячи про позитивні сторони вистави, слід зазначити гармонійність більшості її компонентів: костюми, музична основа, світлове рішення, реквізит працюють на головний задум режисерки й створюють враження про особливий простір, замкнений у визначених кордонах. Таким чином, постановники використовують актуальні творчі підходи, залучаючи яскраві прийоми світлової партитури. Водночас стосовно оригінальності балетмейстерського рішення варто сказати, що не зайвим було б використання ширшого переліку засобів суто хореографічної виразності та лексики, які б могли урізноманітнити виставу, надати їй глибини та цілісності.

Вистава «1984. Occupation» справляє неоднозначне враження ще й тому, що її художнє рішення балансує між пластичним і хореографічним. Це робить постановку складною для сприйняття, а також розмиває танцювальне дослідження «людина й окупація», яке здійснюється шляхом і тілесності, й дансантиності. Приміром, деякі сцени вирішено суто пластичною мовою, але часом такий емоційно підсилювальний прийом видається недостатнім засобом у порівнянні з можливостями виконавців, більшість з яких не є професійними танцівниками. І все ж, «1984. Occupation» незаперечно притягує глядача і спонукає його до вивільнення емоцій, які багато хто приховує в собі через реалії воєнного часу.

З дослідженням проблематики тоталітаризму, утисків та обмежень у соціумі пов'язана і вистава «Антхіл», яку поставила незалежна театральна компанія «ADT» («Anthill dance theater»). Цей новостворений колектив, який знаходиться в пошуках власної мови, своєї ніші для експериментів та інновацій, концентрується на підтримці свободи творчості та колаборації з різними митцями. Приміром, музичну основу «Антхіл» створив композитор Антон Шитель. Пошуки себе, свого місця, своєї свободи, що не втрачають актуальності ніколи, стали принциповими для хореографки-постановниці Інни Матюшиної, яка мала намір виявити це принципово новою танцювальною мовою.

У лібрето «Антхіл» зазначено: «Вистава розповідає про подорож мурашиного клану, що шукає свободу за межами темряви тотального устрою» [1]. І розкриття заявленої проблематики, що виявляється в конфлікті поколінь, боротьбі з обмеженнями, руйнуванні тиску домінуючої системи, є очевидним вже в перших епізодах вистави. Для переконливості образу соціуму-мурашника, створюваного пластичними засобами, та показу непокори його окремих представників загальним вимогам мурашиної королеви, постановниця використала оригінальні сценографічні елементи, що надають схожості з мурашиним гніздом. Хореографка також

намагалася слідувати інноваційним підходам до світлового вирішення вистави й це їй частково вдалося: потенціал світлової партитури, який вона використала, істотно посилює враження. Але, на жаль, емоційне наповнення «Антхіл» із кожною сценою знижується, вистава втрачає нерв, а хореографічний текст не завжди співвідноситься з музичним супроводом.

Ідеї «концепттанцю», що розкриває сутнісні моменти мистецького висловлювання, здійсненого іншою художньою мовою, приміром мовою літератури, повною мірою відповідає пластична вистава «Брехня», яку створив Денис Григорчук в Одеському академічному обласному театрі ляльок за мотивами однойменної п'єси Володимира Винниченка (Іл. 2). Вистава про брехню захоплює від початку і до останньої сцени, бо ж вимушені та сплановані обмани трапляються з кожним, після чого на душі нерідко залишається гіркий осад. Сам майстер містифікацій та обманів Володимир Винниченко через своїх персонажів твердив: «О, людям, котику, зовсім не треба правди чи брехні, їм треба щастя, розумієш, щастя, спокою. Коли брехня може це дати — слава брехні! Слава!» [6].

У пластичній версії «Брехні» йдеться про жінку та її трьох чоловіків, їхні фальшиві й заплутані стосунки, а також про тиск соціуму на особисту свободу, родинні зв'язки та залежність від них. Все це дало можливість режисерові поставити низку гострих запитань: «що призвело до руйнації сім'ї?», «як змінювалась героїня?», «які емоції переживала?». Отож, слідом за автором п'єси постановник акцентує головну увагу на образі Наталі Павлівни, яка на фоні інших персонажів вирізняється своїм артистизмом, наповненістю, внутрішньою конфліктністю і трансформацією. Також, оскільки автора вистави цікавила не лише внутрішня боротьба героїні, він засобами хореографії демонструє вплив на неї суспільства, близького оточення та випадкових людей.

Утілення літературного сюжету через тілесність, рух, побутові та абстрактні жести особливим чином виявлено через образ головної героїні. Пластикою тіла, засобами акторської гри виконавиця створює одночасно і стриманий, і вельми емоційно насичений образ. Можна говорити й про те, що не героїня помітна на фоні інших персонажів, а скоріше інші персонажі створюють для неї тло, перебувають на сцені поруч із нею. Метаморфози, що відбуваються з героїнею у перебігу звичного життя, ніби й не помітні для оточення, але виразні та суттєві. Героїня намагається підтримувати звичний для неї плін подій, зберігати дім, сімейний затишок, однак в якийсь момент це стає неможливим.

«Брехня» є абсолютно пластичною виставою — протягом всього спектаклю лунає лише кілька реплік та перешіптування слуг, і саме це робить її певною мірою винятковою. Разом із тим, на втілення режисерського задуму в одеському спектаклі працює буквально все: сценографія, костюми, музика, акторська гра, пластичні рішення. Музична основа вистави, для якої обрано твори сучасних авторів, жодним чином не контрастує з подіями, що розгортаються на сцені, а скоріше підкреслює та увиразнює основний задум режисера. Сценографічне оформлення не є надто перенасиченим: стіл, світильники, посуд, скатертина, килим, валіза, стільці... І все це органічно поєднується та доповнює одне одного, допомагаючи глядачу слідувати життєвим шляхом героїні, зрозуміти її відчай.

Важливо і те, що танцювальне перепрочитання твору Винниченка у виконанні Дениса Григорчука має свої сенсові особливості, які виявляються через низку пластичних прийомів, використання реквізиту, масок, звичайних речей. Адже для постановника було принциповим продемонструвати тиск оточення на головну героїню Наталю Павлівну, показати її залежність від чоловіків, кожен з яких користується нею. Тому режисер інколи вдається до імітації побутових сцен, сварок між чоловіками та Наталією, демонструє її залежність від щоденної рутини. У таких епізодах мова танцювального висловлювання є брутальною, а іноді й вульгарною, виконавці навмисне діють пристрасно та неврівноважено, наче розхитують світ, в якому до цього все було більш менш врівноважено, бо прикривалося брехнею, а численні світильники миготіли затишним теплим світлом.

Принциповий для «концепттанцю» індивідуальний дослідницький підхід не передбачає опертя на сталі патерни чи хореографічні зразки, що є властивим балетному та народно-сценічному танцю. Однак, саме шляхом використання попередніх напрацювань, але у сфері пантоміми, створювалася пластична драма «Записки божевільного» за Миколою Гоголем. Вона стала останньою творчою роботою знаного режисера Олександра Бельського, який заснував і тривалий час очолював Криворізький театр музично-пластичних мистецтв «Академія руху». Як слушно зазначала одна з дослідниць: «Для Олександра Бельського пластична драма “Записки божевільного” стала продовженням програмного дослідження літературної спадщини Миколи Гоголя. Режисер давно знайшов тут співзвучну для власної творчості тему. Тема “маленької Людини”, трагізм її долі, безпорадність та безглуздість існування, вселенська байдужість до неї, протистояння жорстокій людській спільноті» [8, с. 21].

Однак, попри глибоке проникнення в суть інсценізованого твору Миколи Гоголя і майстерне виявлення їхнього драматизму, Олександр Бельський не відмовився від виробленого колись режисерського почерку і використав у цій постановці вже раніше віднайдені художні прийоми. Найвиразнішим і новаторським у його пластичних виставах свого часу було поєднання пантоміми з елементами класичної хореографії, яке посилювалося промовистою театралізацією через костюми, сценографію, реквізит та світлове оформлення. Отож, у «Записках божевільного» використовується роками вже апробована в балеті лексика, що засвідчує помпезна сцена бальних танців, а також прийоми пантоміми, якими напрочуд вправно послуговуються виконавці чільних ролей Богдан Бутрій та Сергій Бельський.

Танцювальне висловлювання «Записок божевільного» від «Академії руху» навряд чи можна назвати оригінальним: воно позбавлене й натяку на «дихання» справжніх тіл, які в акторів закриті багат шаровими «історичними» костюмами, що мають ілюструвати давно минулу епоху. Для створення образів було задіяно колись засвоєний творчий інструментарій: парасольки як знак невимомлимої стихії, пуанти — піднесеності, гусячі пера — нудної рутинної роботи тощо. Утім, всі ці знайомі прийоми часом здаються свіжими та емоційно виправданими, завдяки винятковому артистизму Бутрія і Бельського-молодшого, які не тільки діють пластично виразно, але й доповнюють свої сценічні образи промовистою драматичною мімікою та жестикуляцією.

Дослідження через мову тіла складних життєвих колізій виявилось під силу творчій групі Львівського театру імені Леся Курбаса, яка під керівництвом німецького танцівника Райнера Бера здійснила постановку «Коли цвіте полин». Учасник вистав Вуппертальського театру, який заснувала всесвітньовідома танцівниця Піна Бауш, Райнер Бер до моменту долучення до «Танцтеатру» Бауш попрацював у різних танцювальних кампаніях і навіть мав досвід акробата. Тому в його підходах до роботи з тілом, рухом, танцем виявилось чимало несподіваних творчих комбінацій, які він намагався реалізувати у своїй першій українській постановці. Поза тим, варто зауважити, що в основу створення вистави «Коли цвіте полин» була покладена методика, яку розробила Піна Бауш, — вона передбачає, що виконавці спиратимуться на особистий досвід і спогади, яким нададуть танцювальної асоціативної форми.

Обравши тему майбутньої вистави, хореограф Райнер Бер передбачав, що усі потенційні учасники через імпровізації відшукають власні способи танцювального висловлювання, які згодом будуть зібрані в єдине ціле. Основною темою танцювального дослідження Бер обрав Україну, її землю, географію, кордони, клімат, її людей, тобто все те, про що він мало знав до повномасштабного вторгнення. Для цього виконавцям було запропоновано розказати тілом власну драматичну історію, пов'язану чи то з війною, чи з особистими переживаннями, чи з втратами малої батьківщини. А зібравши усі акторські імпровізації, що виявляли емоційний і психічний стан оповідачів, Бер сплів їх у тугий клубок.

Разом із тим, пластична вистава «Коли цвіте полин» не є зібранням випадкових та еkleктичних оповідей, оскільки на самому початку виконавцям була запропонована певна, далека від балету, стилістика тілесного висловлювання. В основу її покладено промовисті візу-

альні прояви тіла: різкі повороти, стискання кулаків, тупотіння ніг, запаморочливі обертання, здригання, конвульсії, плескання в долоні, словом все те, чим імпульсивно відповідає тіло на той, чи інший виклик. Відтак, «Коли цвіте полин» наповнена життям різних тіл, кожне з яких розповідає свою історію, — й які час від часу об'єднуються чи в радості, чи в горі.

Показово, що для демонстрації такого гірконого або святкового єднання Райнер Бер використовує справжній танець, — переважно хоровод, чи хору, що мають глибоке ритуальне походження. У піднесені моменти виконавці, серед яких і такі відомі, досвідчені актори, як Микола Береза, Андрій Водичев, Тетяна Каспрук, Наталя Рибка-Пархоменко, інколи шикуються в одну лінію і сунуть просто на глядача, далі вони перелаштовуються, утворюють коло, в якому неначе концентрують космос української енергії, потім десь губляться в пільмі, а потім немов мобілізують виснажені сили й знову збираються для спротиву, для творення власної історії.

Успішний досвід співпраці зі Львівським театром імені Леся Курбаса надихнув Райнера Бера створити ще одну виставу в Україні, більшою мірою перформативну, ніж танцювальну — «Поле/ранкова леді». Цього разу танцювальне дослідження зосереджується на одній жіночій постаті, що живе у війні, тобто в постійному стресі, яку представляє танцівниця Галина Щупак. Як і в попередній роботі Райнера Бера через тіло й рух тут втілюються різні емоційні стани героїні, які накатом безупинно змінюють один одного: істеричні конвульсії, тиха спокійна хода, манірне залицяння, провокація глядачів. Інколи це танцювально-перформативне дослідження виглядає як банальна історія спокушання, а інколи як відвертий монолог жінки у відчаї. Але і в першому, і в другому випадку артистичні самовиявлення, які представляє виконавиця, схожі на свого роду мозаїчний дайджест із робіт всесвітньовідомих хореографок і танцівниць, таких як Мері Вігман, Піна Бауш, Генрієтта Горн.

Серед усіх танцювальних вистав, що увійшли до лонглиста Фестивалю-премії «ГРА», власне тільки «Коли цвіте полин» Львівського театру імені Леся Курбаса має містке і всеохопне жанрове визначення «танець». І дійсно, танець у цій виставі став найголовнішим способом дослідження людського буття, зокрема українців, яким у ХХІ столітті знову доводиться рятуватися, затулятися від страху і мужньо вистрнчуватися перед небезпекою. Постановники інших танцювальних вистав також зосереджували свій вибір на актуальній тематичі, при цьому вони ретельно добирали хореографічну лексику чи пластичну мову вистави, прагнули до глибинного розкриття сценічних образів, аби їх зрозуміли глядачі.

Висновки. Для сучасної театральної практики в Україні прикметним стало збільшення кількості танцювальних вистав, а також вихід хореографів за межі усталених канонів, що роками оберігалися від руйнування. Важливо наголосити, що частину танцювальних вистав, які потрапили до лонглиста фестивалю «ГРА», постановники створили на сценах репертуарних драматичних театрів, де виконавцями були не професійні танцівники, а драматичні актори. Такий підхід обумовив новий тренд у сучасній українській хореографії, зокрема наближення до реалізації вистав «концепттанцю», автори якого демонструють особистий людський потенціал, беручи в помічники все те, що колись було важливим насамперед для драматичного театру.

Відтак, режисери та балетмейстери танцювальних вистав віднедавна виявляють особливу увагу до сценографічного і світлового оформлення, що в кожному окремому випадку сприяє створенню емоційної напруги та художнього простору, й, аби увиразнити головні завдання своїх постановок, обирають особливий музичний матеріал — у більшості випадків твори сучасних українських композиторів, або ж фольклорне надбання. А загалом, зовсім різні за своєю хореографічною лексикою та рівнем виконавського професіоналізму танцювальні вистави з лонглиста Фестивалю-премії «ГРА» посвідчили, що танцювальна практика в Україні поволі, але все ж дрейфує до здійснення дослідницької функції, до того, аби представляти глядачу особливий шлях до пізнання себе й світу через рух і тіло.

Ілюстрації



Іл. 1. Сцена з вистави «1984. Occupation»
Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької.
Режисерка — Влада Белозоренко, балетмейстер — Олексій Бусько



Іл. 2. Сцена з вистави «Брехня»
Одеського академічного обласного театру ляльок.
Режисер — Денис Григорук

Література

1. «АНТХІЛ» Anthill dance theater. *DRAMOX*. URL : <https://www.dramox.com.ua/teatry/314-anthill-dance-theatre/616-anthil> (дата звернення: 10.10.2025)
2. «Д.І.М.» INSHA Dance Company. *DRAMOX*. URL : <https://www.dramox.com.ua/teatry/299-insha-dance-company/554-dim> (дата звернення: 10.10.2025).
3. Вистава «Д.І.М.» про вимушену міграцію та дім всередині кожної людини повертається. *Українська правда. Життя*. 02.05.2024. URL : <https://life.pravda.com.ua/society/vistava-d-i-m-pro-vimushenu-migraciyu-ta-dim-vseredini-kozhnoji-lyudini-povertayetsya-301363/> (дата звернення: 10.10.2025).
4. Заблоцька О. Тілесна рефлексія про втрату дому: як створювали танцювальну виставу «Д.І.М.». *Суспільне. Культура*. 25.01.2025. URL : <https://suspilne.media/culture/667246-tilesna-refleksia-pro-vtratu-domu-ak-stvoruvali-tancuvalnu-vistavu-dim/> (дата звернення: 12.10.2025).
5. Ільїна М. «1984. Occupation»: війна за людяність і можливість бути собою. *Львівська пошта*. 09.06.2024. URL : <https://www.lvivpost.net/avtorski-materialy/1984-occupation-vijna-za-lyudyanist-i-mozhlyvist-buty-soboyu/?fbclid=IwAR1q4i8IhnksDPHtVpbGIHJSxXGX0-xh943kkTbk6X5t5J0Z90V3loiRvzv0> (дата звернення: 10.10.2025).
6. Лібрето «Брехня». *Одеський театр ляльок*. URL : <http://www.teatr-kukol.od.ua/5542.html> (дата звернення: 15.10.2025).
7. Лібрето вистави «1984. Occupation». *Театр Марії Заньковецької*. URL : <https://zankovetska.com.ua/repertoire/1984/> (дата звернення: 10.10.2025).
8. Підлужна А. Сила пам'яті. Кривий ріг, 2025. 31 с.
9. New German Dance Studies, Edited by Susan Manning, and Lucia Ruprecht. Champaign : University of Illinois Press, 2012. 283 p.

References

1. Anthill dance theater (n.d.). *DRAMOX*. Retrieved from <https://www.dramox.com.ua/teatry/314-anthill-dance-theatre/616-anthil> [in Ukrainian].
2. D.I.M. INSHA Dance Company. (n.d.). *DRAMOX*. Retrieved from <https://www.dramox.com.ua/teatry/299-insha-dance-company/554-dim> [in Ukrainian].
3. Vystava "D.I.M." pro vymushenu mihratsiiu ta dim vseredyni kozhnoi liudyny povertaietsia [The performance "D.I.M." about forced migration and the home within each person returns]. (2024, May 2). *Ukrainska pravda. Zhyttia*. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/society/vistava-d-i-m-pro-vimushenu-migraciyu-ta-dim-vseredini-kozhnoji-lyudini-povertayetsya-301363/> [in Ukrainian].
4. Zablotska, O. (2025, January 25). Tilesna refleksii pro vtratu domu: yak stvoriuvaly tant-siuvalnu vystavu "D.I.M." [Embodied reflection on the loss of home: How the dance performance "D.I.M." was created]. *Suspilne. Kultura*. Retrieved from <https://suspilne.media/culture/667246-tilesna-refleksia-pro-vtratu-domu-ak-stvoruvali-tancuvalnu-vistavu-dim/> [in Ukrainian].
5. Ilina, M. (2024, June 9). "1984. Occupation": viina za liudianist i mozhlyvist buty soboiu ["1984. Occupation": A war for humanity and the possibility of being oneself]. *Lvivska poshta*. Retrieved from <https://www.lvivpost.net/avtorski-materialy/1984-occupation-vijna-za-lyudyanist-i-mozhlyvist-buty-soboyu/> [in Ukrainian].
6. Libreto "Brehnia" [Libretto "The Lie"]. (n.d.). *Odeskyi teatr lialok*. Retrieved from <http://www.teatr-kukol.od.ua/5542.html> [in Ukrainian].
7. Libreto vystavy "1984. Occupation" [Libretto of the performance "1984. Occupation"]. (n.d.). *Teatr Marii Zankovetskoi*. Retrieved from <https://zankovetska.com.ua/repertoire/1984/> [in Ukrainian].

8. Pidluzhna, A. (2025). Syl'a pamiati [The power of memory]. Kryvyi Rih. [in Ukrainian].
9. Manning, S., & Ruprecht, L. (Eds.). (2012). *New German Dance Studies*. Champaign: University of Illinois Press.

Hanna Veselovska, Liliia Kozyrko

CONCEPTUALITY AND ARTISTIC RESEARCH IN THE PRACTICE OF CONTEMPORARY DANCE PERFORMANCES

Abstract. The article examines a new direction in contemporary choreographic art—*conceptual dance*—which foregrounds the research-oriented mission of dance, its creators, and its performers. In this framework, dance functions as a means of exploring and interpreting the world. This approach is particularly relevant today, as Ukrainian dance art has taken on functions not previously characteristic of it: educational, cognitive, and reflective. It is also increasingly involved in art-therapy initiatives. The article analyzes performances included in the longlist of the GRA (Great Real Art) Festival and Award.

The study finds that contemporary theater practice in Ukraine is marked by a growing number of dance productions and by choreographers moving beyond long-standing canonical forms. It also highlights that several dance works on the GRA longlist were created by directors on the stages of repertory drama theaters, where the performers were drama actors rather than professional dancers. This development has contributed to a new trend in contemporary Ukrainian choreography, namely the emergence of *conceptual dance* performances whose creators draw on elements traditionally associated with dramatic theater, bringing their personal artistic and human potential to the forefront.

The article also notes that directors and choreographers increasingly devote special attention to stage design and lighting, which in each case help create emotional tension and an expressive artistic environment. To underscore the central aims of their productions, they often select distinctive musical materials—typically works by contemporary Ukrainian composers or elements of the folk heritage. Overall, the dance performances included in the GRA Festival longlist, diverse in choreographic vocabulary and professional level, demonstrate that Ukrainian dance practice is gradually but steadily taking on a research function, offering audiences a distinctive mode of exploring the self and the world through movement and the body.

Keywords: theater, choreography, conceptual dance, GRA Festival and Award.

Nataliia Dniprenko

ONLINE THEATER AS A NEW ART FORM

ОНЛАЙН-ТЕАТР ЯК НОВИЙ ВИД МИСТЕЦТВА

УДК 792.9:004.9

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345514

Nataliia Dniprenko

Ph.D. in Public Administration,
Associate Professor of Television Directing
at the I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theater,
Cinema and Television,
CARA/British Academy Researchers
at Risk Fellow, University for the Creative Art

e-mail: n.dniprenko@knutkt.edu.ua

Наталія Дніпренко

доктор філософії з державного управління
доцент кафедри телевізійної режисури
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого,
CARA/British Academy Researchers
at Risk Fellow, University for the Creative Arts

orcid.org/0000-0002-4169-2109

Abstract. This article examines the phenomenon of online theater, demonstrating the relevance and inevitability of its emergence as a result of the synthesis of theater, screen arts, and new technologies. It advances the hypothesis that online theater represents the birth of a new art form rather than a genre of theater, and provides arguments to support this claim. Online theater incorporates various classical genres while simultaneously generating new ones, and thus cannot be reduced to a genre itself. It also possesses distinctive features that set it apart from other art forms; eleven such features are described here, with the suggestion that there are more. The study employs the Method of Action Analysis, which the author teaches at Ukrainian universities and applies in her directorial practice. Drawing on her experience directing a number of screen plays, she analyzes and reflects on her own experiments. The article concludes by predicting the development of online theater as a new art with significant potential to sustain cultural life in the face of crises, pandemics, and wars. Finally, it calls on colleagues, scholars, and practitioners to engage with and foster the growth of this emerging art form.

Keywords: online theater, online performance, viewer, viewer's position, performance participant.

Introduction¹. Online theater has emerged, but no one has taken notice of it. In a Jewish proverb, they say: "He to whom a miracle happened does not notice it."

The impetus for the development of the online theater was the years of quarantine due to COVID-19, i.e., 2020–2022, when theaters closed and artists were forced to go online. What is surprising is that the quarantine was quickly forgotten after it ended. All the author's attempts to contact specialists in dance, theater, pantomime, and other performing arts to discuss their online experiences were met with resistance. The only answer was "I don't like online. I like live communication." This is understandable because, for an extended period, we had a forced online life. We were tired and missed direct physical communication.

¹ For technical refinement, ChatGPT (version February 2025, OpenAI) was utilized to improve grammar accuracy and reference formatting in accordance with Harvard style. The AI was not used to generate theoretical concepts or shape analytical interpretations; all intellectual contributions and findings are solely those of the author.

But it's time to stop and reflect on the unique experience we have had. The challenge of the time we lived through was not in vain. It's up to us to learn from it.

It should be said that steps are already being taken to reflect on such experiences in various spheres, including the performing arts. For example, the British Academy has been supporting the programme "Pandemic Preparedness in the Live Performing Arts: Lessons to Learn from COVID-19" (British Academy, 2023). Professor Pascale Aebischer at the University of Exeter, UK led a group and prepared a report analysing the theater experience online during COVID-19 (Aebischer & Nicholas, 2020).

But the time of challenges is not over for Ukrainians. We have been scattered around the world because of the war. Now, we are physically unable to go to our theaters or exhibitions. And as it turned out, and I say this from my own experience, the need for artistic communication becomes more urgent. We miss our people's cultural traditions because many of us live amongst other people. We feel more acutely the impossibility of returning to the ordinary lives we were living before the war. That is why the development of online theater is becoming such an important need in the artistic life of Ukrainians. We are the ones who are developing it now, inviting the world to pay attention to it and researching its various forms. After all, thanks to this art form, we can be together, feel unity and cultural belonging, forget for a while that we are at war and we are refugees.

However, the emergence of online theater can be justified not only by the need for communication during isolation, but also by the development of art and media, communications, and computer technology. It has created all the conditions for the emergence of this new art form.

In Lev Manovich's fundamental work, *The Language of New Media*, he rightly identifies that we are at the beginning of a revolutionary upheaval. He writes: "Just as the printing press in the fourteenth century and photography in the nineteenth century had a revolutionary impact on the development of modern society and culture, today we are now in the middle of a new media revolution—the shift of all culture to computer-mediated forms of production and communication. This new revolution is arguably more profound than the previous ones, and we are just beginning to register its initial effects. Indeed, the introduction of the printing press affected only one stage of cultural communication—the distribution of media. Similarly, the introduction of photography affected only one type of cultural communication—still images. In contrast, the computer media revolution affects all stages of communication, including acquisition, manipulation, storage, and distribution; it also affects all types of media—texts, still images, moving images, sound, and spatial constructions" (Manovich, 2001, p. 19). Changes are taking hold in all aspects of our social life, including art. Therefore, the emergence of a new type of art is inevitable and, moreover, expected.

I am aware of criticism as to why there are few performances; it is not popular, professionals do not pay attention to it, the language of such theater has not been developed, it is not researched enough, and it's too early to talk about a new art form. I agree with all of this. However, practice is not always ahead of research. There are cases in history when the opposite happens. For example, democratic transformations in Poland began with theoretical discussions about democracy, and then reforms followed. Wilhelm Reich developed this idea, even believing that not only nations create states, but also states create nations (Reich, 2013).

It has to be said that the theater's exploration of the Internet began in the very early 2000s. Helen Varley Jamieson, a digital media artist from New Zealand, uses the term "cyberperformance" and conducts experiments. In 2012, she and her colleagues organised a symposium and published materials. (Abrahams & Jamieson, 2014). Creation Theater is now successfully operating in Oxford, UK, representing itself as a *digital theater* company (Creation Theater, 2024). The Big

Telly Theater from Dublin, Ireland, also has experience and a history of experiments in this direction. (The Big Telly Theater, 2024). Here, an important question naturally arises: where can online theaters come from if there are many established theater and film professionals in the world, and online theater makers have not yet graduated from universities? That is, such specialists are not yet graduated, so it is necessary not only to develop this art form but also to train directors and actors, including online performers. We are only at the beginning of this process, and traditional thinking and habits can hinder the development of a new theater, but they can also be used as a good basis for its formation. It all depends on our position.

It is an independent art form, not a genre. A wide variety of genres are represented in online theater: detective stories, romantic poetry performances, children's games, etc. Since one genre cannot contain many others, online theater should be considered a new art form, not a genre.

The founder of art theory, Aristotle, in his *Poetics* of 350 BC, in Chapter 1 of Part 1, taught us to distinguish between the types of art: They differ, however, from one another in three respects—the medium, the objects, and the manner or mode of imitation, being in each case distinct (Aristotle, 2009).

Much like the Aristotelian view of different art forms, online theater can be seen to have distinct features and means of expression, which will be further developed below.

Aristotle also defined drama by proposing a formula of unity of time, space, and action, which was actively used and developed by the era of classicism. However, rethinking these elements, we argue that they remain relevant today in online theater. Online theater has all these elements. The actors and the audience exist in the *same time*, not like in the cinema. That's why we're talking about online theater—theater, not cinema.

A common space for action. Spectators and actors exist together in one space. This space, which differs from the space of classical theater only in that it is located on the screen. But it is the only one. The action is something that actors, directors, and participating spectators have to provide together in real time.

Unity of action between actors and audience. We can define action as what happens between actors and audiences in real time. By action, the author understands a conscious process of human activity that involves influence with a specific purpose. Action is the basis for the development of events in works that develop over time. And since online theater has a temporal dimension, action is also a basic component. So Aristotle's idea of the unity of action can be interpreted as a single action of the audience and the actors; therefore, only online theater can realize it. Classical theater historically avoided this, and cinema did not have such a technical opportunity.

We can use the definition of Viktor Kisin, a representative of the Ukrainian school of television directing: "A spectacle is a specially organized public demonstration of socially significant behaviour in time and place" (Kisin, 7) [translated by the author]. Again, this exactly describes the components of online theater.

We have been waiting for a new art for a long time. Online theater can become a new art form, which we have been waiting for so long and which is now possible and necessary, having unique opportunities for artistic communication, so vital for society now. It is known that the birth of new types of art is made possible by the introduction of modern technologies. It is a natural process: the emergence of a new art form absorbs previous achievements, adapts, synthesizes, combines, and builds upon them.

At its inception, professional theater incorporated the performing arts of traveling artists, drama, painting, scenery, makeup, and architecture, among others. The same process accompanied the development of cinema. Movies combined the latest technology with the theater, with all its

achievements (actors, drama, theater rooms, etc.). The flat, four-cornered screen was borrowed from painting. The moving image is a result of the specific equipment used (camera, film projector). At that time, achievements in photography had already been made, which were also incorporated into cinema. The time of the action, the way of presentation, the organization of space, acting, drama, and so on, were borrowed from the theater, although, of course, they did not immediately acquire a modern look. All this formed a specific language of cinema. It took several decades for the language of cinema to develop and for experts to agree that a new art had been born. Today, cinema is an independent art form, and no one doubts this. However, more than a hundred years ago, it was also perceived as something frivolous.

Next came television. However, in the author's opinion, television never became an art form, since its possibilities were too politically and commercially attractive. The author agrees that this statement is too polemical and requires a detailed argument in another article, but the continuity of television is obvious. The TV screen is a movie screen, only reduced in size, and it lives in your home, and you don't have to go far to see it. A new quality is emerging in television: the simultaneous existence of the viewer and the person on the screen, without feedback. Of course, there are also recorded programs on television. However, the original nature of television is live, with audiences viewing the same programme at the same time. It is this component that the online theater follows.

Here I will try to explore in general terms the unique opportunities offered by online theater. I will present the results of my own practical experiments with online theater.

All the online performances I've seen, many of which were interesting, did not completely satisfy me because they revealed only a few possibilities of online theater. Therefore, as a practicing director, I personally made several online performances, where I explored the unique possibilities of online theater on a practical example. However, here I will focus on the latest experience, because, unlike the previous ones, the author openly put research goals at the forefront. Having determined theoretical tasks in advance, she then looked for creative solutions.

1. The Characteristic Elements: Hypertextuality. Multicomponent Structure. Multilevel Organization. Textual Hierarchy. Synthesis of the Arts. (Each of these elements could be explored separately, but not within the limitations of this article.) This means that the text incorporates various components. In online theater, several windows can be viewed simultaneously—actors, viewers, video, graphics, static images or photographs, special effects, sounds, and music—all functioning at once. Moreover, and very importantly, this combination is natural for online theater, because it is the child of digital parents.

Hypertextuality is also represented by several screens contained within one larger screen, simultaneously (multiscreen). This element is seen in TV also. But here we can see the actors together with the audience, which TV does not allow. The combination of screens with other elements, especially with the audience's reaction, can become a new means of expression for the director (Figure 1).

This includes the multilevel development of the plot. This form originated in computer games and later evolved into recorded digital theater. It is a component that has not become very popular in the theater because of limited Internet theater. I will give you an example of a Ukrainian play called *Scars*. It's by the Wild Theater, Kyiv, Ukraine. The plot has several options for development, and the viewer chooses his or her own version of the story. This show is recorded theater. It's not a live online performance. However, this function can also be preserved in the online theater.

2. Direct Contact with the Audience. In an actual theater, an actor cannot see the audience. It's dark in the theater, and from the illuminated stage, the audience is not very well seen, even in the front rows.

In addition, the typical scheme of traditional theater does not allow actors to look directly at the audience, with the sole exception of the *aside* (from French *à part*, derived from Latin *a parte*—"to oneself," "not for everyone"). However, these are short addresses to the public, after which the actor returns to his usual existence behind the fourth wall. In the cinema, the direct address to the audience was almost forgotten, because the viewer and the actor cannot communicate at the same time. Instead, direct appeal to the viewer was developed on television. Television made this pattern the main one in its interaction with the viewer. But television is a monologue. This form of one-sided performance is characteristic both of the general function of this type of communication in society and of its visual presentation on the screen.

It is this form of one-sided information without feedback that is characteristic of totalitarian states, where the government provides the information that is beneficial to it (Dniprenko, 2009). This model is still in effect in Venezuela, Russia, and other countries where TV works as propaganda.

Democratic countries implement other models and look for new models of dialogue.

Online theater represents a new philosophy of artistic democratic dialogue. This is an unprecedented new interaction that was previously impossible, although many artists have strived for it.

3. A New Form of Dialogue. Online interaction is a fundamentally new form of two-way dialogue, where all participants have equal positions, and where feedback provides rights to everyone. Where everyone present on the screen is both an actor and a spectator. History has never known a product like this!

It should be noted that at the beginning of theater, the interaction model was more democratic, but the history of the development of this art has led the viewer to being passive. For online theater, this means a return to the origins.

Online theater is making a real revolution—for the first time in human history, it is possible to have an on-screen dialogue with the viewer. Not a monologue, where one person speaks and the other listens, but a dialogue with feedback (Figure 2).

We are witnessing a transformation of the monologue, which for a long time was regarded as the prerogative of the author, artist, or director in the arts—theater, cinema, and television—into dialogue. Online theater is not merely the child of these earlier forms, but also marks a new era in visual communication—a fundamentally new stage in the realization of the philosophy of communication and its embodiment in visual art.

Soon it will be difficult to figure out who is where. So far, the search for a new interaction is very uncertain. Actors use old forms of communication with the audience developed in theater and cinema. However, it is only necessary to develop online theater to put it on a par with other types of art, to explore and look for new forms. Then soon it will surprise us all.

Moreover, in the author's opinion, it is this uniqueness that is the greatest challenge for scientists and practicing artists. In the search for the forms of new dialogue, in the formation and modeling of new relationships and patterns of the viewer and the actor, a unique opportunity and prospect for the development of this new art is waiting to be discovered.

It should be noted that at the beginning of theater, the interaction model was more democratic, but the history of the development of this art has led the viewers to be passive. For online theater, this means a return to the origins. Completing the circle of viewer passivity.

4. Changing the Position of the Spectator from an Observer to a Participant. According to the renowned German scholar Fischer-Lichte, performance, through role reversal, transforms viewers into active participants (Fischer-Lichte, 2004). On a practical level, online theater has finally implemented a real model of communication. It should be noted what exactly the author understands by communication. This is a model of information exchange with subject-to-subject relationships with feedback and equal positions in communication (Dniprenko, 2008). Subject-subject relations here mean that no one is a passive object and all parties are active actors.

In online theater, at least two people should be present. It is a theater where there are no spectators and no actors. In principle, everyone has equal rights. Once a person enters the space of action, he or she becomes a participant. The position of the spectator turns into an active one. Everyone feels like an equal actor. In his research on the role of the spectator, Jacques Rancière envisioned a "theater without spectators," where the spectator would become an active participant (Rancière, 2008).

The space of the stage in a classic theater provides an unequal relationship. It places the actors in a separate space, illuminates them, and often uses microphones, while the viewer assumes the position of a mute observer with highly regulated behavior, "sitting in silence." They are sitting in the dark, being squeezed between rows of chairs, while actors can walk, talk, sing, and so on. In a proscenium arch, the actors' dominant role is emphasized in various ways. The premise of a stationary theater is designed in such a way that all the audience's attention is focused on the actors. The actors perform on a stage that raises them above the ground floor; all the seats are located around the stage, which is illuminated with lights. Microphones are used to amplify the sound. For many years, rules of behavior have been established in relation to the audience, amounting to maximum passivity. The viewer has only to sit, and even then, silently. Only the actor can act and speak. Such behavior on the part of the audience only became possible after many years of effort by the actors and represents a stage in historical development. This liberation of the viewer gave way to other possibilities of behavior. It will be the task of the new online theater to develop this. In reality, online theater also presents its own challenges. For example, Philip Auslander writes about the challenge of creating a sense of community among the audience in an online performance. Since the audience is separated in physical spaces, each director needed to solve this issue in a different way (Auslander, 61–67).

Let me provide an example from my research and experiments. I staged an online performance of *Coriolanus* based on Shakespeare's play, where research was conducted on most of the components discussed. The goal was to find new active forms of interaction with the audience. Therefore, we did everything opposite to what is done historically offline. While traditional theater asks the audience to turn off their phones, we, on the contrary, asked them to turn them on and open a special Telegram channel created to accompany the performance. We provided additional information there: instructions for the audience, who had to choose the type of troops they would join for the battle, recommendations and explanations on how to create a paper figure, which later played a decisive role in the development of events, and conducted voting on the dishes to be served to the heroes at the banquet. In our online performances, we asked the audience to eat with us during the banquet scene, to fight and shout during the battle, to participate in horse races, to vote in elections, to pass judgment on a thief, and more. It is worth noting that the audience was actively involved and responded to such invitations.

In my production of *Coriolanus*, we drew parallels with Ukrainian history. The audience in Great Britain stood up during the performance and shouted, “Down with Coriolanus!” as the characters in the play were supposed to do in the Roman square (Figure 3).

The author is convinced that the audience is ready to adopt new roles in this new type of theater. They crave active engagement and are eager to become participants in the events.

5. Unique Capabilities of an International Acting Troupe. It is similar to working with actors in the cinema, where you can invite any artist from another country. However, in cinema, it is expensive to create, and not every artist will agree to travel far. To take part in an international online performance, the actor does not even need to go to another country; he does not even need to leave his home. An actor can work anywhere there is an internet connection. The actors of the play *Coriolanus* performed from Kyiv, Poland, and Switzerland, and the audience was in Great Britain (Figures 4, 5).

The director can assemble a team of actors from all over the world. Actors will not have to spend time moving—this will give them more time to work on the role. For producers, this is an opportunity to bring in a more diverse team. Putting on a play online saves time and money. Everything is as it should be in terms of ecological, technical, and technological progress; the result is achieved with less effort, saving resources and energy.

6. Digital Scenery. Online theater offers a wide variety of possibilities for creating virtual scenery in a simple way. The background behind the character can even be moving. Online scenery can use all the visual artworks that the world has created. However, we must understand that it is like a video play; a famous painting in front of an actor stops being the original masterpiece it was before, but it retains the characteristic of a sign and, like any hypertext, refers the viewer to the original source.

The scenery can also be created specifically for the performance, which is done by a graphic artist using various techniques. It can be graphics, painting, sculpture, photography, filmed video, computer effects, animation, verbal texts, and other, or any combination of these.

The fact that the online theater primarily works with close-ups and details allows for the use of texture on the surface and the meaning of objects (Kelley & Adamson, 2013).

7. Invention of New Genres. It can create its own new unique genres—online performances, design or dance shows, online marathons, documentary discussions, etc. In addition, online theater can serve as a form of artistic communication between two people. This will also add diversity to the genre. The fact that the technical capabilities of online communication programs can provide connections for several hundred people or more at once means that genres for a larger audience are also possible. However, in the author’s opinion, online theater tends to be more individual with personalized communication.

The author predicts that this form of theater may eventually become a theater for oneself. One may ask how, through various technological tools—such as digital scenery, voice processing, augmented reality, artificial intelligence, and others—a person could perform an entire play alone and simultaneously be their own audience. I predict that a whole industry will soon emerge, becoming a new form of entertainment for creative individuals, much as karaoke became popular in the last century.

The author also tested a new technology for presenting online theater, which is a Live Screen Theater performance for an audience in a large hall. It looks like a regular theater, but with actors on the screen. And, I must say, it worked great. The task was to check the possibility of conducting a dialogue with the audience through the screen. Experience has shown that the screen does not

interfere with the conduction of a dialogue. Contact and unity take place. After the performance, the audience did not leave for 40 minutes. The actors, mostly played from a city where missile attacks could occur at any minute, the audience was warned about this while they sat in peaceful England. They sang songs together, talked about simple things, and even cried together. This form of online theater deserves additional study and requires further development. After all, the function of theater as a means of uniting people and exchanging experiences can become a powerful cultural resource in times of war, pandemic, and crisis, and therefore, this experience has been carefully studied and described. It is an important artistic and scientific task for the future.

8. Props and Details Turn Into an Image. A small detail can become a *mise-en-scène*, a character, a scenery; a simple napkin can become a curtain (Chen, 2023). In my online performance of *Coriolanus*, two fingers represent a horse. And altogether, actors and spectators participate in horse races (Figure 6). The same fingers I had in a performance a few years ago meant a person walking up the stairs. Or in *The Theater of Figures and Puppets* under the direction of Inessa Pasich, Peru, fingers play a whole miniature. This means that the internet screen has its own unique figurative nature, which differs from the language of cinema and television.

9. The Unique Specificity of the Moment in Online Theater. The feeling that something unexpected and unpredictable can happen at any moment gives the genre of online performance an unscripted outcome. Classical theater also has this feature. Although traditional theater directors underestimate this component. They do their best to fix not only the text, but also the *mise-en-scène*, the sound of the lines, etc.

During one of my online performances, the closing ceremony of the festival during the COVID-19 pandemic, we imitated a red carpet. The whole family of one of my students in France had to walk up the stairs on a red carpet. The camera was placed on the floor and filmed only their feet. I was to comment on the live streaming in Ukraine, as if the stars were going into the ceremonial hall. And then... it turned out that there was a puppy in the house, and when the whole family went up the stairs, the puppy ran after them, yapping (Figure 7).

10. Online Theater Cannot Be Filmed. The peculiarity of online theater is that it cannot be recorded. It is possible, of course, from the point of view of technical capabilities. However, it is essential to recognize that the unique property of shared experience would disappear forever if this were to occur. The moment of joint participation in shared time that you experience in online theater is unique. Barker (2016) explores how *liveness* is produced and how the process of forming relationships with the audience is shaped. The focus in online theater has shifted from the object to the process. This theater is full of improvisation, and this is interesting. A video recording of a performance will merely provide an actual record of what happened in the past, turning a live performance into a document. All professionals know that watching a video recording of a performance is not at all the same as watching the performance itself in the theater. Online, this feature of traditional theater is also preserved. Because online theater is, first of all, a child of the theater.

Online theater is not a performance that was staged in a traditional stationary theater, and then filmed and shown on the Internet. A video product is not theater. It can only create the impression of a theater.

It is also not an online broadcast from a performance in a regular theater. Although this is important work, such broadcasts are carried out by the Royal National Theater (National Theatre), Shakespeare's Globe, the Royal Shakespeare Company, and other theaters. However, providing a stream—a live broadcast does not make such broadcasts an online performance. While it takes

place at the same time, it does not provide a single space for the audience. Such a performance preserves the passive pattern of the viewer, making any feedback with him impossible because it takes place in different spaces.

11. And Finally, the Main Thing: Inclusive Access to the Theater. Access to the theater has traditionally been restricted for people with disabilities. Even when all theaters are equipped with special technical devices, this situation has not changed much. Many people live in remote places or do not have the financial means to go to the theater. People don't have time, or transportation is scarce and expensive.

Therefore, it is significant that the surge of interest in online theater occurs during the quarantine lockdown, i.e., during the period of limited opportunities, but for the whole society. But why have those people who lived through this period and know from their own experience how difficult it is to live without creative communication forgotten about it today?

However, yesterday, today, and tomorrow, there will be people who are unable to attend the theater. And those who make theater happen should remember them. Online theater can be a sanctuary for such people. These people need theater!

So today, Ukrainians are scattered around the world because of the war and do not have access to their national theaters. I emphasize that I am talking about live theater, which will give a sense of unity right now.

Online theater is becoming a solution for us, a response to the challenges of war, a new opportunity to bring a creative product to those who need it, soldiers and refugees. That's why we, Ukrainian scholars, draw the attention of the world's academic and creative community to this new direction of theater. The author, for example, initiated an academic conference on new genres online (International Scientific and Practical Conference-Laboratory *Online Genres. New Realities. Challenges. Trends*, 2024).

Nobody knows what the future holds for humanity or what surprises it has in store for us. Thus, artists and academics should be ready for challenges.

Because this article aims to provide a general overview of the uniqueness and potential of online theater, many of its aspects are not discussed in depth but mentioned in passing. A detailed discussion of individual elements is forthcoming.

Conclusion. This study has examined the origins of online theater and outlined its distinctive features, emphasizing that we are witnessing the creation and development of a new art form. Among its unique characteristics are: transforming the viewer into an active participant; enabling actors to perform from different parts of the world and form international ensembles; employing digital (including dynamic) scenery; turning props into scenery to generate new imagery; fostering equal dialogue; dismantling the fourth wall; directly addressing the viewer; prohibiting recording; and expanding opportunities for inclusion, among others. Moreover, online theater encompasses both traditional and entirely new genres that are specific to this medium. Taken together, these features, in the author's view, signal the emergence of a new art form—one that calls for continued exploration and scholarly attention.

Ілюстрації



Figure 1. *Coriolanus* by Shakespeare, directed by Natalia Dniprenko (2024). Photo by the author



Figure 2. Discussion with the audience during the screening of the online performance *Coriolanus* for Wellingborough School. Screenshot by the author. 2024



Figure 3. A viewer stood up during the premiere of the online performance *Coriolanus* and shouted, "Down with Coriolanus!" Photo by the author. 2024



Figures 4 & 5. Actors Daria Dashkevich and Denis Golshev perform in the online performance *Coriolanus*. Scientific and Practical Conference-Laboratory *Online Genres*. New Realities. Challenges. Trends. Photo by the author. 2024



Figure 6. The viewers participate in a horse race together with the actors in the online performance of *Coriolanus*. A co-production of University for the Creative Arts and Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and Television. Screenshot taken by the author. 2024

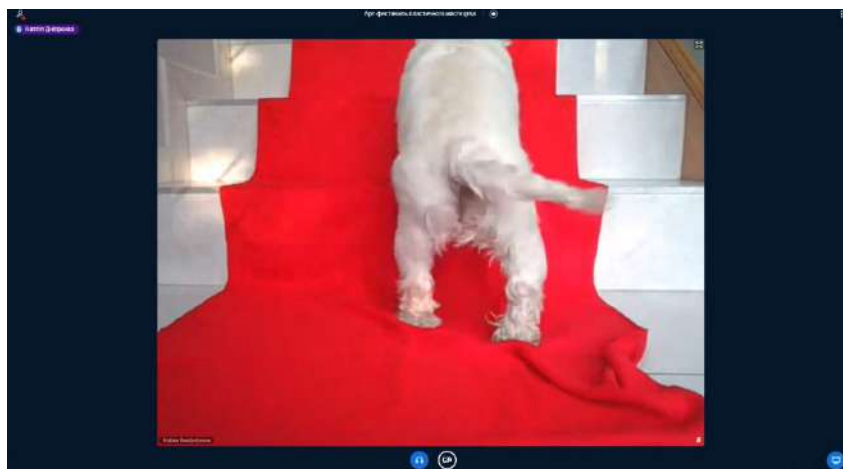


Figure 7. The unexpected appearance of a dog during the closing ceremony of the International Art Festival of Plastic Arts Extra Words. Screenshot taken by the author. 2020

References

- Abrahams, A., & Jamieson, H. V. (Eds.). (2014). *CyPosium—The Book*. Montpellier: La Panacée. Retrieved from <https://linkeditons.tumblr.com/cyposium>
- Aebischer, P., & Nicholas, R. (2020). *Digital Theater Transformation: A Case Study and Digital Toolkit*. Retrieved from <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10871/122587>
- Aristotle. (2009). *Poetics* (S. H. Butcher, Trans.). Retrieved from <https://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.1.1.html>
- Auslander, P. (2023). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (3rd ed.). London: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003155973>
- Barker, M. (2016). Coming a(live): A prolegomenon to any future research on “liveness.” In M. Reason & A. M. Lindelof (Eds.), *Experiencing Liveness in Contemporary Performance* (pp. 21–33). New York: Routledge.
- Big Telly Theater. (2024). *Big Telly Theater*. Retrieved from <https://big-telly.com/>
- British Academy. (2023). *Pandemic Preparedness: Lessons to Learn from Covid-19 across the G7*. Retrieved from <https://www.thebritishacademy.ac.uk/programmes/pandemic-preparedness-lessons-to-learn-from-covid-19-across-the-g7/>
- Chen, L. (2023). Curtains, music and stages in Zoom theater: Framing devices in Coney’s Telephone. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 19(1), 27–39. DOI: <https://doi.org/10.1080/14794713.2022.2162273>
- Creation Theater. (2024). *Creation Theater*. Retrieved from <https://creationtheater.co.uk/>
- Dniprenko, N. (2008). *Komunikatsiia: Demokratychni standarty v roboti orhaniv derzhavnoi vlady* [Communication: Democratic Standards in the Work of State Authorities]. Kyiv: Vistka. [In Ukrainian].
- Dniprenko, N., & Rizun, V. (2009). *Zaprovadzhennia komunikatsii u suspilstvi* [Introduction of Communications in Society]. Kyiv: Vistka. [In Ukrainian].
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [In German].
- Kelley, V., & Adamson, G. (2013). *Surface Tensions: Surface, Finish and the Meaning of Objects*. Manchester: Manchester University Press.
- Kisin, V. (1998). *Rezhysura yak mystetstvo ta profesiia* [Directing as Art and Profession]. Kyiv: AELS-technology. [In Ukrainian].
- Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theater, Cinema and Television University. (2024). *VII Naukovo-praktychna konferentsiia-laboratoriia “Onlain-zhanry. Novi realii. Vyklyky. Trendy”* [VII Scientific and Practical Conference-Laboratory “Online Genres. New Realities. Challenges. Trends”]. Retrieved from <https://knutkt.edu.ua/zaproshuiemo-do-uchasti-u-vii-naukovo-praktychniy-konferentsii-laboratorii-onlayn-zhanry-novi-realii-vyklyky-tendentsi/> [in Ukrainian].
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, MA; London: MIT Press.
- Rancière, J. (2008). *The Emancipated Spectator* (G. Elliott, Trans.). London–New York: Verso.
- Reason, M. (2016). Affect and Experience. In M. Reason & A. M. Lindelof (Eds.), *Experiencing Liveness in Contemporary Performance* (pp. 83–96). New York: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315659701-13>
- Reich, W. (2013/1933). *The Mass Psychology of Fascism*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

Література

1. Комунікація: демократичні стандарти в роботі органів державної влади / За заг. ред. кандидата наук з державного управління Н. К. Дніпенко. Київ : ТОВ «Вістка», 2008. 164 с.
2. Запровадження комунікацій у суспільстві : зб. ст. / ред.: Н. К. Дніпенко, В. В. Різун; Секретаріат КМ України, Регіон. представництво Фонду Ф. Еберта в Україні, Ін-т журналістики Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Київ : ТОВ «Вістка», 2009. 56 с.
3. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія : навчальне видання. Київ : Науково-освітній центр «АЕЛС-технологія», 1998. 104 с.
4. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. VII науково-практична конференція-лабораторія «Онлайн-жанри. Нові реалії. Виклики. Тренди». 2024. URL : <https://knutkt.edu.ua/zaproshuiemo-do-uchasti-u-vii-naukovo-praktychniy-konferentsii-laboratorii-onlayn-zhanry-novi-realii-vyklyky-tendentsi/> (дата звернення: 03.02.2025).
5. CyPosium — The Book / Eds. A. Abrahams, H. V. Jamieson. Montpellier : La Panacée, 2014. URL : <https://linkeditions.tumblr.com/cyposium> (access date: 05.02.2025).
6. Aebischer P., Nicholas R. Digital theater transformation: A case study and digital toolkit. 2020. URL : <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10871/122587> (access date: 03.02.2025).
7. Aristotle. Poetics / Trans. S. H. Butcher. 2009. URL : <https://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.1.1.html> (access date: 03.02.2025).
8. Auslander P. Liveness: Performance in a mediated culture. 3rd ed. London : Routledge, 2023. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003155973>
9. Barker M. Coming a(live): A prolegomenon to any future research on “liveness.” *Experiencing liveness in contemporary performance* / Eds. M. Reason, A. M. Lindelof. New York : Routledge, 2016. P. 21–33.
10. Big Telly Theater. 2024. URL : <https://big-telly.com/> (access date: 03.02.2025).
11. British Academy. Pandemic preparedness: Lessons to learn from Covid-19 across the G7. 2023. URL : <https://www.thebritishacademy.ac.uk/programmes/pandemic-preparedness-lessons-to-learn-from-covid-19-across-the-g7/> (access date: 03.02.2025).
12. Chen L. Curtains, music and stages in Zoom theater: Framing devices in Coney’s Telephone. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*. 2023. Vol. 19, No. 1. P. 27–39. DOI: <https://doi.org/10.1080/14794713.2022.2162273>
13. Creation Theater. 2024. URL : <https://creationtheater.co.uk/> (access date: 05.02.2025).
14. Fischer-Lichte E. Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2004.
15. Kelley V., Adamson G. Surface tensions: Surface, finish and the meaning of objects. Manchester : Manchester University Press, 2013.
16. Manovich L. The language of new media. Cambridge, MA; London : MIT Press, 2001.
17. Rancière J. The emancipated spectator / Trans. G. Elliott. London — New York : Verso, 2008.
18. Reason M. Affect and experience. *Experiencing liveness in contemporary performance* / Eds. M. Reason, A. M. Lindelof. New York : Routledge, 2016. P. 83–96.
19. Reich W. The mass psychology of fascism. New York : Farrar, Straus & Giroux, 2013/-1933.

Наталія Дніпренко

ОНЛАЙН-ТЕАТР ЯК НОВИЙ ВИД МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті досліджується феномен онлайн-театру, обґрунтовується актуальність і неминучість його виникнення як результату синтезу театру, екранних мистецтв і новітніх технологій. Висувається гіпотеза, що онлайн-театр є народженням нового виду мистецтва, а не одним із жанрів театру, та наводяться аргументи на підтвердження цього твердження. Онлайн-театр інтегрує різні класичні жанри, водночас продукуючи нові, й тому не може бути зведений до жанрового визначення. Він також має низку специфічних ознак, які відрізняють його від інших видів мистецтва; у статті описано одинадцять таких характеристик із застереженням, що їх може бути значно більше.

Дослідження ґрунтується на методі дійового аналізу, який авторка викладає в українських університетах і застосовує у власній режисерській практиці. Спираючись на досвід постановки низки екранних вистав, вона аналізує та осмислює власні творчі експерименти. У висновках окреслюється прогноз розвитку онлайн-театру як нового виду мистецтва з потужним потенціалом підтримки культурного життя в умовах криз, пандемій і воєн. Насамкінець авторка закликає колег, науковців і практиків долучатися до осмислення та розвитку цього нового мистецького явища.

Ключові слова: онлайн-театр, онлайн-вистава, глядач, позиція глядача, учасник вистави.

Piotr Eros

THE BOARD AS A MEETING SPACE:
BOARD GAMES AS A TOOL FOR SUPPORTING MENTAL HEALTH
AND BUILDING SOCIAL BONDS

ІГРОВА ДОШКА ЯК ПРОСТІР ЗУСТРІЧІ:
НАСТІЛЬНІ ІГРИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПІДТРИМКИ ПСИХІЧНОГО ЗДОРОВ'Я
ТА ПОБУДОВИ СОЦІАЛЬНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

УДК 008:159.9:796.4

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345515

Piotr Eros

Master of Arts, Teacher of English,
Faculty of Humanities,
University of Zielona Góra (Poland)

e-mail: piotr_eros@o2.pl

Пйотр Ерос

магістр мистецтв, вчитель англійської,
факультет гуманітаристики
Зеленогурського університету (Польща)

orcid.org/0009-0004-0544-1363

Abstract. This paper analyzes various aspects of the board game hobby, exploring both its underlying ideas and its specific connections to mental health. The first section outlines the basic concept of the hobby and distinguishes between classic and modern games. The article focuses on the latter, since their gameplay often provides richer insights into psychology and mental health. The greater complexity of modern board games allows for a more sophisticated playing experience, shaped by more elaborate decision-making processes. The second section examines three basic forms of social mechanics associated with board games, moving from the most general to the most specific. It shows that the composition of the surrounding social group, a key factor in the gaming experience, produces different effects depending on its configuration. The third section addresses the social potential of the hobby and the positive outcomes that may arise from such interactions. Finally, the article summarizes the key findings and presents a general conclusion drawn from the analysis of selected aspects of board games.

Keywords: board games, modern tabletop games, mental health, social interaction, psychological well-being, art and play, community building.

Introduction. This work is focused on specific mental aspects which are connected to the hobby directly, and indirectly through the media of visual art. For several years, discussions have centred not on whether playing board games is beneficial for participants, but rather on identifying the specific advantages associated with this unique hobby. The information presented in this paper is primarily based on observations conducted in board game clubs, as well as discussions held with both visitors and staff members. This article is intended as an exploration of some of these aspects and their potential effects. Please note that the term *board games*, as used throughout this paper, does not refer solely to games that include a literal board. Instead, it encompasses a wide variety of games, including board games, card games, storytelling games, dexterity games, and others. Furthermore, the terms *classic* and *modern* are used to distinguish between older games, such as chess or Ludo, and newer titles, beginning with games like *The Settlers of Catan* (1995). This

distinction is necessary, as the article focuses primarily on modern games, with only limited reference to classic ones.

One of the many key factors in achieving a balanced and mentally healthy life is meaningful interaction with others. As Jessica Martino, Jennifer Pegg and Elizabeth Pegg Frates point out in their article "The Connection Prescription: Using the Power of Social Interactions and the Deep Desire for Connectedness to Empower Health and Wellness" (2015, p. 2), "[p]rescribing social interactions and encouraging friendships has the potential to have a healing effect on patients. Social connection should be viewed and treated as a vital sign much like physical activity." As human beings, we possess an inherent need to socialize and form social groups. The desire to belong is so powerful that it can sometimes lead individuals to associate with negative people or communities. The internal reward of feeling included often motivates individuals to seek out group affiliation. In this context, board games can be viewed in three significant ways.

The first level of engagement involves a broader, general approach: the board gaming community as a whole. Through the internet, gamers can unite, discuss their hobby, and exchange information and ideas. They can collaborate to create new content, such as designing board games, organizing events, or exchanging and sharing titles from their collections. There are numerous benefits to being part of a large hobbyist community.

The second level comprises smaller communities, typically formed around game stores, hobby clubs, or specific events. These groups have more opportunities for in-person meetings, allowing participants to develop social bonds through shared gameplay. While in-person interaction is not suitable for everyone, some may find it challenging to step outside their comfort zone. Such gatherings nonetheless create opportunities to do so. I have personally observed individuals who initially entered our local board game club unsure of what to expect, yet after a few sessions became regular participants. Over time, they opened up to others and began participating in additional activities and gatherings. For those who are actively seeking to meet and play with others, these smaller groups make it easier to organize such get-togethers.

The third level involves small, familial groups, typically composed of two pairs of people, occasionally with one or two additional members, who meet at one another's homes for gaming sessions. In recent years, as the board gaming hobby has expanded significantly in Poland, there has been a growing trend of such groups forming. Often, individuals begin by attending board game clubs and, after finding like-minded players, gravitate toward hosting game nights at home. This dynamic allows them to socialize while enjoying the comfort of their own environment. A key factor contributing to the appeal of this setting is that clubs can be loud and crowded, whereas home gatherings involve fewer participants and significantly lower noise levels. This calmer environment provides those who take the hobby more seriously with the opportunity to reflect on their next moves and engage in gameplay more thoughtfully.

These three levels of social engagement form the foundation for the dissemination and growth of the board game hobby. Among the numerous elements associated with this trend, a significant majority are demonstrably beneficial. The widespread popularity of board games may serve as an effective countermeasure to social isolation. Modern board games, with their broad range of themes, mechanics, and complexity levels, offer something for nearly everyone. It might initially seem surprising, but it is increasingly difficult to find a subject for which no board game exists. For instance, those interested in football can play *Eleven: Football Manager Board Game* (2022). Those drawn to fashion may enjoy titles such as *Prêt-à-Porter* (2010), a critically acclaimed

game within the board gaming community. From history to science fiction, and from fashion to motorsports, there are board games to match most personal interests, and more are published every year. This breadth of content demonstrates that virtually anyone can become engaged in the hobby. One reason for this appeal is the opportunity it offers individuals to spend meaningful time with others.

Numerous sources suggest that playing board games yields many benefits (see, for example, Nakao, 2019; Edwards, 2022; Vita-Barrull et al., 2022). Focusing solely on psychological well-being, several advantages merit closer examination:

A Structured Environment. In one of his videos, Rodney Smith, a board game enthusiast and YouTuber, states that *“board games provide structure”* (Table Talk, 2023). He explains that, regardless of what is happening in the world around him, playing a game offers a moment of respite. It allows one to immerse themselves in a structured environment in which all players agree to follow a specific set of rules. The mechanics and regulations are the same for everyone. When individuals feel overwhelmed by external chaos, the time spent playing a game can help them regroup and regain a sense of calm.

As long as all players understand and adhere to the rules, the game provides a temporary escape from the unpredictability of daily life. It requires concentrated focus on the present activity, which can be mentally grounding. A game allows players to engage with a manageable and clearly defined challenge, often far simpler than the complexities they may be facing in real life, yet it remains intellectually stimulating. Although the gaming environment is typically more controlled and supportive, it still requires strategic thinking and problem-solving. Crucially, players usually know the rules and the objectives, which helps foster a sense of stability and purpose, even if only for the duration of the game.

Emotional Barometer. Another important benefit mentioned in the same video is that board games can serve as a valuable testing ground for emotional stability. In stressful situations, individuals often fail to recognize that something may be wrong with their emotional state. People frequently cope with stress by suppressing it, without realizing that they are doing so. This can continue unnoticed until a seemingly minor incident causes them to reach an emotional breaking point, resulting in an unpredictable reaction.

Playing board games offers a low-stakes environment in which individuals can become more aware of their emotional responses. For example, one might begin to notice behavioral changes, such as not experiencing enjoyment from activities that are typically pleasurable, reacting more strongly than usual to minor in-game frustrations, or feeling disproportionately upset when another player takes a desired card. Recognizing these signs can serve as an early warning, alerting individuals to underlying emotional strain before it escalates into a more serious issue.

Even if someone does become agitated during gameplay, the consequences are generally more manageable. It is arguably far better to have an emotional outburst during a game than in front of a supervisor or family member. Additionally, co-players may observe changes in behavior and offer feedback, or even express concern, which can further assist in recognizing and addressing emotional issues.

A Safe Environment. For many individuals, socializing with others can be challenging. Numerous people experience various forms of anxiety or are naturally introverted. According to the Single Care Team, “[g]lobal anxiety rates have risen from 3.7% to 4.4% between 1990 and 2021.” (SingleCare Team, 2025). However, these individuals still possess interests and a desire for

social interaction, even if on a smaller scale. Board games provide an excellent opportunity to connect with others within a limited and more controlled environment. Stepping outside one's comfort zone can be particularly challenging; therefore, having a specific task or object of focus during social interaction, such as a game, can help to reduce stress and anxiety.

Board games offer a structured context in which social engagement does not require extensive conversation on a wide range of topics. As long as participants understand the rules of the game, they share a common ground with the others at the table. For those who struggle with social interaction, the initial meeting may be difficult; however, once a positive experience is established, subsequent interactions often become progressively easier. Over time, individuals may form meaningful and long-lasting relationships, sometimes lasting for years or even a lifetime.

Of course, there are also instances in which individuals do not find enough common ground with others to maintain ongoing contact. This is a possibility that must be acknowledged and accepted. However, it should not necessarily be viewed as a negative outcome. Such experiences can encourage individuals to meet more people, thereby increasing their chances of finding compatible companions. In the process of searching for suitable gaming partners, individuals are likely to encounter people from a wide array of backgrounds, professions, and personalities. These encounters offer the opportunity to view the world from different perspectives, which can be invaluable in developing and strengthening one's empathy.

The Double-Edged Sword of Winning and Losing. Winning any type of game can be a constructive and confidence-enhancing experience. Achieving success, even if it appears minor or insignificant, can have a meaningful positive effect on an individual's self-perception. For those who struggle with self-doubt, winning can foster trust in their own abilities. For individuals who are already confident, it serves to affirm and further solidify their sense of competence and determination. From a biological perspective, winning can increase the production not only of testosterone, but also of dopamine, the neurotransmitter associated with pleasure and motivation.

On the opposite end of the spectrum lies the experience of losing. This outcome can be interpreted in two distinct ways. First, it may be perceived as predominantly negative. Losing can diminish self-esteem, foster self-doubt, reduce overall feelings of happiness, elevate stress levels, and contribute to frustration. However, there is also a more constructive interpretation. It is often argued that children should be taught how to lose gracefully and productively. Learning to cope with loss helps individuals develop emotional resilience. Rather than reacting with discouragement, one can choose to view defeat as an opportunity for growth, an invitation to reflect on the experience, identify mistakes, and improve.

Moreover, developing the ability to regulate one's emotions after a loss can lead to improved coping mechanisms in real-life situations. Losing gracefully not only builds emotional intelligence but also enhances critical thinking. The ability to analyze a match after the fact, to assess strategies and decision-making processes, contributes significantly to the development of logical reasoning skills.

Art and Mental Health. In their article "The Intersection of Art and Health: How Art Can Help Promote Well-Being," the Mayo Clinic Press Editors (2023) suggest that various forms of art have beneficial effects on mental health. They argue that participation in artistic activities can increase serotonin levels, enhance dopamine production, foster new modes of thinking, and encourage individuals to envision a more hopeful future. Art is widely believed to promote relaxation and facilitate self-exploration through emotional engagement. This notion extends beyond the

act of artistic creation, such as painting, composing music, or sculpting. Even the simple experience of being in the presence of art, observing it, listening to it, or emotionally responding to it, can allow individuals to delve deeper into their inner world, where cognition and emotion converge in a process of reflection and contemplation. Thus, art can be used to positively influence an individual's mental health, and one may even identify therapeutic or healing elements within artistic engagement.

The next step is to identify artistic components within board games. There is an ongoing debate regarding whether modern board games can be considered a legitimate form of art. Public opinion appears to be shifting in favor of this idea. Tabletop games have evolved significantly from their origins as tools for testing wit and strategy. At a certain point in their development, board games began to be recognized as intellectual property. A notable indication of this shift is the consistent placement of designers' names on game covers, marking a growing recognition of creative authorship within the hobby.

Board game enthusiast Sean J. explores this topic in his article "Are Board Games Art?" (2025). After examining the question and drawing comparisons with other modern media, such as films and video games, he concludes that not all board games constitute art, but some certainly can. The definition of art is inherently complex and subjective; it often depends more on the specific characteristics of individual works than on the genre as a whole. Therefore, in evaluating whether a board game qualifies as a work of art, a deeper, case-by-case analysis is required.

Games With Artistic Elements. Still, the relationship between board games and art can also be approached from a different perspective. Rather than viewing board games as a form of art in themselves, we might instead examine how artistic elements are embedded within them. Among the many mass-produced titles, some games include components that display clear artistic intent and craftsmanship, allowing them to be appreciated as works of art.

A notable example is *Dixit*, designed in 2008 by Jean-Louis Roubira with illustrations by Marie Cardouat. This now-iconic title has become a genre-defining game and a cultural phenomenon, as recognizable in the gaming community as *Monopoly* or *The Settlers of Catan*. What made *Dixit* particularly stand out was its unique set of cards. The game is based on a simple but powerful premise: players select one of their surreal, abstractly illustrated cards and pair it with a phrase, an idiom, proverb, or word to prompt the others to guess which card they chose. These images, often dreamlike combinations of people, animals, objects, and symbolic motifs, are rich with visual detail and open to multiple interpretations.

Mechanically, the game encourages players to form meaningful associations between language and imagery, fostering empathy by prompting participants to consider how their co-players think and what ideas resonate with them. On an aesthetic level, however, the cards themselves are striking. They appear hand-painted and contain intricate details that invite close inspection. Created by a professional artist, they can justifiably be considered individual pieces of art. While playing, one often finds oneself drawn into the imagery, discovering new details and interpretations with each viewing. For many, these cards evoke ideas and emotions, engaging both cognitive and affective responses.

While *Dixit* may not have been the first game to incorporate artistic elements in its design, it was certainly among the most influential. It introduced the joy of interacting with artfully illustrated cards to a wide audience, allowing players to share in the appreciation of artwork while

simultaneously fostering interpersonal connection. The game has proven particularly effective in helping individuals build rapport, especially in the early stages of acquaintance.

In 2011, *Dixit: Odyssey* was released, expanding the player count to up to twelve participants. However, the creators did not stop there. The positive reception of the cards, by both the board game community and the general public, led to the continuation and adaptation of this aesthetic approach in subsequent games. In fact, the core mechanic and visual style of *Dixit* inspired the development of many other titles that similarly employ artistically crafted cards. For instance, *Tajemnicze Domostwo* (2013), a cooperative deduction game, involves one player taking the role of a ghost who uses visual clues to help others solve a murder. *When I Dream* (2016) is a social deduction game in which players provide visual hints to help one person identify a card, though not all participants are truthful. *Tabula Rasa* (2021) allows players to use illustrated clue cards to collectively tell a crime story. These and many other games exemplify how beautifully designed cards can do more than facilitate gameplay, they provide opportunities to reflect on visual storytelling, evoke emotional responses, and appreciate artistic expression in a social setting.

Some board game designers have taken a different approach to integrating artistic elements, opting for visual appeal without relying on interpretation-based mechanics. In such games, the artwork serves primarily as an aesthetic enhancement rather than a gameplay necessity. Titles such as *Karmaka* (2016), *Call to Adventure* (2019), and *Canvas* (2021) exemplify this trend. These games typically involve point-based mechanics and straightforward rules, yet the visual components, especially the cards, appear as though they were hand-painted with brushes and oil paints, giving the impression of miniature canvases. Although these games provide engaging gameplay and aesthetic pleasure, they often lack the social depth found in more interaction-focused titles. Specifically, they do not typically encourage the kind of interpersonal exchange that fosters empathy or deep emotional insight.

Nonetheless, each of these games contributes something unique. *Karmaka*, for instance, is based on the Buddhist concept of karma—the system of cause and effect. Players progress through successive lives, playing different types of cards in an effort to reach enlightenment. Interestingly, the game introduces a subtle moral mechanic: aggressive or powerful cards used against opponents are passed on to the affected player, who may then use them in subsequent rounds. This design invites players to reflect on the consequences of their actions, as harm inflicted upon others may eventually return to the originator. In this way, *Karmaka* offers a nuanced perspective on empathy and ethical decision-making, albeit indirectly.

Call to Adventure (2019), by contrast, does not explicitly aim to influence players emotionally or morally through its core mechanics. The game primarily revolves around collecting symbols and accumulating points. However, it does incorporate two features with potential social and psychological benefits. First, at the start of the game, each player selects three foundational cards that form the basis of a fantasy character's life story. Throughout the game, additional cards are acquired to flesh out the character's experiences, choices, and personality traits. Many of these cards present decision points, such as whether to help a bullied character or attack the aggressors, inviting introspection through hypothetical moral scenarios. Second, the rulebook encourages players to conclude the game by narrating the life stories of their characters. This storytelling element evokes the experience of sharing tales around a campfire and adds a rich social layer to the game. For some players, this exercise may provide an opportunity to step outside their comfort zone and articulate their thoughts and perspectives in a group setting. It can also foster creativity,

imagination, and connection qualities that are highly valuable in both personal and communal development.

Canvas also offers unique gameplay elements that distinguish it within the realm of aesthetically driven games. Similar to previously discussed titles, the artistic components in *Canvas* are primarily decorative; however, they are visually striking and central to the game's appeal. The game is built around transparent cards, each featuring individual artistic elements, visual motifs and fragments of a title. Players create "paintings" by layering three transparent cards over a background, resulting in a composite image and a complete two-word title. Through this process, players engage in a limited but tangible act of artistic creation. Each combination of motifs and backgrounds offers a sense of personal expression, and the resulting images can elicit reflection on their meaning. While the core mechanics of *Canvas* revolve around point collection and the game is largely solitary in nature, with minimal direct player interaction, it nonetheless presents a compelling artistic experience. The game provides players with opportunities for aesthetic enjoyment and personal accomplishment, even if its social dimension is limited.

Another category of games that successfully combines artistic and social elements is drawing games, a genre that requires players to create illustrations themselves. These games may be seen as a modern evolution of the classic *Pictionary* concept. A notable example is *Telestrations* (2009), which combines drawing mechanics with the traditional "Chinese Whispers" playground game. In *Telestrations*, players use small notepads and are each assigned a secret word or phrase. They then alternate between writing the word and drawing a depiction of it, passing the notepad along to the next player, who can only see the most recent entry. Once the notepads make a full circuit, players compare the final interpretation with the original phrase. Although the game technically uses a point system, most players tend to focus on the process itself the enjoyment of miscommunication, visual misinterpretation, and unintentional artistic errors. This playful atmosphere fosters social interaction, as participants gain insight into each other's thought processes. Moreover, the act of drawing, attempting to externalize abstract ideas through personal artistic skills creates a shared creative experience. Accurately interpreting the drawings requires empathy and an understanding of others' mental frameworks, encouraging perspective-taking and deeper interpersonal engagement.

Together, these examples demonstrate that artistic elements in modern board games can go beyond decoration and contribute to meaningful cognitive, emotional, and social experiences. While the impact on mental health may be subtle or indirect, such games offer small yet valuable ways for individuals to engage in introspection, creativity, and connection with others. In many cases, it is precisely these minor, accessible opportunities for self-expression and interaction that accumulate over time and support broader psychological well-being.

The Socializing Power of Board Games. The board game industry has reached a remarkable level of development and, unfortunately, saturation, particularly in Poland, where publishers are increasingly struggling to remain relevant. With an overwhelming number of new titles released each year, competition in the market has intensified, pushing some companies to the brink of closure. Board games have evolved into a mainstream commodity, now found in many households.

As a result, the social structures surrounding the hobby have also undergone significant changes. The board game clubs mentioned earlier are experiencing declining attendance, while private, at-home game nights have become increasingly popular. Based on personal observations, prior to the COVID-19 pandemic, such clubs were thriving and often filled with enthusiastic players. However, the lockdowns of 2020 fundamentally shifted social habits. Many players disco-

vered that they could replicate much of the social experience by simply inviting another couple or a small group of friends to their homes. In doing so, they maintained the social dimension of board gaming in a more intimate, controlled setting.

Historically, clubs offered access to rare or expensive games that were not widely available, but the post-pandemic world has seen a major shift. With the growth of online marketplaces and digital platforms, people began purchasing board games via the internet, and some transitioned to playing virtual versions entirely. This trend contributed to a noticeable decline in in-person meetings, a development observed first-hand by many board game club operators. The resulting decrease in physical interaction had concerning implications for mental health, as social distancing persisted beyond the pandemic's peak.

Nevertheless, there are emerging signs of recovery. Attendance at physical board game establishments appears to be gradually increasing. While the return is slow, it may reflect a growing weariness, particularly among younger individuals of engaging solely with virtual opponents, even when those opponents are real people connected through screens. Eventually, the intrinsic human need for face-to-face contact motivates individuals to reengage with in-person gaming communities.

In this context, it is crucial to create welcoming and accommodating environments that facilitate social reintegration. For newcomers especially, settings with limited sensory stimuli can help reduce social anxiety and encourage participation. Providing such spaces may support not only the revival of board game clubs but also contribute positively to individual well-being and broader community cohesion.

Board Games Among Social Groups. A crucial factor contributing to the success and widespread adoption of these games is the significant shift in their perceived purpose and audience. At some point in the relatively recent past, board games matured, transitioning from activities perceived as solely for children to experiences that can be enjoyed by individuals of all ages. This evolution has allowed board games to become meaningfully integrated into everyday life.

A great number of board games are being designed with families in mind. Family-friendly titles have, at times, dominated the market, offering not only entertainment but also valuable bonding opportunities. These games enable parents to engage in quality time with their children and partners in a friendly, competitive environment. Moreover, many of these games incorporate educational elements, promoting the development of a wide range of cognitive and interpersonal skills, such as logical reasoning, reflexes, probability assessment, and basic mathematical abilities.

Through competitive play, children learn to manage both victory and defeat, developing emotional resilience and learning from failure. For adults, board games often serve as a form of mental exercise—a form of “mental gymnastics” as they strive to improve performance with each session. The diversity of modern board games ensures that nearly everyone can find a title that appeals to them, whether for its mechanics, theme, or social dimension.

When individuals are welcomed into a board game club and treated kindly, they often return regularly, drawn by the dual appeal of intellectual stimulation and social connection. Once engaged with the hobby, players tend to gravitate in one of two directions: some seek the most innovative and refined game mechanics, while others prioritize enjoyment and emotional satisfaction derived from the experience itself.

Conclusion. The board game hobby encompasses a diverse range of elements that can positively contribute to mental health and emotional well-being. These benefits extend beyond mere

entertainment. Engaging with board games encourages cognitive stimulation through problem-solving, strategic thinking, and memory enhancement, often referred to as “mental gymnastics.” Additionally, many modern games incorporate artistic elements that provide aesthetic pleasure and opportunities for introspection. The visual and thematic creativity found in board game design can engage players on an emotional level, fostering appreciation for artistic expression even within a recreational setting.

Equally important are the social benefits of board gaming. These games offer structured environments for meaningful interaction, enabling players to connect with others, whether family members, close friends, or new acquaintances. Such interactions are particularly valuable in a time when digital communication has increasingly replaced face-to-face contact. Board games can serve as catalysts for developing empathy, improving communication skills, and strengthening social bonds. They also provide a welcoming platform for those who struggle with social anxiety, offering a clear framework and purpose that can reduce the stress often associated with unstructured social settings.

The ever-growing diversity of board games, with countless themes, genres, and mechanics ensures that individuals from nearly all backgrounds and age groups can find something personally engaging. Whether seeking artistic beauty, competitive challenge, cooperative teamwork, or narrative storytelling, modern board games present a medium through which players can explore and enjoy various forms of engagement. As such, board games should not be underestimated in discussions surrounding mental health, social inclusion, and personal development. They represent a unique intersection of play, creativity, and connection, making them a powerful, if sometimes overlooked, tool for enhancing well-being in the modern world.

References

- Edwards, C. (2022, March 2). *Wellness Wednesday—5 mental benefits of board games*. University of Arkansas System. Retrieved from <https://uada.edu/5-mental-benefits-of-board-games>
- Martino, J., Pegg, J., & Frates, E. P. (2015). The connection prescription: Using the power of social interactions and the deep desire for connectedness to empower health and wellness. *American Journal of Lifestyle Medicine*, 9(5), 386–399. DOI: <https://doi.org/10.1177/1559827615608788>
- Mayo Clinic Press Editors. (2023, January 12). *The intersection of art and health: How art can help promote well-being*. Mayo Clinic Press. Retrieved from <https://mcpress.mayoclinic.org/living-well/the-intersection-of-art-and-health>
- Nakao, M. (2019). Board games as a promising tool for health promotion: A review of recent literature. *BioPsychoSocial Medicine*, 13(22). DOI: <https://doi.org/10.1186/s13030-019-0164-1>
- Sean J. (2025). Are board games art? *The Daily Worker Placement*. Retrieved from <https://dailyworkerplacement.com/2019/05/15/are-board-games-art/>
- SingleCare Team. (2025). *Anxiety statistics 2025*. SingleCare. Retrieved August 28, 2025, Retrieved from <https://www.singlecare.com/blog/news/anxiety-statistics/>
- Table Talk. (2023, May 1). *Are board games good for your mental health?* [Video]. YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=0Zn8Ls5WH_8
- Vita-Barrull, N., March-Llanes, J., Guzmán, N., Estrada-Plana, V., Mayoral, M., & Moya-Higueras, J. (2022). The cognitive processes behind commercialized board games for intervening in mental health and education: A committee of experts. *Frontiers in Psychology*, 13. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.1000192>
- Watch It Played. (2021, September 14). *The benefits of board games* [Video]. YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=0Zn8Ls5WH_8

ІГРОВА ДОШКА ЯК ПРОСТІР ЗУСТРІЧІ: НАСТІЛЬНІ ІГРИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПІДТРИМКИ ПСИХІЧНОГО ЗДОРОВ'Я ТА ПОБУДОВИ СОЦІАЛЬНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

Анотація. У статті проаналізовано різні аспекти настільних ігор як хобі, зокрема його базові ідеї та специфічний зв'язок із психічним здоров'ям. У першому розділі окреслено основні засади цього хобі та проведено розмежування між класичними й сучасними іграми. Основна увага приділена саме сучасним іграм, оскільки вони часто надають більше можливостей для глибшого розуміння психології та психічного здоров'я. Більша складність сучасних настільних ігор забезпечує більш витончене переживання, сформоване завдяки розвиненішим процесам ухвалення рішень. У другому розділі розглянуто три основні форми соціальних механізмів, пов'язаних із настільними іграми, від найбільш загальних до найбільш конкретних. Показано, що склад навколишньої соціальної групи, який є ключовим чинником ігрового досвіду, має різний вплив залежно від її конфігурації. Третій розділ присвячено соціальному потенціалу цього хобі та позитивним результатам, які можуть виникати внаслідок таких взаємодій. Наприкінці статті підсумовано основні положення й подано загальний висновок, зроблений на основі аналізу окремих аспектів настільних ігор.

Ключові слова: мистецтво і гра, настільні ігри, психічне здоров'я, соціальна взаємодія, сучасні настільні ігри, формування спільноти, психологічне благополуччя.

Юрій Вакуленко, Дмитро Акімов, Владислав Корнієнко

**МАРКЕТИНГ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
В СИНЕРГІЇ ІЗ ЦИРКОВИМ МИСТЕЦТВОМ,
ПЕРФОРМАНС В АРТПРОСТОРИ ТА ІНТЕГРУЮЧІ КОНЦЕПЦІЇ**

**MARKETING OF VISUAL ART
IN SYNERGY WITH CIRCUS ARTS,
PERFORMANCE IN ART SPACES, AND INTEGRATIVE CONCEPTS**

УДК 7.075

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.348665

Юрій Вакуленко

академік НАМ України,
віцепрезидент НАМ України,
Народний художник України

e-mail: namu.academia@gmail.com

Yurii Vakulenko

Academician of the NAA of Ukraine,
Vice President of the NAA of Ukraine,
People's Artist of Ukraine

orcid.org/0009-0008-3411-6956

Дмитро Акімов

доктор соціологічних наук, професор
кафедри мистецтвознавчої експертизи
НАКККіМ
Голова генеральної дирекції
Міжнародної академії
рейтингових технологій і соціології
«Золота Фортуна»,
Заслужений діяч мистецтв України

e-mail: akimov@fortuna.org.ua

Dmytro Akimov

Doctor of Social Sciences, Professor
of the Department of Art Expertise
of the NACAM,
Head of the General Directorate
of the International Academy
of Rating Technologies and Sociology
“Golden Fortune”
Honored Artist of Ukraine

orcid.org/0000-0003-0732-7287

Владислав Корнієнко

доктор культурології, професор,
академік НАМ України,
академік-секретар відділення
теорії та історії мистецтв НАМ України,
Генеральний директор
державного підприємства
«Національний цирк України»,
Заслужений діяч мистецтв України

e-mail: namu.academia@gmail.com

Vladyslav Kornienko

Doctor of Cultural Studies, Professor,
Academician of the NAA of Ukraine,
Academician-Secretary of the Department
Theory and History of Arts
of the NAA of Ukraine,
General Director of the State Enterprise
«National Circus of Ukraine»
Honored Artist of Ukraine

orcid.org/0000-0002-8730-7384

Анотація. Сучасний артпростір вимагає інноваційних маркетингових стратегій, здатних ефективно позиціонувати та монетизувати мистецький продукт. У статті досліджуються інтеграційні артстратегії, сфокусовані на перформансі як ключовому елементі, що гібридує традиційні та актуальні практики виставкової діяльності у сфері образотворчого мистецтва.

Представлено концептуально цілісну та детально розроблену маркетингову стратегію для гібридної культурної моделі Site-Specific Performance Art, що поєднує динаміку циркового мистецтва з естетикою та просторовими характеристиками образотворчого мистецтва (живопису і скульптури) у нетрадиційних артпросторах — музеях, галереях, арткластерах тощо. Дослідження виходить за межі класичних підходів до маркетингу мистецьких послуг (як образотворчих, так і циркових), пропонуючи алгоритм, заснований на принципі реконтекстуалізації мистецького продукту. Йдеться про процес переосмислення та наповнення новими смислами твору мистецтва, що вже існує, шляхом його включення в інший — творчий, мистецький або технологічний — контекст. Це зумовлює трансформацію глядацького сприйняття, розкриття додаткових значень, перегляд усталених традицій та формування нових форм сучасного мистецтва.

Проаналізовано, як саме механізми циркової драматургії та візуальна мова образотворчого мистецтва можуть бути конвертовані в ефективні інструменти залучення аудиторії та формування унікального іміджу артінституцій. Доведено, що перформанс, який використовує пластику та ризик цирку, а також естетика і тілесність скульптури, живопису, фотографії створюють новий формат артмаркетингу — «імерсивний візуальний наратив», який вирізняється високою комунікативною та комерційною ефективністю, занурюючи споживача мистецького продукту в синергійний світ, де він стає активним учасником мистецьких процесів. Результати дослідження поглиблюють розуміння маркетингових функцій циркового перформансу, пропонуючи конкретні моделі для розробки гібридних артпроектів.

Ключові слова: Site-Specific Performance Art, маркетинг образотворчого мистецтва, маркетинг циркового мистецтва, артменеджмент, гібридизація мистецтв, культурний капітал, перформанс, гібридні артстратегії, імерсивність.

Постановка проблеми. Сучасний світовий артринок характеризується перенасиченням пропозиції й підвищеною потребою в диференціації та унікалізації мистецького продукту. Традиційні маркетингові підходи, орієнтовані виключно на статичну експозицію (живопис, скульптура), виявляються недостатніми для залучення нової, динамічної аудиторії. Під динамічною аудиторією мається на увазі гнучкий сегмент споживачів мистецьких продуктів, який прагне постійного оновлення, реагуючи на маркетингові процеси на ринках мистецьких товарів і послуг. З огляду на необхідність підтримки наявних споживачьких сегментів і формування нових сегментів споживачів образотворчого та циркового мистецтва, виникає завдання розробки гібридних артстратегій, що інтегрують елементи видовищного мистецтва для посилення емоційного впливу та медійної привабливості продуктів образотворчого мистецтва. Перформанс, що знаходиться на стику візуального, театрального і циркового мистецтв, є ідеальною формою для їх синтезу. Маркетингова і творча проблема полягає у систематизації та методологічному обґрунтуванні використання естетики й механізмів циркового мистецтва (динаміка, віртуозність, ризик) і традиційного образотворчого мистецтва (композиція, форма, тілесність) для формування ефективних маркетингових артстратегій у сфері сучасного артменеджменту.

Мета дослідження полягає у висвітленні потенціалу синтезу образотворчого мистецтва (як стаціонарного візуального об'єкта: живопису та скульптури), циркового мистецтва (як динамічного видовища і технічної майстерності) та принципів сучасного артменеджменту у сфері мистецького маркетингу.

Об'єкт дослідження — маркетингова стратегія синтетичного мистецького продукту образотворчого та циркового мистецтва.

Предмет дослідження — алгоритми й концепції просування циркового перформансу у просторі образотворчого мистецтва.

Основний фокус уваги у статті спрямовано на чотири блоки. *Просторова селекція та рефреймінг* уможливають зміну перспективи сприйняття мистецького продукту, формуючи для споживача принципово нову точку зору та відкриваючи можливість переосмислення

як окремого твору, так і мистецької сфери загалом, — зокрема образотворчого мистецтва й цирку.

Гібридизація мистецького продукту та нова ціннісна диференціація через створення унікальних синергійних характеристик продуктів образотворчого та циркового мистецтва дає можливість позиціонувати новий конкурентоспроможний мистецький продукт, створюючи нову споживацьку цінність для старих та нових сегментів ринку.

Дистрибуційні та логістичні канали артспільноти доцільно розглядати як процес розповсюдження й реалізації мистецьких продуктів (товарів і послуг мистецького змісту) на шляху від митців як їхніх творців до споживачів, що охоплює комплекс маркетингових алгоритмів логістики, зберігання, збуту, розповсюдження, просування та інших суміжних процесів.

Комунікаційна стратегія високого дискурсу будує довгострокові алгоритми взаємодії мистецтв і має на меті формування всебічного, глибокого розуміння спільних цінностей через взаємопов'язані мистецькі наративи, які синергійно підсилюють мистецький вплив на аудиторію споживачів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сьогодні теми менеджменту та маркетингу мистецтва активно розробляють західні дослідники. Фундаментальні аспекти артринку висвітлені у працях таких науковців, фахівців з маркетингу, як Дональд Томпсон, Філіп Котлер і Джоенн Шефф [13], «економіку вражень», де враження стають самостійною економічною цінністю, поряд із товарами та послугами, дослідили Б. Джозеф Пайн і Джеймс Гілмор [14]. Але наукове дослідження у сфері синергії циркового та образотворчого мистецтва проводиться вперше.

Слід констатувати, що залишається недостатньо вивченим питання методологічної конвертації естетичних та структурних елементів образотворчого мистецтва (як стаціонарного об'єкта) та циркового мистецтва (як динамічного видовища) в системні маркетингової артстратегії. Не розроблено чітких моделей, які б пояснювали, як саме перформер може використати «циркову віртуозність» чи «скульптурну тілесність» для комерціалізації та медіатизації художнього проекту, відмінно від традиційного театрального чи танцювального перформансу.

У пропонованому дослідженні поступово формується теоретичне обґрунтування та розробка концептуальної моделі «імерсивного візуального наративу» як інноваційної маркетингової артстратегії, що досягається шляхом інтеграції принципів циркового мистецтва та естетики образотворчого мистецтва (живопису і скульптури) у формат перформансу та його застосування в сучасному артменеджменті. Не підлягає сумніву, що «головна функція художніх музеїв полягає в експонуванні художніх творів в залах музею та на виставках, в тому числі міжнародних» [9, с. 233], але тим форми існування музеїв не обмежуються. Саме з метою найповнішої реалізації функцій музеїв та художніх галерей розроблено авторську наукову концепцію синергії образотворчого та циркового мистецтва. Вона полягає у доповненні та поглибленні відомих підходів: на відміну від фокусування на перформансі як окремому самодостатньому мистецькому продукті, у статті висвітлюється активна маркетингова функція перформансу як ланцюга, що поєднує в синтезі «мистецтво форми» (скульптура та живопис) і циркове «мистецтво ризику», — констатуючи нові закономірності формування видовищно-візуального капіталу артпроекту.

Виклад основного матеріалу дослідження. Методологічний рефреймінг як техніка зміни сприйняття мистецьких продуктів образотворчого та циркового мистецтва дає можливість, як вище було зазначено, змінити сталу точку зору споживача мистецького продукту (Consumer Viewpoint або Consumer Perspective) на принципово нову. Традиційний маркетинг виконавських мистецтв (performing art — виконавське мистецтво, де художній образ створюється під час виступу, у взаємодії з аудиторією) на практиці часто обмежується парадигмою 7P: Product, Price, Place, Promotion, People, Process, Physical evidence. Проте цей інструментарій виявляється недостатнім у сучасному конкурентному ринковому просторі, а тому у пропонованому дослідженні концептуально розробляється алгоритм просування мистецьких гібридів. Модель «Перформанс в артпросторі» є прикладом такої гібридизації,

де цирковий акт — ефемерне, динамічне мистецтво — поміщається в середовище живопису та скульптури (статичне, постійне мистецтво), що вимагає специфічної стратегії, яка б управляла естетичним шоком та ціннісним сприйняттям.

1. *Концепція Site-Specific Performance Art у контексті цирку.* Site-Specific Performance Art (Мистецтво, прив'язане до місця) [12, с. 1–2] відрізняється від звичайного перформансу тим, що локація є не нейтральним тлом, а «персонажем» синергійного мистецького твору. Для циркового мистецтва, яке традиційно асоціюється з ілюзорною реальністю арени, перехід у музейний простір (наприклад, галерею, наповнену бароковою скульптурою чи абстрактним живописом) викликає поєднання двох сумісних, чи навіть несумісних творчих, мистецьких просторів, тобто подвійну гетеротопію (за Мішелем Фуко — в нашому випадку реальні мистецькі простори, які функціонують за своїми алгоритмами всередині інших мистецьких просторів, що мають власні, принципово інші правила). В одному приміщенні створюються цілком реальні простори, що як гетеротопії віддзеркалюють споживачів мистецького продукту, які, своєю чергою, насправді залишаються споживачами, хоча поринають у світ двох мистецтв. Маркетингова мистецька стратегія має можливість експлуатувати цей просторовий дисонанс як потужну, унікальну торгову пропозицію (УТП).

2. *Алгоритм I: Просторова селекція та рефреймінг продукту.* На думку дослідників цієї синергійної концепції, першим і критичним кроком є вибір локації експонування образотворчого мистецтва та концептуальне обґрунтування участі артистів цирку, яке перетворює цирковий номер на «живу інсталяцію» або «кінетичну скульптуру».

2.1. *Просторова селекція: Артархетипи.* Вибір виставкового, музейного, галерейного артпростору може базуватися на його архетиповій значущості для сприйняття експозиції споживачами образотворчого мистецтва. Музей або галерея класичного мистецтва ідеально підходять, наприклад, для акробатичних актів, які візуально відтворюватимуть довершені форми античних чи ренесансних скульптур. Такий перформанс маркетологи можуть позиціонувати, скажімо, як «Оживлення образотворчої класики», або «Тіло як скульптура в русі». *Кейс-ідея:* гімнасти, що виконують акробатичні номери поруч зі скульптурами або живописними полотнами, «оживляючи» їхні сюжети. Арткластер або простір сучасного мистецтва (contemporary art) підходить для таких артистів цирку, як жонглери, акробати, клоуни. Подібний перформанс режисери та маркетологи можуть позиціонувати, провокуючи, наприклад, «кінетичну» реакцію споживача на синергію циркового та образотворчого мистецтва, коли в аудиторії виникає емоційне відчуття динаміки та просторових змін. Також цирковий перформанс можна позиціонувати, провокуючи, наприклад, «інтервенцію» як реакцію на твори мистецтва, — де втручання художника, глядача, чи артиста цирку в артпростір з метою його зміни чи доповнення, побудови діалогу між художниками, артистами цирку, музикантами й споживачами, підштовхує до переосмислення природи мистецтв та їхньої ролі в житті суспільства. *Кейс-ідея:* Жонглер, чий об'єкти (м'ячі, кільця тощо) корелюють за кольорами з абстрактною експресіоністською картиною, перетворюючи жонглювання на «ритмічну проекцію живопису».

2.2. *Рефреймінг*, який формує новий погляд споживача на образотворче та циркове мистецтво, концептуальне переосмислення мистецької послуги. Ціна та опис продукту мають відображати його концептуальну вартість. Квиток продається не як «квиток на циркову виставу», а як «квиток на артперформанс / тимчасову кінетичну експозицію». > Де $V_{\{Concept\}}$ — сприйнята концептуальна вартість; $V_{\{Circus\}}$ — вартість циркового акту; $V_{\{Artspace\}}$ — вартість доступу до артпростору; $V_{\{Gaze \text{ } \backslash \text{ } \text{Recontextualization}\}}$ — додана вартість від унікального досвіду сприйняття мистецтва в новому контексті.

3. *Алгоритм II: Гібридизація мистецьких продуктів* (гібридизація образотворчого та циркового мистецтва) та *ціннісна диференціація* (виокремлення із цілісного мистецького продукту певних складових, просування унікальних характеристик мистецького продукту) — коли створення унікального мистецького гібридного продукту вимагає хірургічно делікатної інтеграції елементів живопису та скульптури безпосередньо в перформанс у виконанні артистів сценічних видів мистецтв, у тому числі циркового. При гібридизації циркового мистец-

тва з образотворчим цирк наповнює образотворчий мистецький світ своїми, притаманними лише сценічним видам мистецтва ознаками: виконання наживо, різножанрова синтетичність, просторово-часовий характер, а також захоплива дійова, емоційна видовищність.

3.1. Інтеграція живопису: Світло та колір. Специфічні особливості живописного твору (ефекти світлотіні, колірна палітра, композиція) можуть використовуватися для оформлення акту перформансу, де, скажімо, освітлення імітує сфумато картин Леонардо да Вінчі або драматичність світлотіні кьяроскуро, що використовував Караваджо та його послідовники Артемізія Джентілескі, Бартоломео Манфреді, Валантен де Булонь, Жорж де Латур. Освітлення також може імітувати яскравість насичених, експресивних кольорів таких фовістів, як Анрі Матісс, Андре Дерен, Моріс де Вламінк, Рауль Дюфі, Кес ван Донген, Альбер Марке, Жорж Руо. Тут може бути втілена, наприклад, маркетингова ідея: «Наш перформанс — це живий Матісс». Комунікація зі споживачем має базуватися на створенні маркетингових промоматеріалів, які є обов'язковим маркетинговим інструментарієм при просуванні будь-якого мистецького бренду на ринку мистецьких послуг. Без промоматеріалів мистецький продукт неможливо професійно ідентифікувати серед аналогічних виставкових та видовищних контентів, отже промоматеріали синергії двох мистецтв мають стати інструментарієм маркетингового впливу на споживачів. Серед маркетингових промоматеріалів, які концептуально слід вважати обов'язковими при позиціонуванні синергійних проєктів образотворчого та циркового мистецтва, слід виділити: відеокліпи перформансів в інтернет-просторі й на телебаченні, брендування вебсторінок музейних і циркових закладів, листівки, банери, візитівки та флаєри, брендovanі пакети, принти на одязі, що несуть маркетингове навантаження, спонукаючи споживачів до концентрації уваги на мистецьких продуктах.

3.2. Інтеграція скульптури: Кінетична форма. Зазначимо, що кінетична форма сучасного мистецтва об'єднує твори, які включають у себе рух як невіддільний елемент, що створюється, наприклад, за участю артистів цирку, а також за допомогою вітру, води, електроенергії, вогню тощо, і його може сприймати споживач мистецького продукту в часі — на відміну від статичних форм живопису та скульптури. Цирковий артист перетворюється на «кінетичний об'єкт» або «скульптуру в русі». Атрибути цирку (снаряди) стають складовою частиною скульптурної інсталяції. Ймовірний маркетинговий продукт — лімітована серія цифрових скульптур (NFT) або фізичних мініатюр, створених на основі 3D-сканування артиста у ключовій позі (як «спіймана в русі мить досконалості»). Створення такої колекції переводить ефемерний цирковий досвід (обмежений часовим циклом) у колекційний об'єкт, який вже потрапляє у простір образотворчого мистецтва. Споріднений маркетинговий досвід: цифрова продукція 3D-художників, які створюють цифрові архіви «живих статуй» (поз акробатів, балерин) у VR/AR, що продається як мистецький мерч, — тобто, брендovanі товари, на які нанесено символіку митця, бренду або проєкту, що створює та підсилює емоційний зв'язок з аудиторією, в тому числі із сегментами колекціонерів творів мистецтва. Таким чином, мистецький мерч є не просто продуктом образотворчого мистецтва, а інструментом комунікації між художником та споживачем, а також інструментом самовираження споживача колекційного мистецького продукту.

4. Алгоритм III: Використання дистрибуційних каналів сфер образотворчого та циркового мистецтв у синергійному партнерстві артспільноти. Для розбудови цього алгоритму синергії образотворчого та видовищного (в такому випадку — циркового) мистецтва треба розглядати артспільноту як комунікаційний простір діячів образотворчого та видовищного (циркового) мистецтв та поціновувачів мистецтв, які розвивають спільні професійні інтереси й цілі з метою синергійної співпраці. Дистрибуційні мистецькі канали (Art-Channels of Distribution) — структурні підрозділи, які поєднують митців та мистецькі об'єднання, мистецькі творчі колективи із сегментами споживачів, у тому числі за участю дистрибуторів оптової та роздрібної мереж реалізації мистецьких продуктів — товарів і послуг. Отже, розбудова даного алгоритму полягає у реалізації споживачам нового мистецького продукту через дистрибуційні канали образотворчого та циркового мистецтв, беручи до уваги, що цей новий мистецький продукт народжений у синергії співпраці різних видів мистецтва.

4.1. Партнерство з інституціями та кураторами. Співпраця з кураторами музеїв та арткритиками в розбудові нових синергійних проєктів має бути більш вагомим, ніж традиційна рекламна кампанія. Проєкт синергії образотворчого та циркового мистецтва має бути легітимізований як частина музейної програми або кураторський вибір. Так само спільний мистецький продукт має просуватися через додаткове висвітлення перед аудиторією споживачів циркового мистецтва. Стратегія B2B (Business-to-Business): позиціонування проєкту як інструменту залучення «нової крові» для артінституції, що прагне розширити демографію відвідувачів, які звикли до динамічного контенту. У такому випадку B2B-стратегія — це комплексна система залучення творчих, виробничих та дистрибуційних сфер образотворчого і циркового мистецтва до розбудови тривалої творчої та виробничої співпраці, де ключові елементи стратегії мають враховувати розуміння складного процесу прийняття рішень, використання контент-маркетингу (кейси, e-book), персоналізований підхід, омніканальну комунікацію (безшовний досвід у різних каналах) та фокус на експертизі нових можливостей синергійного мистецтва. Автори пропонованої публікації концептуально вбачають наступні маркетингові елементи стратегії B2B: а) контент-маркетинг; б) Account-Based Marketing (ABM); в) email-маркетинг; г) омніканальність; ґ) SEO та PPC; д) CRM-системи. Стратегічні канали, що мають бути залучені: не тільки білборди, а й арткаталоги, рецензії в артмедіа, запитання на преспокази для артблогерів тощо.

4.2. Ціноутворення та управління дефіцитом. Ціна має бути вищою за звичайний квиток у цирк, але зіставною із ціною на ексклюзивний театральний перформанс або VIP-подію в галереї. Тут необхідно враховувати принцип дефіциту: організація обмеженої кількості показів (лімітований сезон), що підвищує престижність та стимулює негайну купівлю квитків (scarcity principle). Аналіз: артаудиторія схильна платити більше за унікальність та ексклюзивний досвід, аніж за масовість.

5. Алгоритм IV: Комунікаційна стратегія високого дискурсу. Комунікація проєкту має відбуватися мовою арткритики та філософії мистецтва, а не мовою розваг.

5.1. Наративізація культурного капіталу. Контент-маркетинг має фокусуватися на Backstage-контенті, але не як на «секретах циркових унікальних трюків», а як на «процесі створення концепції нового мистецького простору» та на «особистому діалозі артиста з новим мистецьким простором та глядачем. Публікації: інтерв'ю з артистами та режисером, де обговорюється філософське значення синергійного мистецького продукту, нова естетика та діалогічність із творами живопису/скульптури у просторі. Медіа-фокус: використання термінів: «пластична семантика», «кінетична інтервенція», «просторова партитура».

Ми підходимо до підсумовування першої публікації на тему маркетингу образотворчого мистецтва в синергії із цирковим мистецтвом і перформансом в артпросторах. Зазначимо, що автори статті неодноразово торкалися цієї теми у попередніх публікаціях, а тому необхідно навести думки, що взаємопов'язані зі пропонованою статтею.

Досліджуючи синергію маркетингових дій у сфері циркового та образотворчого мистецтва, слід погодитися з тим, що: «Маркетологи арт-ринку, прагнучи до успіху у професійній діяльності, мають систематично досліджувати всю сферу маркетингового середовища. Необхідно проводити щорічні опитування споживачів та експертів, розробляти нові методики для тестувань та спостережень», також необхідно порівнювати ринки «театрального мистецтва, естрадного, циркового мистецтва, інших напрямів шоу-бізнесу» [1, с. 141]. Можемо констатувати, що концепція співпраці артистів цирку та художників на спільних артмайданчиках дає можливості для розбудови взаємопов'язаних маркетингових алгоритмів циркового та образотворчого мистецтва. Розробляючи алгоритми цієї синергії, варто враховувати, що «маркетингова діяльність передбачає вивчення потреб споживачів, розробку ефективних методів і прийомів задоволення цих потреб, а також рекламну й іміджеву діяльність, роботу в напрямі стимулювання збуту тощо» [2, с. 141]. За таких обставин, відпрацьовуючи спільну діяльність митців сфери образотворчого мистецтва, маркетологи мають приділяти окрему увагу глядачам, які можуть виступати навіть учасниками перформансів, де, як відомо, художник або артист цирку використовує своє тіло, простір, час та дію як основні інструменти

вираження творчої ідеї, часто провокуючи глядача на участь у перформансі, що стає загальною стратегією маркетингу двох мистецтв. У результаті глядацька оплата за труд артистів цирку та художників є конкретним результатом у сфері маркетингу двох мистецтв.

Слід зазначити, що «ціна на твори мистецтва залежить від значної кількості чинників, серед яких найважливішими, безумовно, виступають якість твору та, за певних умов, ім'я його автора» [3, с. 77]. Провокуючи споживачів мистецьких послуг на участь в перформансі, ми маємо враховувати, що «об'єктами маркетингу можуть виступати споживачі мистецьких товарів і послуг, мистецькі та супутні товари, мистецький, рекламний, логістичний та інший інструментарій, а також передусім твори мистецтва, які є товаром» [4, с. 21]. Наведена думка підштовхує нас до сприйняття глядачів, творів образотворчого мистецтва, буклетів, різноманітної відео та друкованої продукції як об'єктів маркетингу двох мистецтв. Проте підкреслимо, що саме споживач мистецького продукту залишається об'єктом маркетингового впливу, адже: «Інтерактивність просування та позиціонування соціокультурних мистецьких проєктів робить споживача активним учасником обговорення результатів експертних досліджень на резонансних мистецьких платформах» [5, с. 139].

Загалом інтерактивність просування та позиціонування — це сучасна стратегія управління соціокультурними мистецькими проєктами, яка базується на переході від пасивного споживання контенту до активної двосторонньої комунікації та залучення аудиторії як співавтора, і саме за таких обставин ми констатуємо реалізацію сугестивної функції образотворчого мистецтва. На цьому варто зупинитися окремо.

При інтерактивному просуванні та позиціонуванні творів мистецтва соціологія мистецтва констатує вищу форму взаємодії споживача і митця — як співтворчість — тобто, глядач перестає бути лише споживачем і стає активним співавтором мистецького продукту; його дії, рухи безпосередньо впливають на форму чи зміст мистецького продукту при реалізації сугестивної функції образотворчого мистецтва в синергії з мистецтвом цирку. Отже, маємо констатувати, що: «сугестивна функція образотворчого мистецтва (від англ. Suggestive — навіюючий) покликана сприяти інтенсивній роботі уяви споживача творів мистецтва як реципієнта споживацького процесу» і «формуванню свіжих споживацьких емоцій та нового яскравого світорозуміння». Сугестивність мистецтва у сфері артмаркетингу «спонукає споживача мистецького продукту до самонавіювання при отриманні інформації від змісту мистецького твору в обхід критичної свідомості даного споживача, хоча критична свідомість за інших обставин могла б слугувати спроможності реципієнта більш активно втручатись в реальність на основі власних сталих переконань, щоб за необхідності змінювати навколишню реальність» [6, с. 176]. При дослідженні проблематики синергії двох мистецтв, розглядаючи цирковий перформанс у залах художніх музеїв і галерей через призму психології творчості та психології мистецтва й аналізуючи внутрішній світ споживача мистецького продукту, маємо зробити акцент на насолоді від глядацького споживання мистецького продукту при реалізації естетичної функції образотворчого мистецтва, яка «реалізується шляхом створення мистецької продукції, яка дає можливість споживачам отримувати естетичну насолоду при споживанні певного продукту» [7, с. 138].

Принагідно зауважимо, що синергія двох мистецтв має вплинути на розвинення алгоритмів комплектування фондів як у художніх музеях, так і в музеях циркових установ, зокрема розвивати методи комплектування фондів [10, с. 272]. При реалізації спільних проєктів художніх музеїв, галерей і закладів циркового мистецтва на їхніх сайтах і у приміщеннях з'явиться простір для музейних експонатів, що висвітлюють синергію двох мистецтв.

Насамкінець зазначимо наступне — вивчаючи проблематику реалізації синергії двох мистецтв, слід враховувати, що «культурно-мистецька сфера сучасної України — це багатоглибке, складне, системоформувальне галузеве інституційне середовище» [11, с. 34]. А тому запропонована у статті концептуальна схема синергійної взаємодії має обґрунтовано переконливі перспективи щодо реалізації аналогічних мистецьких проєктів за участю артистів балету, опери, оперети, естрадного, драматичного мистецтва тощо. Різноманітні сегменти української споживацької аудиторії варто сприймати саме як системоформувальне галузеве

інституційне середовище і в просторі, і в часі, адже ми маємо унікальну культурну спадщину, яку необхідно досліджувати, зберігати, розвивати. Очевидно, що «на шляху розбудови нового українського суспільства перед мистецтвознавцями, культурологами, істориками та державними управліннями стоять відповідальні задачі, серед яких — використання уроків історичного минулого на користь успішному розвитку держави в теперішньому та майбутньому» [8, с. 127]. Перспективною, на нашу думку, є розбудова наукових концепцій майбутніх соціокультурних проєктів з урахуванням підґрунтя історії українського мистецтва.

Висновки. Як бачимо, тема синергії образотворчого та циркового мистецтва потребує подальшого розвитку. Маркетингова стратегія для моделі «Перформанс в артпросторі» є прикладом інноваційного артменеджменту, який успішно управляє ціннісним сприйняттям гібридного культурного продукту. Успіх цієї моделі залежить не від якості циркового трюку, а від якості концептуального рефреймінгу, який перетворює цирк із масової розваги на ексклюзивний акт високого мистецтва.

Продуктова гібридизація (інтеграція живописних та скульптурних елементів в акт) створює основу для нового колекційного мерчандайзингу (NFT/скульптури). Комунікація високого дискурсу через артмедіа та кураторів є ефективнішою за традиційну рекламу для залучення бажаної аудиторії. Розвиток цієї моделі, зокрема в українському мистецькому просторі, може стати каталізатором для міжнародної легітимізації циркового мистецтва як форми сучасного перформансу, здатної вести діалог із творами світового образотворчого мистецтва.

Література

1. Акімов Д. І. Маркетингові дослідження та просування художніх творів у маркетингу образотворчого мистецтва. *Культура і сучасність*. 2021. № 1. С. 139–144. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238609>
2. Акімов Д. І. Історична ретроспектива формування маркетингу образотворчого мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 140–146. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277649>
3. Акімов Д. І. Маркетинг образотворчого мистецтва: від античних часів до артринку XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 2. С. 75–80. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286879>
4. Акімов Д. І. Маркетингові алгоритми просування мистецького продукту на артринку. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. Вип. 43. С. 19–25. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286830>
5. Акімов Д. І. Методологія та соціокультурне проектування алгоритмів підбору експертів у сфері мистецького маркетингу та при формуванні мистецьких колекцій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 4. С. 134–140. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322861>
6. Акімов Д. І. Соціокультурне проектування та складові методології соціальної інженерії в маркетингу образотворчого мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 1. С. 172–178. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327944>
7. Акімов Д. І. Застосування інструментів соціальної інженерії при реалізації естетичної та гедоністичної функцій мистецтва в маркетингу образотворчого мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 3. С. 136–141. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344367>
8. Vakulenko Yu. Implementation of Saving Function as the Main Function in Activities of European Visual Arts Museums during World War Two. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2024. № 3. Р. 126–132. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313289>

9. Vakulenko Yu. Implementation of the Main Museums' Functions and Art Projects of the Occupation Authorities in Ukraine from 1941 to 1943. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2024. № 4. P. 231–236. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322883>
10. Vakulenko Yu. Formation of the Museum Collection of the “Kyiv Art Gallery” National Museum: Nationalized Collections. Part 1. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2025. № 2. P. 266–271. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338979>
11. Корнієнко В. В. Теоретичні засади та практичний досвід менеджменту в театральньо-видовищній сфері України: модерні та постмодерні аспекти. *Сценічне мистецтво*. 2025. Вип. 36. С. 30–37. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332839>
12. Kwon M. One place after another: Site-specific art and locational identity. The MIT Press, 2002. URL : https://monoskop.org/images/d/d3/Kwon_Miwon_One_Place_after_Another_Site-Specific_Art_and_Locational_Identity.pdf (access date: 21.08.2025).
13. Kotler P., Scheff J. Standing room only: Strategies for marketing the performing arts. Harvard Business School Press, 1997. 560 p.
14. Pine B. J. II, Gilmore J. H. The experience economy: Work is theatre & every business a stage. Harvard Business School Press, 1999. 254 p.

References

1. Akimov, D. I. (2021). Marketynhovi doslidzhennia ta prosuvannia khudozhnikh tvoriv u marketynhu obrazotvorchoho mystetstva [Marketing research and promotion of artworks in the marketing of fine arts]. *Culture and Contemporaneity*, 1, 139–144. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238609> [in Ukrainian].
2. Akimov, D. I. (2023). Istorychna retrospektyva formuvannia marketynhu obrazotvorchoho mystetstva [Historical retrospective of the formation of fine art marketing]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 140–146. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277649> [in Ukrainian].
3. Akimov, D. I. (2023). Marketynh obrazotvorchoho mystetstva: vid antychnykh chasiv do artrynku XXI stolittia [Fine art marketing: from antiquity to the 21st-century art market]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 75–80. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286879> [in Ukrainian].
4. Akimov, D. I. (2023). Marketynhovi alhorytmy prosuvannia mystetskoho produktu na artrynku [Marketing algorithms for promoting an art product in the art market]. *Notes on Art Criticism*, 43, 19–25. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286830> [in Ukrainian].
5. Akimov, D. I. (2024). Metodolohiia ta sotsiokulturne proiektuvannia alhorytmiv pidboru ekspertiv u sferi mystetskoho marketynhu ta pry formuvanni mystetskykh kolektsii [Methodology and socio-cultural design of algorithms for selecting experts in art marketing and in forming art collections]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 134–140. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322861> [in Ukrainian].
6. Akimov, D. I. (2025). Sotsiokulturne proiektuvannia ta skladovi metodolohii sotsialnoi inzhenerii v marketynhu obrazotvorchoho mystetstva [Socio-cultural design and components of the social engineering methodology in fine art marketing]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 172–178. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327944> [in Ukrainian].
7. Akimov, D. I. (2025). Zastosuvannia instrumentiv sotsialnoi inzhenerii pry realizatsii estetychnoi ta hedonistychnoi funksii mystetstva v marketynhu obrazotvorchoho mystetstva [Application of social engineering tools in implementing the aesthetic and hedonistic functions of art in fine art marketing]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 136–141. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344367> [in Ukrainian].
8. Vakulenko, Yu. (2024). Implementation of Saving Function as the Main Function in Activities of European Visual Arts Museums during World War Two. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 126–132. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313289>

9. Vakulenko, Yu. (2024). Implementation of the Main Museums' Functions and Art Projects of the Occupation Authorities in Ukraine from 1941 to 1943. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 231–236. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322883>
10. Vakulenko, Yu. (2025). Formation of the Museum Collection of the “Kyiv Art Gallery” National Museum: Nationalized Collections. Part 1. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 266–271. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338979>
11. Korniienko, V. V. (2025). Teoretychni zasady ta praktychnyi dosvid menedzhmentu v teatralno-vydovyshchnii sferi Ukrainy: moderni ta postmoderni aspekty [Theoretical foundations and practical experience of management in the theatrical and entertainment sphere of Ukraine: modern and postmodern aspects]. *Stsenichne mystetstvo*, 36, 30–37. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332839> [in Ukrainian].
12. Kwon, M. (2002). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. The MIT Press. Retrieved from https://monoskop.org/images/d/d3/Kwon_Miwon_One_Place_after_Another_Site-Specific_Art_and_Locational_Identity.pdf
13. Kotler, P., & Scheff, J. (1997). *Standing room only: Strategies for marketing the performing arts*. Harvard Business School Press.
14. Pine, B. J., II, & Gilmore, J. H. (1999). *The experience economy: Work is theatre & every business a stage*. Harvard Business School Press.

Yurii Vakulenko, Dmytro Akimov, Vladyslav Kornienko

MARKETING OF VISUAL ART IN SYNERGY WITH CIRCUS ARTS, PERFORMANCE IN ART SPACES, AND INTEGRATIVE CONCEPTS

Abstract. The contemporary art space requires innovative marketing strategies that can effectively position artworks and generate revenue from cultural offerings. This article examines integrative art strategies in which performance functions as a key element that hybridizes traditional and contemporary exhibition practices in the field of visual art.

The study presents a conceptually coherent and thoroughly developed marketing strategy for a hybrid cultural model of Site-Specific Performance Art that combines the dynamics of circus art with the aesthetics and spatial characteristics of visual art (painting and sculpture) in art venues—museums, galleries, art clusters, and similar spaces. The research goes beyond classical approaches to arts marketing (in both visual and circus arts) by proposing a step-by-step framework based on the principle of recontextualization. Recontextualization is understood as the reinterpretation of an existing artwork and its endowment with new meanings through inclusion in another creative, artistic, or technological context. Such recontextualization transforms audience perception, reveals additional layers of meaning, prompts a reassessment of established traditions, and contributes to the emergence of new forms of contemporary art.

The article analyzes how the mechanisms of circus dramaturgy and the visual language of fine art can be translated into effective tools for audience engagement and for shaping a distinctive image of art institutions. It demonstrates that performance practices drawing on the physical plasticity and risk inherent in circus art, together with the aesthetics and corporeality of sculpture, painting, and photography, generate a new format of arts marketing—an “immersive visual narrative.” This format is characterized by strong communicative and commercial effectiveness, immersing audiences in a synergistic environment in which they become active participants in artistic processes. The findings deepen understanding of the marketing functions of circus performance and offer concrete models for the development of hybrid art projects.

Keywords: site-specific performance art, visual art marketing, circus art marketing, arts management, hybridity, cultural capital, performance, hybrid art strategies, immersion.

Жанна Ясеницька

**ТРАНСФОРМАЦІЯ АКАДЕМІЧНИХ ТРАДИЦІЙ
У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ НАВЧАННІ**
**TRANSFORMATION OF ACADEMIC TRADITIONS
IN CONTEMPORARY ART EDUCATION**

УДК 378.147:7.071.4

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345516

Жанна Ясеницька
старший викладач кафедри
вокально-хорового, хореографічного
та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

Zhanna Yasenytska
Senior Lecturer at the Department
of Vocal, Choral, Choreographic
and Fine Arts,
Drohobych Ivan Franko
State Pedagogical University

z_yasenitska@dspu.edu.ua

<https://orcid.org/0000-0002-1845-0531>

Анотація. Дослідження спрямоване на осмислення процесів оновлення академічних традицій у сучасній мистецькій освіті, зокрема в системі підготовки художників у сфері живопису й колористики. У центрі уваги — питання, як поєднати класичну школу реалістичного малярства з новими педагогічними й цифровими підходами, що формують мислення митця ХХІ століття. Для досягнення мети використано порівняльний аналіз традиційних і сучасних технік живопису, методи системного і структурного аналізу, а також спостереження за навчальними процесами у фаховій мистецькій освіті.

Проведений аналіз показав, що академічна школа залишається основою художньої освіти, проте її зміст і форми поступово змінюються. У сучасних навчальних програмах поєднуються вправи з натури, копіювання класичних зразків і використання цифрових технологій: інтерактивних палітр, комп'ютерних симуляцій кольору, мультимедійних платформ. Технічна майстерність більше не існує виокремлено: вона стає засобом розвитку креативного мислення й уміння візуалізувати ідею в різних медіа. Колористика, яка традиційно розглядалася як дисципліна ремісничого характеру, перетворюється на інтелектуальний інструмент формування художнього бачення. Встановлено, що трансформація академічних традицій не руйнує їх, а розширює: з'являються проєктні методики, інтегровані заняття, використовуються гібридні форми навчання. Академізм виступає не обмеженням, а стрижнем, навколо якого розгортається нова система художньої освіти, відкритої до інновацій, але вкоріненої у класичній культурі. Отже, академічні методи зберігають свою педагогічну цінність, проте потребують переосмислення з огляду на цифровізацію, розширення спектру художніх медіа та зростання ролі креативної економіки.

Ефективна модель мистецької освіти має ґрунтуватися на синтезі традиційної школи та сучасних технологічних можливостей, що забезпечує формування митця нового типу — технічно компетентного, концептуально гнучкого і культурно свідомого. Результати дослідження можуть бути корисними для викладачів художніх закладів вищої освіти, розробників освітніх програм, кураторів мистецьких проєктів і студентів, які працюють над поєднанням класичних технік із сучасними засобами художньої виразності.

Ключові слова: мистецька освіта, живопис, колористика, техніки живопису, класичні принципи академізму, новаційні принципи академізму.

Постановка проблеми. Сьогодні мистецька освіта стоїть на роздоріжжі між вірністю академічним традиціям і потребою говорити мовою сучасності. Те, що донедавна вважалося непорушним — навчання з натури, копіювання класичних полотен, строгі правила композиції, — тепер потребує переосмислення. Змінився не лише інструментарій — змінилося саме середовище, в якому формується художник. Палітра вже давно вийшла за межі фарб і полотна — тепер це й цифровий екран, і графічний планшет, і навіть інтерактивна інсталяція. Тому оновлення навчальних програм з образотворчого мистецтва — не формальність, а цілком природний крок. Йдеться про те, щоб у сучасні курси впліталися живі мистецькі тенденції, але без втрати тієї глибини, яку дає академічна школа. Щоб поряд із новими матеріалами й цифровими технологіями залишалося місце для чесної роботи з кольором, формою, натурою у тому сенсі, який виховує відчуття гармонії й точності. Тож пропонуване дослідження — це спроба подивитися на академічний живопис не як на щось застигле, а як на систему, здатну змінюватися разом із часом. Ми аналізуємо, як класичні методи поєднуються з новаційними підходами у викладанні живопису і колористики й як народжуються на цьому перетині нові форми, нове мислення, нові способи бачити й навчати мистецтву.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика трансформації академічних традицій у системі мистецької освіти активно досліджувалася як українськими, так й іноземними авторами. Зокрема, С. Прищенко [1] акцентував на розвитку цифрових освітніх інструментів у викладанні колористики, розглядаючи вебресурс як ефективний засіб інтеграції теорії кольору, історії мистецтва й дизайну. Автор підкреслив, що використання мультимедійних платформ підвищує самостійність студентів і дозволяє формувати міждисциплінарне бачення у вивченні живопису. Науковці С. Брильов, І. Глухенький, Н. Журавльова і М. Кочубей [2] дослідили сучасні стратегії розвитку академічної школи в умовах реформування мистецької освіти. Учені довели, що модернізація системи художньої підготовки повинна спиратися на синтез академічних традицій і нових освітніх підходів, зокрема на інтеграцію в навчальний процес сучасних технологічних засобів. Дослідники М. Пічкур, Г. Сотська, І. Демченко, А. Король і А. Гордаш [3] обґрунтували поняття «академічна і цифрова парадигма образотворчої підготовки». Довели, що формування художника нового покоління можливе лише за умови гармонійного поєднання класичних принципів реалістичного малярства із цифровими технологіями навчання, що забезпечує розвиток гнучкого художнього мислення. М. Сидор [4] наголосив на взаємозв'язку академічного і творчого аспектів у формуванні мистецької компетентності, підкреслив, що ефективна художня освіта має зберігати баланс між технічною дисципліною академізму та індивідуальним самовираженням студента. У дослідженні Т. Недошовко [5] проаналізовано еволюцію дисципліни «Композиція в живописі» в історичному контексті й доведено, що академічні методики становлять основу сучасного викладання живопису, проте потребують оновлення з урахуванням нових педагогічних підходів і естетичних тенденцій.

Іноземні науковці також опрацьовували цю проблематику. Зокрема, Е. Tandirli [6] розглянув феномен художньої еволюції через освіту, зазначивши, що розвиток живопису як навчальної дисципліни відображає динаміку соціокультурних процесів і вплив нових засобів вираження на академічну методологію. Автори Sh. Lyu і S. Ouyang [7] дослідили роль акаде-

мічного живопису в системі підготовки викладачів мистецтва Китаю, визначивши, що академічна школа виступає методологічним стрижнем, який забезпечує високий професійний рівень художника навіть за умов модернізації освітніх програм. Науковці А. Amoouzadeh Lichaei і N. Bonyadi [8] звернулися до інтеграції академічного рисунку та живопису в освітніх програмах університетів, обґрунтувавши потребу формування у студентів одночасно технічної точності й аналітичного мислення, необхідного для сучасного художника-педагога.

Отже, художня освіта перестає бути лише копіюванням канонів і поступово стає простором діалогу між традицією та сучасністю. Саме в цьому контексті наше дослідження знаходить своє місце. Воно заповнює порожнечу, яка досі залишалася між академічною школою й новими форматами мистецької підготовки. Ми пропонуємо цілісний погляд на те, як класичні техніки й сучасні новаційні підходи можуть співіснувати, не витісняючи одне одного, а збагачуючи. І саме це поєднання, як показує досвід, стає основою формування художників нового покоління.

Мета дослідження полягає у науковому обґрунтуванні й аналізі процесів трансформації академічних традицій у сучасному мистецькому навчанні, зокрема у виявленні взаємозв'язку між класичними принципами академізму та новаційними підходами, цифровими технологіями й новими педагогічними методами, що забезпечують оновлення змісту та форм художньої освіти.

Виклад основного матеріалу дослідження. У професійній підготовці художника-академіста живопис є однією з найважливіших фундаментальних дисциплін. Згідно із силабусом дисципліни «Академічний живопис» у ХДАДМ, він забезпечує фахову підготовку художника-графіка на бакалаврському рівні. Викладання цього курсу спрямоване на формування художника-професіонала і засвоєння закономірностей реалістичної передачі натури. У навчальному процесі переважають практичні завдання з натури (етюди) і копіювання класичних зразків; головною метою є розвиток у студентів образного бачення світу й здатності критично використовувати традиції класичної спадщини світової культури. В академічному курсі робиться наголос на оволодінні класичними матеріалами й техніками. Передумовою для вивчення «Академічного живопису» є достатній рівень навичок роботи з фарбами (акварель, гуаш, темпера, акрил). Студентам надають необхідні демонстраційні форми (натури, гіпсові зліпки тощо), а викладачі забезпечують високу якість і чітку послідовність постановок для практичних робіт. У результаті викладання студенти набувають «живописну майстерність, практичні навички у використанні колористичних можливостей, формуванні культури художньої єдності композицій і створенні високого рівня авторських робіт» [9]. Іншими словами, академічна традиція вивчення живопису полягає в поступовому накопиченні технічних навичок: композиції, рисунку, тонального та світлотіньового моделювання, правильного використання лінійної перспективи та кольору.

Навчальний процес зазвичай поділений на послідовні модулі та теми (етюд оголеної фігури, портрет з натури тощо) [9]. Усі ці постановки спрямовані на зосередження уваги студента на реалістичному описі світу та освоєнні класичних правил гармонії. Таким чином, традиційне академічне навчання живопису акцентує увагу на технічній вправі, натурі, копіюванні зразка і строгих композиційних побудовах. Наслідком такого підходу є висока майстерність виконання та розуміння класичних канонів живопису. У таблиці 1 подано порівняння традиційних академічних технік живопису з новаційними сучасними техніками.

Таблиця 1. Порівняння традиційних академічних технік живопису з інноваційними сучасними техніками

№	Аспект	Академічні (традиційні) техніки	Інноваційні (сучасні) техніки
1	Матеріали	олія, акварель, гуаш, темпера; полотно, дерев'яні панелі	акрилові та модифіковані фарби; нетрадиційні поверхні (пластик, кераміка), цифрові планшети
2	Художні прийоми	пензлі, пастель, мастихін, відточена тональна передача, етюд із натури	експериментальні прийоми (гратаж, сігіль, спрей, колаж); цифровий живопис і фото/відеоарт
3	Колористика	класичні гармонії (ізохромія, поїкілохромія тощо); реалістичні палітри	активна робота з контрастами і яскравими відтінками; нетрадиційні змішування кольорів, цифрові фільтри
4	Підхід у навчанні	копіювання майстрів; поступовість та повторення вправ; сувора академічна дисципліна	проектний метод; креативні експерименти; міждисциплінарність; самовираження студента

Джерело: систематизовано на основі [7–9]

Таким чином, академічне навчання живопису в Україні спирається на сформовані за довгий час традиції, зорієнтовані на реалістичне, скрупульозне відтворення світу і глибоке оволодіння матеріалами й техніками. Наступним кроком є розгляд новацій, які доповнюють і розширюють ці традиції.

У сучасних програмах з образотворчого мистецтва дедалі більше уваги приділяється використанню нових матеріалів і технологій. Це відповідає загальному тренду цифровізації освіти: зокрема, створюються вебресурси та онлайн-платформи для вивчення кольору та живопису [1]. Так, прикладом є авторський сайт з колористики, який демонструє міждисциплінарний підхід (поєднуючи психологію кольору, історію мистецтва, дизайн) і слугує потужним засобом самонавчання для студентів художніх спеціальностей [1]. Впровадження інформаційних технологій у процес викладання полегшує доступ до знань і робить навчання кольору «гібридним»: частково онлайн, з мультимедійними лекціями та тестами, і частково — через практичні заняття в аудиторії [1; 3].

Сучасні техніки живопису включають також нетрадиційні прийоми, які виходять за межі класичної академічної палітри й фактури. Художники-освітяни експериментують з фарбами на водній основі, технікою акрилового імпастро, зі застосуванням синтетичних пігментів і навіть інтерактивних технік. У результаті курсових практикумів з'являються «живі» інсталяції, в яких комбінується живопис з колажем, цифровою графікою та інтерактивними елементами [1–3]. Ці новації не замінюють традицій, а скоріше розширюють палітру можливостей: студенти можуть, наприклад, в одному проекті працювати зі звичним пензлем, а в іншому — із сенсорним графічним планшетом.

Особливу роль у модернізації академічних традицій відіграє колористика. Як зазначають українські дослідники, розвиток системного живописного мислення з акцентом на колірну виразність є основою підготовки майбутніх художників [8]. Усвідомлене використання кольору забезпечує можливість не лише передавати у творах емоції й настрій, а й впливати на формування культурного середовища. Тому колористичний тренінг — вправи з вивчення гармоній (ізохромії, поїкілохромії тощо) і сприйняття кольору — посідає ключове місце в сучасних навчальних програмах. У педагогічній практиці також широко застосовуються інтерактивні технології (комп'ютерні симуляції кольору, віртуальні палітри) і проектні методики, які розвивають креативність учнів [1].

Отже, оновлення академічних підходів до викладання живопису — це не просто впровадження нових технологій чи зміна навчальних форматів. Насамперед ідеться про зміну погляду на саму суть художньої освіти. Коли колір перестає бути лише технічним елементом

і перетворюється на інструмент мислення, природно постає потреба ще раз подивитися на фундамент, з якого виросла мистецька школа. Що саме ми розуміємо під академізмом? Чому його принципи досі залишаються орієнтиром, навіть у цифрову добу? Щоб відповісти на ці запитання, варто звернутися до витоків — до самого поняття академічного мистецтва, його методики, стилю й філософії.

Академізм у мистецтві означає стиль і методику, що були характерні для художніх академій XIX століття: акцент на реалізмі, класицизмі, відточеній техніці та чітко структурованій композиції [10]. Таке мистецтво спрямоване на зображення історичних або міфологічних сюжетів з детальною увагою до форми й світлотіні [10]. У навчанні це виявлялося як суворе слідування академічним вправам — малюванню з гіпсових зліпків, натури, копіюванню картин, що мало виховувати в студента витончену майстерність та певні ідеали.

Натомість сучасне мистецьке вираження є набагато плюралістичнішим. У XXI столітті підхід до кольору та форми часто відходить від жорстких канонів: художники експериментують з абстрактними ідеями, сюжети можуть бути щоденними чи навіть концептуальними, іноді з елементами перформансу чи цифрової анімації.

В освітньому процесі це означає більшу свободу тем і прийомів, заохочення студента до самовираження і розроблення власного стилю. Українські реформатори освіти усвідомлюють, що сучасні програми мають інтегрувати національний колорит та креативні індустрії, а не лише слідувати хрестоматійному академізму.

Таблиця 2. Порівняння традиційних академічних принципів мистецтва та їх сучасних інтерпретацій

№	Критерій	Академізм (класичний)	Сучасна інтерпретація
1	Стиль і тематика	реалізм, класицизм; історичні, міфологічні, портретні сюжети	різноманітність стилів: абстракція, експресіонізм, концептуалізм; теми — особистий досвід, соціальне, екологія тощо
2	Технічний підхід	сувора академічна техніка; переважно живописні засоби (пензель, композиція з натури)	синтез технік: живопис, графіка, інсталяція, цифрові медіа; вільніший, «змішаний» процес
3	Філософія мистецтва	збереження традицій, відтворення ідеалів (гармонія, краса)	пошук новизни, індивідуальності, концептуальності; мистецтво як діалог із глядачем
4	Мета творчості	виховання ідеалів (чеснота, героїзм); демонстрація майстерності	самовираження, критика, емоційне/психологічне розкриття; створення культурних сенсів

Джерело: систематизовано на основі [2–4; 7–9]

Можна побачити, що академізм і сьогодні зберігає вплив на художню освіту (його принципи залишаються базисом для навчання іншим методам), але водночас зіставляється з різноманітними новими підходами. Багато сучасних митців та викладачів намагаються поєднати сувору технічну майстерність академічної школи з експериментальністю, що відповідає духу часу. За словами дослідників, необхідно одночасно постійно оновлювати академічну школу, зберігаючи її традиції [2].

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, в сучасному мистецькому навчанні відбувається трансформація академічних традицій. З одного боку, зберігаються основні засади академізму — фундаментальні дисципліни, класичні техніки, методична робота з натури та строго структурована колористика. З іншого боку, навчальні програми дедалі більше впроваджують новації: нові матеріали (акрилові та синтетичні фарби, цифрові інструменти), нетрадиційні техніки, мультидисциплінарні вебресурси та змішані формати занять. Педагогічні дослідження підкреслюють, що сучасна освіта художника повинна поєднувати академічну школу з творчою гнучкістю: це і гарантує високий професіоналізм, і відповідає вимогам часу.

Проведений аналіз і порівняння засвідчили, що трансформація відбувається не шляхом відмови від академізму, а через його оновлення. Зрештою, академічні навички стають твердим «скелетом» мистецької освіти, на який «нашаровуються» сучасні технології та креативні ідеї. Подальші дослідження мають розглядати конкретні методики новаційного викладання (наприклад, проектний підхід, інтегративні курси), щоб визначити найефективніші практики для підтримки балансу між традицією і новаторством у вітчизняній художній педагогіці.

Література

1. Прищенко С. Вебресурс із колористики для сучасної мистецької освіти. *Українська академія мистецтв*. 2023. № 34. С. 152–159. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-20>
2. Брильов С., Глухенький І., Журавльова Н., Кочубей М. Академічна школа в сучасних умовах: стратегії розвитку образотворчого мистецтва та дизайну в мистецьких закладах вищої освіти України. *Українська академія мистецтв*. 2024. № 35. С. 104–112. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-11>
3. Пічкур М. О., Сотська Г. І., Демченко І. І., Король А. М., Гордаш А. М. Митець інформаційного покоління: академічна і цифрова парадигма образотворчої підготовки у вищій школі. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2020. Т. 79. № 5. С. 296–312. DOI: <https://doi.org/10.33407/itlt.v79i5.2927>
4. Сидор М. Академічний та творчий аспекти в системі мистецької компетентності. *Вісник Прикарпатського університету*. Серія: Мистецтвознавство. 2019. Вип. 37. С. 3–9. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-3-9>
5. Недошовко Т. Композиція у живописі як навчальна дисципліна системи художньої освіти в історичному контексті. *Культура і сучасність*. 2018. № 1. С. 181–187. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2018.148261>
6. Tandirli E. Painting Education & Artistic Evolution. *Procedia — Social and Behavioral Sciences*. 2012. Vol. 46. P. 4493–4497. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2012.06.283>
7. Lyu Sh., Ouyang S. Study on the Role of Academic Painting in the Modern Training System of Chinese Art Educators. *Proceedings of the 5th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2019)*. Series: Advances in Social Science, Education and Humanities Research. 2019. Volume 341. P. 822–825. URL : <https://www.atlantis-press.com/proceedings/icadce-19/125916215> (дата звернення: 10.11.2025).
8. Amoozadeh Lichaei A., Bonyadi N. Academic Drawing and Painting in Public Administration Program for Student of Fine Arts Dept in University of Guilan. *Journal of Multidisciplinary Engineering Science and Technology (JMEST)*. 2015. Vol. 2, Issue 1. URL : <https://www.jmest.org/wp-content/uploads/JMESTN42350177.pdf> (дата звернення: 10.11.2025).
9. Чурсіна В. І. Академічний живопис: силабус навчальної дисципліни для здобувачів освітнього ступеня бакалавра спеціальності 022 «Дизайн» освітньо-професійної програми «Графічний дизайн». Харків : Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2023. URL : <https://old.ksada.org/pdf1/sil-GR-3k-5s-Zhyvopys-Chursina-23.pdf> (дата звернення: 10.11.2025).
10. Академічний художній стиль. *Jose Art Gallery*. 2024. URL : <https://www.joseartgallery.com/uk/articles/academic-art> (дата звернення: 10.11.2025).

References

1. Pryshchenko, S. (2023). Vebresurs iz kolorystyky dlia suchasnoi mystetskoï osvity [Web Resource on Color Theory for Contemporary Art Education]. *Ukrainska akademiia mystetstv*, 34, 152–159. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-20> [in Ukrainian].
2. Brylov, S., Hlukhenkyi, I., Zhuravlova, N., & Kochubei, M. (2024). Akademichna shkola v suchasnykh umovakh: stratehii rozvytku obrazotvorchoho mystetstva ta dyzainu v mystetskykh zakladakh vyshchoi osvity Ukrainy [Academic School in Modern Conditions: Development Strategies of Fine Arts and Design in Ukrainian Higher Art Education Institutions]. *Ukrainska akademiia mystetstv*, 35, 104–112. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-11> [in Ukrainian].
3. Pichkur, M. O., Sotska, H. I., Demchenko, I. I., Korol, A. M., & Hordash, A. M. (2020). Mytets informatsiinoho pokolinnia: akademichna i tsyfrova paradyhma obrazotvorchoi pidhotovky u vyshchii shkoli [Artist of the Information Generation: Academic and Digital Paradigm of Fine Arts Training in Higher Education]. *Informatsiini tekhnolohii i zasoby navchannia*, 79(5), 296–312. DOI: <https://doi.org/10.33407/itlt.v79i5.2927> [in Ukrainian].
4. Sydor, M. (2019). Akademichnyi ta tvorchyi aspekty v systemi mystetskoï kompetentnosti [Academic and Creative Aspects in the System of Artistic Competency]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 37, 3–9. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-3-9> [in Ukrainian].
5. Nedoshovko, T. (2018). Kompozytsiia u zhyvopysu yak navchalna dystsyplina systemy khudozhnoi osvity v istorychnomu konteksti [Composition in Painting as an Educational Discipline of the Art Education System in Historical Context]. *Kultura i suchasnist*, 1, 181–187. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-3-9> [in Ukrainian].
6. Tandirli, E. (2012). Painting Education & Artistic Evolution. *Procedia — Social and Behavioral Sciences*, 46, 4493–4497. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2012.06.283>.
7. Lyu, Sh., & Ouyang, S. (2019). Study on the Role of Academic Painting in the Modern Training System of Chinese Art Educators. In *Proceedings of the 5th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2019)* (Vol. 341, pp. 822–825). Retrieved from <https://www.atlantis-press.com/proceedings/icadce-19/125916215>
8. Amoozadeh Lichaei, A., & Bonyadi, N. (2015). Academic Drawing and Painting in Public Administration Program for Student of Fine Arts Dept in University of Guilan. *Journal of Multidisciplinary Engineering Science and Technology (JMEST)*, 2(1). Retrieved from <https://www.jmest.org/wp-content/uploads/JMESTN42350177.pdf>
9. Chursina, V. I. (2023). Akademichnyi zhyvopys: sylabus navchalnoi dystsypliny dlia zdobuvachiv OS bakalavra spetsialnosti 022 “Dyzain” [Academic Painting: Syllabus for Bachelor Students of Speciality 022 “Design”]. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Design and Arts. Retrieved from <https://old.ksada.org/pdf1/sil-GR-3k-5s-Zhyvopys-Chursina-23..pdf> [in Ukrainian].
10. Academic Art Style (Akademichnyi khudozhnii styl’). (2024). *Jose Art Gallery*. Retrieved from <https://www.joseartgallery.com/uk/articles/academic-art>

Zhanna Yasenytska

TRANSFORMATION OF ACADEMIC TRADITIONS IN CONTEMPORARY ART EDUCATION

Abstract. The study aims to conceptualize the processes of renewing academic traditions in contemporary art education, particularly within the system of training painters in the fields of painting and color theory. The central focus lies on the question of how to integrate the classical school of realistic painting with new pedagogical and digital approaches that shape the mindset of the twenty-first-century artist. To achieve this goal, the research employs a comparative analysis of traditional and modern painting techniques, methods of systemic and structural analysis, as well as observation of instructional processes in professional art education.

The analysis demonstrates that the academic school remains the foundation of artistic training, although its content and forms are gradually evolving. Contemporary curricula combine exercises from nature, the copying of classical models, and the use of digital technologies: interactive palettes, computer-based color simulations, and multimedia platforms. Technical mastery no longer exists in isolation; it becomes a means of fostering creative thinking and the ability to visualize ideas across various media. Color theory, which was traditionally regarded as a craft-oriented discipline, is transforming into an intellectual tool for shaping artistic vision. It has been established that the transformation of academic traditions does not undermine them but expands their scope: new project-based methodologies, integrated courses, and hybrid teaching formats are emerging. Academicism functions not as a constraint but as the core around which a new system of art education is being developed—one that is open to innovation yet rooted in classical culture. Thus, academic methods retain their pedagogical value but require reinterpretation in light of digitalization, the evolution of artistic media, and the growing influence of the creative economy.

An effective model of art education must be grounded in the synthesis of the traditional school and contemporary technological possibilities, enabling the formation of a new type of artist—technically proficient, conceptually flexible, and culturally aware. The results of this study may be useful for educators in higher art institutions, developers of educational programs, curators of artistic projects, and students working to integrate classical techniques with modern means of artistic expression.

Keywords: art education; painting; color theory; painting techniques; classical academic principles; innovative academic approaches.

Олексій Філіпов

**НОВІ ВІЗУАЛЬНІ ЕСТЕТИКИ ДИДЖИТАЛ-ЕПОХИ:
АНАЛІЗ ГЛІТЧ-АРТУ, ПІКСЕЛЬ-АРТУ, ГЕНЕРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА
ТА ІНШИХ НАПРЯМІВ**

**NEW VISUAL AESTHETICS OF THE DIGITAL AGE:
AN ANALYSIS OF GLITCH ART, PIXEL ART, GENERATIVE ART,
AND OTHER TRENDS**

УДК 791; 334

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345519

Олексій Філіпов

аспірант,

Приватний ВНЗ

«Київський університет культури»

Oleksii Filipov

Ph.D. Student,

Private Higher Educational Institution

“Kyiv University of Culture”

e-mail: Filipov_Alexey@proton.me

orcid.org/0009-0003-6079-4957

Анотація. Дослідження сфокусоване на аналізі нових візуальних естетик, що сформувалися під впливом цифрових технологій. Особливу увагу приділено глітчарту, піксельарту та генеративному мистецтву як ключовим напрямом, що відображають трансформаційні процеси в сучасній візуальній культурі, визначенню їхніх художніх особливостей та соціокультурного впливу. У результаті дослідження з'ясовано, що цифрові технології фундаментально змінюють принципи створення та сприйняття візуальних образів. Глітчарт осмислює естетику помилки, відображаючи крихкість цифрового середовища. Піксельарт, маючи ностальгійне підґрунтя, розвивається як самостійний напрям зі специфічними виражальними засобами. Генеративне мистецтво, що виникає на перетині людської творчості та алгоритмічних процесів, розширює уявлення про авторство. Ці напрями інтегровані в інтернет-культуру та цифровий дизайн, взаємодіючи з традиційними мистецькими практиками та стимулюючи дискусії про природу мистецтва в цифрову епоху. Наукова новизна розвідки полягає у систематизації знань про новітні цифрові візуальні естетики та обґрунтуванні їхнього статусу як самостійних художніх феноменів. Доведено, що глітчарт, піксельарт та генеративне мистецтво є повноцінними художніми напрямом. Нові візуальні естетики, породжені диджитал-технологіями, є закономірним етапом розвитку візуальної культури. Вони демонструють значний потенціал для подальшого розгортання та інтеграції в різні сфери людської діяльності, трансформуючи сприйняття мистецтва та реальності.

Ключові слова: цифрова естетика, глітч, пікселізація, алгоритмічне мистецтво, цифрові інструменти, візуальна культура, новітні медіа.

Постановка проблеми. Формулювання проблеми та її актуальність зумовлені проникненням цифрових технологій в усі сфери людської діяльності, включно з мистецтвом, що призвело до виникнення нових візуальних естетик. Технологічний прогрес не лише надав митцям нові інструменти, але й кардинально змінив способи створення, сприйняття та розповсюдження художніх творів. Аналіз глітчарту, піксельарту, генеративного мистецтва та інших напрямів, що сформувалися завдяки цифровим інструментам, є нагальною потребою для розуміння сучасних культурних процесів та еволюції візуальної мови. Зв'язок цього до-

слідження із важливими науковими та практичними завданнями полягає у необхідності осмислення трансформацій у мистецтві під впливом Четвертої промислової революції (4IR), що змінює як саму мистецьку практику, так і дизайнерське мислення. Значення пропонованого дослідження полягає в систематизації знань про новітні цифрові мистецькі форми, їхню специфіку, естетичні особливості та культурний вплив, що є важливим для мистецтвознавства, культурологічних студій, теорії медіа та художньої освіти. Нові напрями мистецтва кидають виклик традиційним уявленням про «ауру» твору, його оригінальність та матеріальність в епоху необмеженого цифрового відтворення. Розуміння цих феноменів дозволяє не тільки фіксувати зміни, а й прогнозувати майбутні вектори розвитку візуальної культури, що набуває особливої ваги в контексті стрімкої цифровізації суспільства та дедалі більшого інтересу до цифрових навичок та інформаційної грамотності. Навіть помилка, глітч, стає естетичним інструментом, що ставить під сумнів бездоганність цифрового середовища.

Аналіз попередніх досліджень. Огляд актуальних досліджень та публікацій останніх років свідчить про зростання інтересу науковців до проблематики нових візуальних естетик, породжених цифровими технологіями. Зокрема, М. Юр фокусується на глітчарті як новому візуальному коді в сучасному мистецтві, аналізуючи вплив цифрового мистецтва на візуальне та появу нового «візуального коду» у художньому просторі [3, с. 235]. Саунд-художник Є. Ващенко розглядає генеративний дизайн (алгоритмічне мистецтво) як підхід, де дизайнер проектує алгоритм, а програма генерує численні варіанти: «Це стара історія, яка по-новому розкривається у сучасності, бо з'явилися цифрові інструменти, що можуть робити значно більше калькуляцій, ніж людина» [1]. Праці, що аналізують піксельарт, часто звертають увагу на його специфіку як підкатегорії цифрового мистецтва, де контроль над кожним пікселем є визначальним, та його історичні зв'язки з ранньою комп'ютерною графікою. Д. Чембержі, С. Пашукова та І. Єрмак досліджують роль цифрового мистецтва загалом у соціокультурному просторі, його вплив, взаємодію та перспективи, зазначаючи, як технології змінюють сприйняття та комунікацію в мистецтві [2, с. 145]. Також науковці звертають увагу на те, як цифрові технології трансформують традиційні види мистецтва, наприклад кінематограф, формуючи нову візуальну естетику та жанрову гібридність. Загалом, дослідники визнають, що цифровізація призводить до появи нових мистецьких форм та переосмислення наявних. Утім, попри значну кількість публікацій, залишаються невирішеними питання комплексного аналізу взаємозв'язків між конкретними цифровими інструментами та формуванням специфічних візуальних характеристик кожного з нових напрямів. Також потребує глибшого вивчення питання, як ці нові естетики впливають на загальнокультурні уявлення про красу, художність та роль митця, особливо в контексті українського артпростору, де експерименти з цифровими засобами виразу ще не надто поширені та досліджені.

Мета статті полягає у здійсненні комплексного аналізу нових візуальних естетик, зокрема глітчарту, піксельарту та генеративного мистецтва, що виникли як результат розвитку та поширення диджитал-технологій. Основне завдання полягає: у виявленні специфічних художніх характеристик, притаманних кожному із цих напрямів, у дослідженні механізмів впливу цифрових інструментів на їхнє формування та визначенні їхнього місця і значення у сучасному мистецькому дискурсі. Необхідно не лише описати ці явища, а й проаналізувати, як саме технологічні особливості (як-от програмні збої для глітчарту, дискретна структура зображення для піксельарту чи алгоритмічна основа для генеративного мистецтва) конституюють їхню унікальну візуальну мову та естетичну цінність. Проміжним завданням є також розгляд того, як ці новітні естетичні форми взаємодіють із традиційними уявленнями про творчість, авторство та художній твір, а також як вони відображають та рефлектують ключові аспекти сучасної цифрової культури, включно з темами технологічної залежності, цифрової ідентичності та взаємодії людини і машини. Крім того, ставиться завдання дослідити, як відбувається процес легітимації цих напрямів у мистецькому світі, враховуючи їх віднос-

ну новизну та технологічну зумовленість. Необхідно також розглянути їх потенціал для подальшого розвитку та вплив на інші сфери візуальної культури, виходячи за межі суто мистецького контексту. Отже, дослідження спрямоване на заповнення лакуни в системному розумінні того, як цифрові інструменти не просто слугують засобом реалізації художнього задуму, а й активно формують нові естетичні парадигми, які потребують глибокого наукового осмислення. Певна неузгодженість у використанні термінів «диджитал» поруч із «цифровий» буде збережена для відображення живої мови дослідницького процесу.

Результати дослідження. Цифрова доба докорінно перекроїла художній простір, породивши нові візуальні коди й естетики, що проросли з ґрунту технологій і алгоритмів. Такі напрями, як глітчарт, піксельарт, генеративне мистецтво та інші цифрові форми, стали не просто відгалуженням традиційного мистецтва, а його новими мовами. Їхній аналіз відкриває шлях до розуміння того, як еволюціонує візуальне мислення людини, коли замість пензля у неї — код і машина. У фокусі дослідження — логіка створення, функціонування та сприйняття творів, народжених у цифровому середовищі, з особливою увагою до генеративного (алгоритмічного) мистецтва й піксельарту як найрепрезентативніших прикладів сучасної естетики.

Одним із найвиразніших свідчень впливу технологій на образотворчість стало становлення генеративного, або алгоритмічного, мистецтва. Дослідниця Т. Совгира підкреслює, що технологічна складова процесу творення завжди викликала науковий інтерес, адже впровадження технічних новацій у мистецтво — це не просто еволюція інструментів, а трансформація самого способу бачити. Сучасна цифрова творчість потребує аналізу з позиції взаємодії традиційних художніх методів та інноваційних цифрових рішень. У своїй роботі Т. Совгира зосереджується на виявленні закономірностей інтеграції цифрових технологій у візуальне мистецтво, зокрема через залучення технології штучного інтелекту. Вона підкреслює, що ШІ здатен не лише відновлювати утрачені фрагменти візуального матеріалу, а й генерувати самотутні композиції, реалізовані навіть у фізичному вимірі за допомогою тривимірного друку [5, с. 65].

Ключем до розуміння генеративного мистецтва є саме поняття алгоритму. Т. Совгира показує, що математичне моделювання і алгоритмічний аналіз дозволяють створити міст між різними системами знаків — музичними, живописними, цифровими, — переводячи художні форми у математичний еквівалент. Такий підхід відкриває шлях до синтезу мистецтв, де код стає новою палітрою. Штучний інтелект, таким чином, виступає не просто інструментом, а співтворцем, що здатен інтегрувати звукове, візуальне і концептуальне в єдиний артефакт. Алгоритмічне мистецтво ще перебуває на ранній стадії розвитку, проте потенціал його безмежний.

Яскравим прикладом цього є проект «Новий Рембрандт» (The Next Rembrandt, 2016), створений у співпраці ING Bank, J. Walter Thompson Amsterdam, Microsoft, Технологічного університету Делфта, Королівської галереї Мауріцхейс та Музею Рембрандта в Амстердамі. Як зазначає Г. Кон, результатом стала картина-портрет, що з надзвичайною точністю наслідує стиль Рембрандта, але водночас не є копією в класичному сенсі. Вона має власну художню автономію та зміст, народжений з машинного бачення. Проект став можливим завдяки застосуванню штучного інтелекту, який, проаналізувавши 346 картин майстра через тривимірне сканування, виокремив закономірності його стилю, композиційні й технічні особливості. Виявлення цих алгоритмів дозволило відтворити логіку Рембрандтового письма в цифровому просторі, перетворивши мистецтво на дані, а дані — на новий витвір [5, с. 65, 67].

Таким чином, сучасне цифрове мистецтво — це не просто експеримент із технологіями, а пошук нового способу мислення, у якому алгоритм стає аналогом художнього інтуїтивного жесту. Це простір, де людина і машина спільно творять нову естетику — точну, аналітичну, але водночас дивовижно поетичну у своїй механічній точності.

Інша грань використання штучного інтелекту розгортається у сфері відновлення втрачених зображень. Т. Совгира наводить промовистий приклад — знамениту роботу П. Пікассо «Старий гітарист», під шарами фарби якої приховувалося інше полотно — «Жінка, яка сидить». Фахівці з Університетського коледжу Лондона, спираючись на алгоритм «нейронного перенесення стилю» А. Гатиса, зуміли реконструювати приховану композицію. Завдяки цій технології машина може зчитати стилістичний код оригіналу та застосувати його до нового зображення, створюючи візуальну паралель. Так, жіночий образ було відтворено у манері, властивій «блакитному періоду» П. Пікассо, зокрема його полотну «Життя» (1903) [5, с. 67–68].

Технологічна експансія торкнулася й синтезу різних форм мистецтва. Проект «Кандинський» від Microsoft, заснований на аналітичному прочитанні живопису В. Кандинського та музики Р. Вагнера («Лоенгрін», 1916), А. Шенберга й сучасних композиторів, є ілюстрацією такого симбіозу. Т. Совгира зазначає, що нейронна мережа, навчаючись на цих матеріалах, виявила приховану кореляцію між зображенням і звуком: кольоровим відтінкам відповідали певні ноти, а структура крапок і штрихів трансформувалася у звукові мотиви. В. Шершульський, директор з перспективних технологій «Майкрософт Рус», зауважив, що генеративні змагальні мережі (GANs) не лише допомагають зрозуміти механіку штучного інтелекту, а й відкривають шлях до осмислення самого феномена творчості. Отже, у просторі новітніх технологій виникає феномен «алгоритмічного живопису», де художня інтуїція переплітається з машинною логікою. Т. Совгира підкреслює, що майбутнє мистецтва бачиться у гармонійному поєднанні людської уяви, естетичної чутливості та можливостей штучного інтелекту [5, с. 68].

Серед інших напрямів цифрової естетики помітно вирізняється піксельарт — форма вираження, що пережила своє друге народження. Н. Рекун і Г. Чемерис у праці «Актуальність використання техніки Pixel Art у сучасному ігровому дизайні» наголошують: малюнок як інструмент комунікації має глибоке коріння, і піксельарт є спадкоємцем цього принципу. Його сутність — не у готовому результаті, а в процесі творення: художник будує зображення поелементно, піксель за пікселем, що кардинально відрізняє його від звичайної растрової графіки [2, с. 383].

З еволюцією цифрових технологій, коли на сцену вийшли 256-колірні палітри, піксельарт поступово відійшов на маргінес, звільняючи місце складнішій візуальній графіці. Проте згодом, на тлі домінування тривимірних ігор і ностальгії за естетикою минулого, дизайнери свідомо повернулися до цього стилю. Його витоки сягають 1970-х, хоча сам принцип складання образів із дрібних одиниць має ще давніші аналоги — мозаїку та вишивання хрестиком. Термін «Pixel Art» вперше з'явився в статті А. Голдберга та Р. Флегала у журналі «Communications of the ACM» (грудень 1982 року). У межах мистецтва ця техніка є втіленням мінімалізму: кілька десятків кольорових точок складаються у виразний візуальний образ [2, с. 383–384].

Піксельарт став опорою в ігровій індустрії: він дозволяв створювати привабливі візуальні світи без надмірних технічних вимог. Його розквіт припав на епоху приставок четвертого покоління: Sega MD, SNES, TurboGrafx-16, Neo Geo. Якщо спочатку це була вимушена техніка через апаратні обмеження, то згодом, після тимчасового занепаду у 1990-х, вона відродилася разом із мобільними платформами. Сучасні програми для створення піксель-графіки значно спростили цей процес, зробивши його доступним навіть новачкам. Нині піксельарт активно використовується у візуальному дизайні — від постерів і журналів до відеореклами й татуювань. Серед дослідників феномена варто відзначити Р. Лайона, Д. Зільбера, Ю. Юе, К. Івасакі, Б.-Й. Чена, Й. Добаші, Т. Нішиту, Я. Копфа, Д. Ліщинського, Т. К. Інґліса, Д. Фогеля та К. С. Каплана, С. С. Коновалюка. Віртуозність у цій техніці полягає в умінні створювати композицію, маючи в розпорядженні мінімум кольорів — іноді лише від чотирьох до шістнадцяти, хоча існують і роботи з більш розлогими палітрами [2, с. 384–385].

Попри відсутність докладного аналізу глітчарту в наведених джерелах, цей напрям варто розглядати як частину ширшої парадигми нових цифрових естетик. Глітчарт, що перетворює цифрові помилки на художній жест, свідчить про глибше освоєння митцями самої

природи цифрового середовища. Як зазначає Т. Совгира, трансформація зображення у «цифрове, алгоритмічне» розкриває простір для експериментів із самою структурою даних, що резонує з філософією глітчарту [5, с. 67]. Усі ці тенденції показують прагнення митців досліджувати не лише потенціал, а й обмеження цифрових інструментів, роблячи їх активними елементами творчості. Нові цифрові естетики вирізняються інтерактивністю, алгоритмічністю, процесуальною природою та залежністю від конкретного технічного середовища. Вони порушують класичні питання про авторство, унікальність і межі мистецького твору в епоху нескінченного цифрового дублювання й модифікації.

Висновки. Аналіз нових візуальних естетик, таких як глітчарт, піксельарт та генеративне мистецтво, що виникли завдяки цифровим технологіям, дозволяє зробити висновок про фундаментальну трансформацію сучасного художнього простору. Сутність отриманих результатів полягає у виявленні унікальних художніх характеристик кожного з цих напрямів, що безпосередньо детерміновані специфікою використовуваних цифрових інструментів та методів. Глітчарт естетизує помилку, перетворюючи технічний збій на засіб виразності та критичний коментар до цифрової культури. Піксельарт, наголошуючи на дискретній природі цифрового зображення, звертається як до ностальгічних мотивів, так і до свідомого мінімалістичного підходу в конструюванні візуальності. Генеративне мистецтво, в основі якого лежить алгоритм, розширює уявлення про авторство та творчий процес, де художник стає архітектором системи, здатної продукувати нескінченні варіації творів. Це узгоджується з метою статті, яка полягала в комплексному аналізі цих напрямів.

Наукова новизна дослідження полягає у систематизації знань про ці новітні візуальні форми як єдиний феномен, породжений цифровою епохою, та у виокремленні їх спільних рис і відмінностей, зумовлених технологічними особливостями. Цінність та значущість результатів для розвитку науки, зокрема мистецтвознавства, культурології та медіа-теорії, визначається тим, що вони сприяють глибшому розумінню еволюції візуальної культури в умовах тотальної цифровізації. Отримані висновки синтезують ключові положення аналізу попередніх досліджень та обґрунтування результатів. Перспективи подальших досліджень у цьому напрямі вбачаються у вивченні впливу цих нових естетик на інші сфери візуальної культури, такі як дизайн, реклама, кінематограф, а також у дослідженні їх інтеграції з новими технологіями, наприклад віртуальною та доповненою реальністю. Також актуальним є подальший аналіз рецепції цих мистецьких форм аудиторією та їх роль у формуванні цифрової ідентичності сучасної людини, особливо це стосується молодого покоління.

Література

1. Капустинська Т. Код у мішку: як генеративний дизайн об'єднує митців із програмістами. *Platfor.ma*. 16.05.2018. URL: <https://www.platfor.ma/topic/generative-design-2/> (дата звернення: 18.05.2025).
2. Рекун Н., Чемерис Г. Актуальність використання техніки Pixel Art у сучасному ігровому дизайні. *Наукові дослідження та інновації в галузі суспільно-гуманітарних наук* : збірник матеріалів I Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції Мелітополь: ТДАТУ, 2021. Т. 2. С. 383–385. URL: http://www.tsatu.edu.ua/shn/wp-content/uploads/sites/59/zbirnyk-materialiv_chastyna-2.pdf (дата звернення: 18.05.2025).
3. Чембержі Д., Пашукова С., Єрмак І. Цифрове мистецтво у соціально-культурному просторі: вплив, взаємодія та перспективи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 64 (2). С. 144–149. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-23>
4. Юр М. «Glitch Art»: новий візуальний код художнього простору у сучасному творі мистецтва. *Сучасне мистецтво*. 2017. Вип. 13. С. 235–246. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2017.142433>

5. Sovhyra T. Digital technologies in modern visual art. Art-studies and artistic-critics. *Біс-ник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2020. Вип. 42. С. 65–71. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207634>

References

1. Kapustynska, T. (2018, May 16). Kod u mishku: yak heneratyvnyi dyzain obiednuie myttsiv iz prohramistamy [Code in a Bag: How Generative Design Brings Artists Together with Programmers]. *Platfor.ma*. Retrieved from <https://www.platfor.ma/topic/generative-design-2/> [in Ukrainian].
2. Rekun, N., & Chemerys, H. (2021). Aktualnist vykorystannia tekhniky Pixel Art u suchasnomu ihrovomu dyzaini [The Relevance of Using Pixel Art Technique in Contemporary Game Design]. In *Naukovi doslidzhennia ta innovatsii v haluzi suspilno-humanitarnykh nauk* (Vol. 2, pp. 383–385). Melitopol: TDATU. Retrieved from http://www.tsatu.edu.ua/shn/wp-content/uploads/sites/59/zbirnyk-materialiv_chastyna-2.pdf [in Ukrainian].
3. Chemberzhi, D., Pashukova, S., & Yermak, I. (2023). Tsyfrove mystetstvo u sotsialno-kulturnomu prostori: vplyv, vzaiemodiia ta perspektyvy [Digital Art in the Socio-Cultural Space: Impact, Interaction, and Prospects]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 64(2), 144–149. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-23> [in Ukrainian].
4. Yur, M. (2017). “Glitch Art”: novyi vizualnyi kod khudozhnoho prostoru u suchasnomu tvori mystetstva [“Glitch Art”: A New Visual Code of Artistic Space in Contemporary Art]. *Suchasne mystetstvo*, 13, 235–246. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2017.142433> [in Ukrainian].
5. Sovhyra, T. (2020). Digital technologies in modern visual art. *Visnyk KNUKіM. Serii: Mystetstvoznnavstvo*, 42, 65–71. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207634>

Oleksiy Filipov

NEW VISUAL AESTHETICS OF THE DIGITAL AGE: AN ANALYSIS OF GLITCH ART, PIXEL ART, GENERATIVE ART, AND OTHER TRENDS

Abstract. The study focuses on the analysis of new visual aesthetics shaped by digital technologies. Special attention is given to glitch art, pixel art, and generative art as key movements that reflect transformative processes in contemporary visual culture, as well as to the identification of their artistic features and sociocultural impact. The research reveals that digital technologies fundamentally alter the principles of creating and perceiving visual imagery. Glitch art interprets the aesthetics of error, highlighting the fragility of the digital environment. Pixel art, grounded in nostalgia, has evolved into an independent artistic form with its own expressive means. Generative art, emerging at the intersection of human creativity and algorithmic processes, expands the notion of authorship. These forms are integrated into internet culture and digital design, interacting with traditional artistic practices and provoking discussions about the nature of art in the digital age. The scientific novelty of the study lies in the systematization of knowledge about contemporary digital visual aesthetics and in substantiating their status as autonomous artistic phenomena. It is demonstrated that glitch art, pixel art, and generative art are fully developed artistic directions. The new visual aesthetics generated by digital technologies represent a natural stage in the evolution of visual culture, revealing significant potential for further development and integration into various spheres of human activity while transforming the perception of both art and reality.

Keywords: digital aesthetics, glitch, pixelization, algorithmic art, digital tools, visual culture, new media.

Тарас Фролов

**ЗМІНА РОЛЕЙ АРТ- І МУЗИЧНИХ КРИТИКІВ
В УМОВАХ КУЛЬТУРИ УЧАСТІ**

**THE CHANGING ROLES OF ART AND MUSIC CRITICS
IN A PARTICIPATORY CULTURE**

УДК 304+316.7:7.07:82.92

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345520

Тарас Фролов

аспірант, м.н.с. відділу
соціокультурних досліджень мистецтва
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

Taras Frolov

Ph.D. Student, Junior Research Fellow
in the Department of Sociocultural Research in Art
at the Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: taras.frolov@gmail.com

orcid.org/0009-0008-0836-5860

Анотація. У статті досліджується трансформація ролі професійних арт- і музичних критиків у Північній Америці та Європі від 1980-х до 2020-х років у контексті становлення культури участі. Окреслено проблему збереження критиками статусу «воротарів» у добу масмедійної моделі та визначено головні напрями змін під впливом цифрових технологій і соціальних мереж. Показано, що у 1980-х критики виступали арбітрами смаку і тими, хто легітимізував культурні явища, формуючи канон і порядок денний у мистецтві й музиці. Проаналізовано процеси 1990–2000-х років, коли поширення Інтернету, блогів і файлообмінних мереж підірвало монополію критиків, а аматори й фанатські спільноти набули помітної ролі в обговоренні культурного продукту. Зазначено, що у 2010–2020-х роках акцент зміщується до інфлюенсерів і онлайн-блогерів, чиї рекомендації часто мають більший вплив, ніж традиційні рецензії. Окремо розглянуто вплив цифрових технологій та алгоритмів соціальних платформ, які стали новими «воротарями» культурного простору. Також проаналізовано культурологічні, медіазнавчі та соціологічні аспекти трансформації критики: демократизацію культурного поля, децентралізацію інформаційних структур, ерозію автоматичної довіри до експертів та появу нових форм соціального капіталу. У висновках зазначено, що роль критиків не зникла, а трансформувалася: від авторитетних суддів вони перейшли до ролі модераторів, навігаторів і кураторів культурного діалогу, допомагаючи аудиторії орієнтуватися в перенасиченому інформаційному середовищі.

Ключові слова: мистецька критика, арткритика, музична критика, культура участі, цифрові медіа, gatekeeping, соціальні мережі

Постановка проблеми. Сучасні трансформації у сфері культурної критики виходять за межі окремих дисциплін і стосуються низки загальних проблем культури та медіасередовища. Насамперед ідеться про напруження між демократизацією культурного дискурсу та ризиком зниження його якості. З одного боку, культура участі відкрила доступ до публічного обговорення мистецтва широкій аудиторії; з іншого — породила надмір інформаційного «шуму» та проблему розмиття критеріїв професійності й глибини аналізу.

Другою проблемою є зміна характеру гейткіпінгу (gatekeeping) — від традиційних «людських воротарів» (редакторів, критиків) в інформаційному полі до алгоритмічних і корпора-

тивних. Це вимагає переосмислення того, хто і яким чином встановлює значення культурних явищ.

Третій аспект — трансформація експертності у сфері культури. У суспільстві, де авторитет критика більше не є автоматичним, виникає потреба в нових моделях легітимації знання й у постійному підтвердженні статусу експерта в умовах конкуренції з аматорськими голосами.

У науково-теоретичному вимірі ці проблеми пов'язані з вивченням процесів демократизації та децентралізації культурного поля, трансформації соціального капіталу та зміни інституційних механізмів влади у сфері медіа. У практичному вимірі — вони визначають нові завдання для культурної політики, медіаосвіти, підтримки якісної критики й формування збалансованого культурного простору в умовах цифрової доби.

У 1980-х роках професійні арт- та музичні критики в Північній Америці та Європі посідали центральне місце в культурному житті як «воротарі»: їхні оцінки визначали, які художники й музичні релізи отримують увагу публіки [5], [1]. Ця роль склалася історично в умовах ієрархічної культури, де експертам доручали інтерпретацію мистецтва, а аудиторія залишалася переважно пасивним споживачем змісту [1]. Проте з кінця ХХ століття розгортання культури участі (participatory culture) — феномену, за якого широка аудиторія активно залучається до створення і поширення культурного контенту — почало радикально змінювати цей баланс сил.

У пропонованій статті проаналізовано еволюцію ролей професійних арт- і музичних критиків від 1980-х до 2020-х років під впливом культури участі, технологій і соціальних медіа. Особливу увагу приділено послабленню їхньої традиційної функції гейткіперів («воротарів»), зростанню впливу інфлюенсерів та непрофесійних рецензентів, а також загальній трансформації медіасередовища. Аналіз здійснюється з позицій культурології, медіазнавства та соціології — з метою всебічно висвітлити як культурні, так і медійно-технологічні та соціальні аспекти цих змін.

Виклад основного матеріалу дослідження. 1980-ті роки характеризувалися пануванням масмедійної моделі культурної комунікації. У той період професійні критики — зокрема арт-оглядачі у впливових газетах і журналах, музичні оглядачі у виданнях на кшталт «Rolling Stone» чи «New Musical Express» — виконували роль авторитетних посередників між світом мистецтва/музики та публікою. Їх часто називали «творцями канону» або «gatekeepers» («воротарями»), адже саме вони вирішували, яким митцям і творам надати розголосу і схвалення [5]. У галузі образотворчого мистецтва виставки та художників «легітимізували» перед широкою аудиторією через рецензії провідних критиків; у музичній індустрії огляди альбомів і рейтингування від знаних критиків могли суттєво вплинути на продажі і репутацію виконавця [5].

Така система спиралася на чітку ієрархію культурної влади, що базувалась на практиці «сакралізації» мистецтва, — виокремлення «високого» мистецтва з активної масової комунікації. Аудиторію фактично усунули від публічного обговорення мистецьких смислів через комплекс «воріт» і правил: суворий етикет у мистецьких закладах, опору на професійних експертів-смакотворців (газетних критиків) замість власної інтерпретації, та розмежування «високого» професійного мистецтва і аматорської творчості [1]. У результаті склалося уявлення, що сприйняття мистецтва — справа приватна і потребує експертного керівництва. Після перегляду вистави чи концерту глядачів спонукали звернутися до авторитетної рецензії у пресі, яка «пропонувала експертний аналіз (газетну рецензію), що мав пояснити, *що* ми побачили і *що* маємо відчутти» [1]. Публічна дискусія про значення твору вважалася зайвою,

адже суспільний смак «окультурювався» згори вниз — через оцінки освічених критиків і кураторів [1]. У термінах соціології культури критики виступали як «культурні інтермедіари» (за П. Бурдьє) — арбітри смаку, наділені значним культурним капіталом, що визначали межі цінного і якісного в мистецтві.

У музичній сфері 1980-х подібна ситуація проявлялася через домінування кількох впливових медіаканалів — MTV, «New Musical Express» або «The Rolling Stone», і колонки музичних оглядів в національних газетах. Обмежена кількість друкованих видань, радіостанцій та телеканалів виконувала фільтрувальну функцію: тільки вибрані критиками артисти та жанри отримували ефір чи шпальти журналів. Як зазначає музичний журналіст С. Кноппер, у доінтернетну епоху слухач у значній мірі залежав від рецензій критиків та рішень лейблів щодо того, яку музику почути: «коли такий смакотворець, як Greil Marcus, писав нищівну рецензію, — я міг і не купити платівку, думаючи, що якщо *він* вважає її поганою, то так і є» [5]. Таким чином, критики й музичні редактори були частиною індустріальних «брам», які контролювали доступ митців до широкої аудиторії. Це була система дефіциту та централізації інформації: обмежена кількість оглядових медіа при великій аудиторії надавала критикам можливість реально формувати смаки і «порядок денний» у мистецтві й популярній музиці.

Починаючи з 1990-х років, стрімкий розвиток цифрових технологій і поява Інтернету ініціювали фундаментальні зміни у взаємодії між аудиторією, митцями та критиками. Формується так звана культура участі, для якої характерні низький поріг входження в творчу діяльність і активна участь фанів та аматорів у виробництві й обговоренні культурного продукту. У межах цієї нової парадигми «отримувачі інформації стали її потенційними творцями, редакторами, коментаторами та популяризаторами» [2]. Інакше кажучи, аудиторія з пасивного споживача перетворюється на співучасника культурного процесу. Ця децентралізація суттєво підірвала монополію традиційних масмедіа і критиків на роль голосу культури [2]. Як відзначає одне аналітичне дослідження, у ХХІ столітті відбувся значний занепад «воротарської» влади традиційних медіа (радіо, телебачення, преси) — зростання Інтернету і соціальних мереж множинно збільшило число доступних каналів інформації і розосередило владу над потоками контенту [2].

У сфері музики одним із переломних моментів став запуск файлообмінних мереж (наприклад, «Napster» у 1999 році). Якщо раніше слухач мав купити альбом або почути його в радіоефірі за рішенням музичного редактора, то тепер з'явилася можливість вільно завантажувати будь-яку музику і самостійно вирішити, чи подобається вона [5]. Це означало, що «історичні воротарі — критики та лейбли — втрачали значну частку свого впливу», адже «Джо-менеджер із звукозапису та пересічний пан Критик більше не були єдиними, хто задає тон» [5]. Доступність музики в цифровому форматі усунула багато бар'єрів: слухач уже не був настільки залежним від оцінки критика, щоб вирішити, чи варто знайомитися з твором — він міг сам прослухати його онлайн безплатно.

Водночас інтернет середини 1990-х — початку 2000-х дав життя новим формам аматорської критики. Почали з'являтися перші онлайн-блоги та фанатські вебсайти, присвячені музиці й мистецтву, де ентузіасти висловлювали власні думки щодо нових альбомів, вистав чи фільмів. Наприклад, у 1995 році був заснований незалежний онлайн-журнал «Pitchfork», який у наступні десятиліття виріс в авторитетного гравця, впливового для інді-музики, хоча спочатку його творці не належали до усталеного музичного істеблішменту. Схожі процеси відбувалися і в артсфері: митці та куратори почали вести живі журнали («блоги») в мережі, з'явилися неофіційні сайти-оглядачі новин мистецтва. Через ці канали «будь-хто з підключенням до Інтернету міг стати музичним критиком», що вело до демократизації критики — появи безлічі нових, різноманітних за поглядами голосів [4].

У 2000-х роках соціальні платформи та форуми ще більше розширили ці можливості. Наприклад, на кінофорумі або в спільнотах LiveJournal обговорення нових альбомів чи вистав відбувалося паралельно або навіть раніше за появу офіційних рецензій. Професійні критики вже не могли монополізувати інтерпретацію — публіка отримала нагоду висловити власну позицію публічно і знайти однодумців. У культурологічному вимірі це означало часткову дестабілізацію «високого» культурного канону: коли «низькі» або маргінальні жанри (наприклад, комікси, відеоігри, молодіжна музика) здобували підтримку онлайн-спільнот, професійні критики були змушені рахуватися з цими новими центрами впливу.

Не менш важливим фактором стало виникнення взаємодії між критиками та аудиторією на нових засадах. Інтернет надав можливість читачам безпосередньо реагувати на рецензії — через коментарі, блоги-відповіді, рейтинги. Це підривало односторонню авторитетність критика і перетворювало критику на діалогічний процес. Деякі дослідники відзначають, що вже в ці роки почала формуватися нова норма — критик стає не стільки суддею «з гори», скільки учасником розширеної дискусії з іншими інтерпретаторами (включно з аматорами) про значення твору [1], [3]. Інтернет-форуми і соцмережі перших поколінь (MySpace, LiveJournal, пізніше Facebook) творили простір, де «читачі (і художники) отримали нові способи відповісти критикам — пояснити, захистити, поскаржитися, ускладнити картину», як зауважує журналіст Ренді Кеннеді [3].

Водночас, поряд із оптимістичними очікуваннями культурної демократизації, постав і ряд проблем. Представники «старої школи» критикували інтернет-середовище за надлишок шуму та зниження стандартів глибини аналізу. Дійсно, культура участі породила феномен, коли «право кожного висловити свою думку без посередників призводить до постійного зіткнення *змістовної* дискусії з потоком довільних думок» [1]. У професійних мистецьких колах з'явилися нарікання, що велика кількість непередбачених або упереджених коментарів (у соцмережах, на YouTube тощо) «перетворює нас на нечемних глядачів, що не поважають серйозне мистецтво», розмиваючи грані між компетентною критикою та інтернет-тролінгом [1], [3]. Іншими словами, інтернет-дискусія часто балансує між демократизацією та хаотизацією: з одного боку, відкритість доступу руйнує колишні елітарні бар'єри, з іншого — постає питання, як відрізнити справді глибокий критичний аналіз від поверхневого шуму в умовах, коли «кожен — критик». Ця дилема залишається предметом дискусій культурологів і медіадослідників [1], [3].

Попри ці виклики, загальна тенденція кінця 1990-х — 2000-х очевидна: роль професійних арт- та музичних критиків як єдиних «фільтрів» культурного процесу ослабла. Вони вже не могли діяти у вакуумі, ігноруючи голос аудиторії чи альтернативних коментаторів. З точки зору соціології масмедіа, традиційну модель «один-до-багатьох» (критик говорить — публіка слухає) дедалі більше витісняє мережева модель «багато-до-багатьох», в якій інформація і оцінки циркулюють між численними учасниками без чіткої централізованої контролюючої інстанції. У медіазнавстві це описують як перехід від вертикальної gatekeeping (відбір інформації редакторами) до горизонтальної розподіленої фільтрації, де контент відбирається сумарно спільнотою і алгоритмами, а «кожен може стати джерелом і ретранслятором інформації» [2].

У 2010-х роках цифрова революція сягнула нового етапу, суттєво змінивши ландшафт культурної критики. З ростом соцмереж (Facebook, Twitter, Instagram, YouTube, TikTok) сформувався інститут «інфлюенсерів» — популярних онлайн-особистостей, здатних впливати на думки великої аудиторії без традиційної редакційної підтримки. У царині мистецтва і музики дедалі більшого значення набули блогери, YouTube-оглядачі, Instagram-куратори, які часто не є професійними критиками у класичному сенсі, але мають авторитет у своїх спільнотах.

Ця зміна проявилася у тому, зокрема, що багато молодих поціновувачів музики чи мистецтва надають перевагу рекомендаціям у соцмережах перед читанням традиційних рецензій. Як зауважив галерист Ніру Ратнам, нині «набагато більше людей стежать за мистецькими Instagram-стрічками, ніж чекають на чергову оцінку від якогось конкретного арткритика» [3]. Популярні ютубери-музикознавці збирають мільйони переглядів, оглядаючи нові альбоми у форматі відеоблогу — аудиторія, співставна або й більша за тиражі музичних журналів. Приклади неважко навести: відеоблог «The Needle Drop» з оглядами музики (Anthony Fantano) став одним із найвпливовіших голосів у сучасній музичній критиці; в арт-середовищі сайт-блог «The White Cube», який заснували дві молоді авторки 2015 року, набув величезної популярності завдяки неформальному, відвертому стилю обговорення мистецтва онлайн. Ці нові гравці часто *народжуються* поза інституційною критикою, але здатні привернути більше уваги молодій аудиторії, ніж друковані артжурнали чи газети [3].

Одна з позитивних сторін цього зрушення — плюралізація і диверсифікація критичних голосів. Критика більше не контролюється переважно вузьким колом редакторів у центральних виданнях, як це було в минулому. Відповідно, з'явилися можливості для представників різних соціальних і культурних груп заявити про себе. Як відзначає критикиня Ф. Гевін, інтернет загалом зробив артпресу «набагато менш елітистською: стара ідея консервативного *поціновування* відійшла, і сучасне мистецтво стало чимось набагато більш інтегрованим у ширші культурні діалоги» [3]. Схожу тенденцію бачимо і в музичній журналістиці: блогова культура 2000–2010-х дала старт багатьом голосам з різних куточків світу, в тому числі представникам раніше маргіналізованих спільнот, що почали рецензувати музику своїх сцен для глобальної аудиторії.

Демократизація критики проявляється також у поєднанні різних форматів і підходів. Поряд із класичними аналітичними рецензіями тепер існують відео, що передають безпосередню реакцію блогера на музичний твір чи альбом (реакційне відео), подкасти-дискусії, огляди у форматі твітів тощо. Така мультимедійна екосистема забезпечує багаторівневий погляд на культурний продукт. Наприклад, один і той самий музичний альбом може отримати оцінку від академічного музикознавця в колонці журналу, емоційну реакцію від популярного ютубера, обговорення фанів на Reddit і оцінки користувачів на стримінговій платформі — і все це разом складає більш «нюансований і багатогранний підхід до музичної критики, де різні голоси пропонують різні перспективи на той самий твір» [4]. В ідеалі, це збагачує розуміння: критики-професіонали тепер лише *частина* ширшої розмови, в якій беруть участь і самі митці, і аудиторія. Сучасна арт- або музична критика, таким чином, нагадує полілог — множинний обмін думками — радше ніж монолог експерта.

Однак поряд із можливостями постали й нові виклики. Економічний аспект: професійним критикам стало складніше знаходити оплачувані платформи. Традиційні друковані ЗМІ скорочують культурні відділи, а інтернет-видання часто не мають сталих бізнес-моделей. Як зауважує британський оглядач Бен Льюїс, сьогодні спостерігається навіть «криза артжурналістики, адже *критикам платять дедалі менше*, їхню думку цінують нижче, ніж здатність аукціонних будинків чи галеристів продавати мистецтво за високими цінами» [3]. У результаті частина досвідчених критиків покидає професію або переходить працювати в сфери PR і кураторства, де їхній досвід монетизується краще. Це викликає побоювання щодо втрати незалежної критичної думки: якщо незалежний критик фінансово вразливий, поле критики можуть захоплювати маркетингові чи корпоративні голоси.

Ще одна проблема — перенасичення контентом. В інтернеті відсутній брак думок, але є брак уваги: аудиторії фізично важко відсіяти найцінніше. Б. Льюїс скептично зазначає, що онлайн-критика перетворилася на «безкінечний потік... одного і того ж» і що уявна «демок-

ратизація» артписьма в Інтернеті є ілюзією, бо реальна влада лишається, як і всюди, у невеликої кліки олігархів та топгалеристів... усе зводиться до економіки уваги, до монетизації кліків, а не до справжньої демократії» [3]. Іншими словами, навіть якщо формально висловитися може кожен, *побачать* широкі аудиторії далеко не всі голоси — видимість визначається алгоритмами соцмереж та ресурсами на промоцію. Виходить своєрідний парадокс: традиційні «людські» воротарі ослабли, але на авансцену вийшли нові — цифрові і корпоративні (власники платформ, алгоритми, великі комерційні гравці артринку).

Технологічні фактори стали визначальними у змінах ролі критиків. По-перше, соціальні мережі принесли нові механізми формування впливовості. Кількість підписників, вподобань та репостів стала своєрідним *новим виміром авторитетності*. Критик із багатотисячною аудиторією у Twitter чи Instagram може конкурувати за впливом із колегою, який пише для престижної, але малотиражної газети. Більше того, митці та інституції культури отримали пряму комунікацію з аудиторією, минаючи критиків: музеї публікують контент у своїх соцмережах, музиканти спілкуються з фанами в Instagram і анонсують новинки на YouTube. Це означає, що частина інформаційної ролі, яку раніше виконував критик (донесення новин, знайомство з новими іменами), тепер реалізується безпосередньо через канали художників та організацій. Критики змушені перебудовуватися: багато хто активно освоїв соцмережі, заводять блоги, подкасти, щоб лишатися на виду і підтримувати діалог з публікою в нових форматах.

По-друге, на передній план вийшли алгоритмічні «воротарі». Платформи на кшталт YouTube, Spotify, TikTok використовують алгоритми для рекомендації контенту, які значною мірою визначають, що побачить або почує користувач. Дослідники цифрової культури зазначають, що, наприклад, стримінгові музичні сервіси, комбінуючи автоматизовані алгоритми й ручну кураторську роботу, фактично стали «новими воротарями» індустрії — тими, хто задає «слухацький порядок денний» глобальної аудиторії [8]. Цей феномен отримав назву «*алготеральної*» (*алгоритмічно-редакційної*) *влади*, коли персоналізовані плейлисти та рекомендації замінюють собою традиційну добірку музики редактором журналу чи диджеєм на радіо [8]. У сфері образотворчого мистецтва схожим чином алгоритми Instagram визначають, які художні зображення стануть вірусними, а які залишаться невідомими. Так, роботи художників, що підхоплюються алгоритмом «рекомендованого» в соцмережах, можуть здобути тисячі вподобань без жодної формальної рецензії — це своєрідний «віртуальний сарафан» замість експертного вердикту.

Це приводить до цікавого зсуву: роль критика частково перейшла від *цензора-відсіювача* до *навігатора-куратора*. У морі контенту, де алгоритми видають безкінечний потік новинок, аудиторія часто відчуває інформаційне перенавантаження. У таких умовах людський критик може бути корисним як провідник, що допомагає орієнтуватися. Деякі сучасні критики так і позиціюють свою місію — не стільки вирішувати за аудиторію, що «добре» чи «погано», а радше курирувати найцікавіше, додавати контекст і «відсіювати шум» [4]. Фактично, як зазначено в одній із новітніх статей, сьогоденні критики все ще потрібні, але їхня функція змістилася: вони «вже не лише воротарі, але й співкоординатори (collaborators), що допомагають слухачам і глядачам орієнтуватися у величезному ландшафті доступної музики та мистецтва» [4].

По-третє, технології спричинили зміни у форматах критичного висловлювання. Класична розгорнута журнальна стаття поступилася місцем коротшим, динамічнішим жанрам, пристосованим до онлайн-споживання. У соціальних мережах цінується лаконічність, влучність, візуальний контент. Багато критиків освоїли мову мемів та вірусних постів: наприклад, знані арткритики (як Джеррі Сальц у США) активно твітять і постять у Facebook стис-

лу думку про виставку, доповнену світлиною — такий пост може отримати більше уваги, ніж традиційна колонка [8]. З іншого боку, цифрова епоха надала інструменти і для поглиблення аналізу: подкасти та відеоесеї дозволяють критикам у новій формі донести свої міркування до зацікавленої аудиторії, часто навіть розширюючи межі жанру (наприклад, відео з порівняннями різних виконань музичного твору або віртуальні екскурсії виставкою з коментарями критика). Таким чином, технології не тільки витіснили традиційну критику, але й стимулювали її еволюцію у багатьох напрямках.

Нарешті, важливо згадати про «корпоратизацію» та концентрацію платформ. Великі технологічні компанії (Facebook/Meta, Google, Twitter/X та ін.) стали ключовими посередниками, які контролюють значну частину аудиторії. Умовно кажучи, якщо раніше доля книжки чи музичного альбому залежала від рецензії у «New York Times» або «Rolling Stone», то тепер значною мірою — від того, чи з'явиться про нього пост, що стане вірусним у Facebook, або чи потрапить трек до популярного плейлиста на Spotify. Аналітики медіасередовища відзначають, що глобальні техногіганти перехопили функцію gatekeeping, але керуються при цьому іншою логікою, ніж старі медіа: якщо традиційні медіа бачили свою місію (принаймні декларовано) в забезпеченні якості та достовірності інформації, то платформи керуються насамперед комерційними інтересами, алгоритмічно підсилюючи той контент, що забезпечує залучення аудиторії [2]. У контексті культурної критики це означає, що видимість культурної дискусії підпорядковується правилам платформ: наприклад, алгоритм YouTube може просувати скандальні чи поверхово-розважальні огляди, що збирають кліки, натомість глибокий аналітичний розбір, який цікавий нішевій аудиторії, залишиться малопомітним. Така ситуація ставить нові питання перед суспільством: чи не слід виробити стратегії підтримки *якісного* критичного дискурсу в умовах ринкової «економіки уваги», де перемагає найгучніше, а не найзмстовніше? Це, однак, виходить за рамки даного огляду, але варто констатувати: технології і соціальні мережі докорінно змінили «правила гри» для критиків, примусивши їх адаптуватися до нових умов боротьби за увагу і довіру аудиторії.

Розгляньмо описані зміни крізь призму трьох академічних перспектив — культурологічної, медійної та соціологічної, — щоб краще усвідомити їхній глибинний зміст і наслідки.

З погляду культурології, трансформація ролі критиків є частиною ширшого процесу переходу від *елітарної* моделі культури до *демократичної*. Класичний поділ на «високу» і «низьку» культуру, характерний для доби модернізму і першої половини XX століття, підтримувався інститутом критики як «охоронця смаку». Критики відбирали і схвалювали твори, що відповідали критеріям «високого» стилю, відсікаючи масові або субкультурні прояви як не варті уваги. Проте культура участі підірвала цей поділ, впровадивши ідеї культурної демократії та плюралізму цінностей. Тепер визнання може отримати твір будь-якого жанру, якщо навколо нього формується активна спільнота інтерпретаторів. Дослідники відзначають, що інтернет дозволив «зрівняти» колись маргінальні теми з панівними: так, дизайн, комікси, відеоігри та інші сфери, які вважалися надто езотеричними для масмедіа, тепер отримали численні веб-сайти, блоги і соцмережеві спільноти, що їх обговорюють, — фактично, включивши їх у культурний дискурс [3]. Це сприяло розширенню канону і визнанню розмаїття творчості. Мистецтво стало менш «сакралізованим» і віддаленим від публіки, а більш інтерактивним і відкритим до діалогу.

Водночас культурологи звертають увагу і на небезпеки. По-перше, ризик зниження планки критичного аналізу: коли «кожен сам собі експерт», чи не зникає глибина та історична перспектива? Чи не перетворюється оцінка мистецтва лише на питання суб'єктивного вподобання без спільних критеріїв? Деякі теоретики (наприклад, М. Фішер, Ф. Джеймисон) писали про «смерть критики» у постмодерні: мовляв, у світі, де панує іронія і релятивізм,

роль серйозного критика-арбітра стає неможливою. Проте інші вчені, навпаки, наголошують, що критики потрібні як ніколи, щоб у середовищі, для якого характерний надлишок інформації, структурувати діалог і не дати «розчинитися» поняттям якості й новаторства [7]. Приміром, Р. Гіллеспі у своєму есеї (2012) доводить, що в еру Web 2.0 нам потрібні критики, здатні відділяти справді новаторські художні явища від кон'юнктурного споживацтва і підтримувати існування авангарду — тобто руху вперед культурних форм [7]. Тут простежується стара культурологічна дилема: як поєднати демократизацію зі збереженням глибини? Однозначної відповіді немає, але очевидно, що роль критика перетворюється з верховного судді на *одного з фасилітаторів* спільного культурного осмислення. Ідеально, критик ХХІ століття має стати радше модератором, педагогом, співрозмовником для аудиторії, а не мовцем *ex cathedra*. Деякі самі критики усвідомлюють це: в інтерв'ю вони описують свою місію як поєднання ролей «радника споживача, учителя, судді, пресагента, адвоката мистця» тощо, наголошуючи на балансі між експертністю і доступністю для публіки [8]. Культурологічно, такий «критик-гібрид» є продуктом саме культури участі, що вимагає від інституцій відкритості та діалогу.

Медіазнавчий (комунікативний) погляд зосереджується на зміні інформаційних структур і влади у медіасистемі. Теорія *gatekeeping*, сформульована щодо новин ще у 1950-х (Д. Уайт, К. Льюїн), описувала, як редактори («Mr. Gates») відбирають повідомлення для публікації, тим самим *конструюючи* соціальну реальність для аудиторії. У випадку культурної критики професіонали виступали такими «редакторами смислів» — вирішували, про які твори взагалі писати і як їх інтерпретувати для публіки. Зараз же ми перебуваємо в умовах «гібридного медіасередовища», де поєднуються старі і нові канали, а інформація циркулює одночасно в багатьох мережах. Відбулося не просто зміщення старих воротарів, а докорінна зміна принципів фільтрації. Медіазнавці говорять про «децентралізацію *gatekeeping*» [2]: завдяки соцмережам та платформам ми маємо не одного «вартового» при вході, а безліч точок, де відбувається відбір, — від вподобань друзів у стрічці новин до трендових алгоритмів.

Водночас важливо зауважити, що влада нікуди не зникла — вона просто перерозподілилася і набрала нових форм. Великі платформи стали *мета-воротарями*: вони контролюють архітектуру подачі контенту. У дослідженні Sitra (2022) підкреслено, що Facebook, Google, Twitter перетворилися на глобальних *gatekeepers* цифрової доби, а їхні методи відбору (алгоритми, персоналізація) суттєво відрізняються від редакційної політики «*legacy media*» [2]. Замість відповідальності перед суспільством — максимізація залучення; замість прозорості етики — «чорні скриньки» алгоритмів. У царині культури це виливається у явища, коли, скажімо, тренди TikTok визначають хіт-паради пісень, а не рецензії критиків (приклад: у 2019 році пісня «Old Town Road» Lil Nas X стала мегахітом через вірусний челендж у TikTok задовго до того, як музична преса її помітила [27], [28]). З погляду медіаполітики, тут є виклик: як забезпечити якісний інформаційний простір у нових умовах? Деякі країни і наднаціональні об'єднання (наприклад, ЄС) намагаються ввести регуляції для платформ, щоб ті брали більшу відповідальність за контент [2]. Але поки це стосується переважно сфер дезінформації та мови ненависті. Щодо культурного дискурсу, то прямих механізмів менше, однак опосередковано підтримка суспільних медіа, гранти на культурну журналістику тощо можуть відігравати роль. Для нас головне, що медіасистема змінилася від моделі «трансляції» до моделі «мережевого обміну» і критики як інституція мусила або трансформуватися, або маргіналізуватися у цьому новому середовищі. Багато критиків пристосувалися — стали «мультимедійними журналістами», присутніми і в друці, і в онлайні, й у соцмережах, створюючи особистий бренд. Але загалом вага їхнього голосу більше не гарантована медіастатусом — вона здобувається в умовах конкуренції за увагу нарівні з іншими учасниками мережі.

Соціологічний аспект зосереджується на питаннях влади, спільнот і соціальних відносин, пов'язаних зі змінами в критиці. Традиційно критики належали до інтелектуальної еліти — групи осіб з високим культурним капіталом, чий статус підтверджувався належністю до авторитетних інституцій (газет, журналів, академій). Їхня взаємодія з аудиторією була *односторонньою* і спиралася на певний рівень суспільної довіри до експертів. Сьогодні ми спостерігаємо ерозію автоматичної довіри до експертності: загальні суспільні тренди (поширення ідей антиелітаризму, скептицизм до «авторитетів») поєдналися з технологічною можливістю легко підважити позицію критика (через публічну критику його в соцмережах, наприклад). Це призвело до того, що статус критика потрібно *заново завойовувати* постійною присутністю і діалогом. Одночасно виникли нові ієрархії — наприклад, ієрархія за кількістю підписників. Соціологічно інфлюенсер з аудиторією 1 млн може мати більшу символічну владу, ніж професор-мистецтвознавець, відомий у вузьких колах. Тут проявляється феномен «цифрового соціального капіталу»: вміння привабити й утримати онлайн-спільноту стало цінним ресурсом. Багато критиків вимушені опановувати цю навичку, конкуруючи з іншими за новий тип визнання.

Ще одна соціологічна зміна — активізація фанатських спільнот як суб'єктів критичного процесу. Раніше фандоми (скажімо, шанувальники певного музичного жанру) могли впливати на комерційний успіх, але їхній *дискурс* лишався непомітним поза межами групи. Тепер же фан-спільноти публікують власні рецензії, огляди, роблять відео та блоги — і ці матеріали доступні для всіх онлайн. Дослідники зазначають, що фани стали своєрідними медіаторами культури: вони підтримують зв'язки між аудиторією, ринком і митцями, обмінюючись інформацією і думками в глобальних мережах, і у такий спосіб впливають на формування смислів та культурних сцен [8]. Наприклад, у дослідженні про фанатів у Сантьяго (Чилі) показано, що активні музичні фан-групи через соцмережі та локальні заходи підтримують місцеву сцену, надаючи їй значущості навіть без підтримки традиційних медіа [8]. У ширшому плані, наявність таких горизонтальних мереж змінює роль критика: він більше не монополіст у своєму експертному полі, а один із багатьох голосів, що взаємодіють з колективним інтелектом аудиторії. Звідси, до речі, походить і нова відповідальність: критики сьогодні мусять бути готовими до зворотного зв'язку і публічної відповіді на свою думку. Це може сприяти підвищенню якості (коли критик враховує аргументовану критику читачів) або, навпаки, приводити до обережності й самоцензури (коли страх перед «хейтом» стримує критика від чесної думки) [3]. Соціологи медіа фіксують обидва ефекти. В ідеалі, здорове культурне поле мало б мати «мікс дебатів та незгоди без надмірної агресії», де різні погляди можуть співіснувати [3]. Це нова норма, до якої тільки йде адаптація.

Нарешті, соціологічний аналіз не може оминати питання ринку та інституцій. Занепад ролі критика-«воротаря» частково спричинений тим, що інші інституції взяли на себе функцію формування смаку. У мистецтві дедалі більшого впливу набувають ярмарки, аукціони, приватні галереї — їхня оцінка вимірюється цінами та продажами, а не рецензіями. Б. Льюїс відверто зазначав: думка арткритика сьогодні менше важить, ніж вміння Christie's чи Sotheby's продати роботу за мільйони [3]. Тобто ринок став окремим арбітром вартості, й це зменшує простір для критичного судження, яке могло б піти всупереч ринковій логіці. У музиці — схожа ситуація: популярність на стримінгах чи в TikTok часто прямо конвертується в контракти і доходи, незалежно від думки критиків. У такій ситуації критика повинна переосмислити свою соціальну функцію: можливо, вона менш впливає на те, «хто стане зіркою», зате може більше фокусуватися на аналізі процесів, висвітленні тих аспектів культури, які не помітні через комерційні показники. Таким шляхом іде частина сучасної критики — вона спеціалізується, наприклад, на гендерному чи політичному аналізі культури, підіймає питан-

ня етики та справедливості у мистецьких індустріях, тим самим граючи роль соціального модератора більше, ніж смакувального інстанса. Це відповідає ширшим тенденціям останніх років, коли критики все частіше виступають не лише естетичними суддями, а й коментаторами суспільних проблем через призму культури (нерівність, інклюзивність, культурна пам'ять тощо) [3]. Така зміна акцентів помітна і в академічній сфері (культурні дослідження змістилися до інтердисциплінарного аналізу культури і влади), й у практиці критики (в рецензіях на фільми чи вистави часто обговорюють їхні соціальні контексти, політичні меседжі тощо). Таким чином, соціологічно критика адаптується, шукаючи нові ролі у суспільстві, де стара роль «смакового арбітра» вже не має колишньої сили.

Висновки. З 1980-х до 2020-х років роль професійних арт- і музичних критиків зазнала суттєвої еволюції під впливом культури участі, розвитку технологій та соціальних медіа. Традиційна функція критиків як «воротарів» культурного процесу значною мірою ослабла: більше не існує монополії невеликої групи експертів на визначення культурного канону чи успіху того чи іншого твору. Інтернет і соціальні мережі деконструювали колишню ієрархію, відкривши інформаційні шляхи для масової участі аудиторії в обговоренні і оцінюванні мистецтва. На авансцену вийшли нові дійові особи — блогери, влогери, онлайн-інфлюенсери та аматорські критики — які часто ефективніше комунікують з сучасною аудиторією і здатні формувати її смаки.

Водночас не можна говорити про повне зникнення чи непотрібність професійної критики. Швидше, відбулася її трансформація і переосмислення ролей. Критики більше не є єдиними «фільтрами» інформації, але залишаються важливими навігаторами та інтерпретаторами в перенасиченому культурному полі. Більше того, їхня діяльність наразі спрямована на співпрацю з аудиторією: критик стає модератором розмови про мистецтво, *куратором змістів* і постачальником контексту, який допомагає глядачам і слухачам отримати глибше розуміння творів [4]. Попри побоювання щодо «шуму» та зниження стандартів, сучасна екосистема критики уможливила більш інклюзивний і багатоголосий дискурс, де поряд з експертною думкою співіснує голос спільнот і самих митців.

З перспективи культурології, ці зміни відображають перехід до більш демократичної моделі культури, у якій аудиторія відновлює право голосу в інтерпретації мистецтва, — те право, від якого її значною мірою відсторонили в епоху строгих культурних ієрархій [1]. З погляду медіазнавства, спостерігається дезінтермедіація (випадіння посередників) і реінтермедіація (поява нових посередників у формі платформ і алгоритмів) процесів поширення культурної інформації [2], [8]. Із соціологічного погляду, перебудова ролей критиків вписується у ширший контекст змін влади й довіри в сучасному суспільстві: експертна влада стає більш розподіленою і залежною від соціальних мережевих механізмів, а критика як соціальна інституція змушена переглядати свою легітимність і завдання.

У підсумку, професійні арт- і музичні критики сьогодні вже не є єдиними хранителями культурних «воріт» — ці ворота відчинені настій для багатьох інших учасників. Проте вони не втратили свого значення: навпаки, у світі безмежного контенту потреба в осмисленому аналізі та історичній перспективі нікуди не щезла. Завдання критиків нового покоління — знайти баланс між експертизою і доступністю, увійти в діалог з культурою участі і використати її потенціал для збагачення колективного розуміння мистецтва і музики, водночас протистоячи ризикам поверховості та маніпулятивності, які несуть нові медіа. Як писав М. Цукерберг, «люди тепер не залежать від традиційних воротарів в політиці чи медіа, щоб їхній голос був почутий», — платформи передали владу прямо в руки користувачів [2]. У цій новій ситуації критика має працювати не над закриттям воріт, а над тим, щоб зробити спільний простір розмови про культуру максимально якісним, змістовним і інклюзивним. Це новий виклик і водночас нова можливість для критиків у культурі участі XXI століття.

Література

1. Conner L. Taking Back the Arts: 21st Century Audiences, Participatory Culture and the End of Passive Spectatorship. *ORDA Journal (OpenEdition)*. URL : <https://journals.openedition.org/orda/2773> (access date: 11.08.25).
2. Seuri O., Ikäheimo H.-P. Gatekeeping in the digital age. *Sitra Working Paper*. 14.12.2022. URL : <https://www.sitra.fi/en/publications/gatekeeping-in-the-digital-age/> (access date: 11.08.25).
3. Luke B. The Art Newspaper at 30: How has art criticism changed in the digital age? *The Art Newspaper*. 30.10.2020. URL : <https://www.theartnewspaper.com/2020/10/30/the-art-newspaper-at-30-how-has-art-criticism-changed-in-the-digital-age> (access date: 11.08.25).
4. Ojeda A. The Evolution of Music Criticism: From Gatekeepers to Collaborators. *Signs of Life (blog)*. 2021? URL: <https://www.signsoflifealbum.com/the-evolution-of-music-criticism-from-gatekeepers-to-collaborators> (access date: 11.08.25).
5. Napster: How free music broke the industry. *Twenty Thousand Hertz (podcast)*. 30.09.2020. URL : <https://www.20k.org/episodes/napster> (access date: 11.08.25).
6. Bonini T. “First week is editorial, second week is algorithmic”: Platform gatekeepers and the platformization of music curation. *Social Media + Society*. 2019 July–Sept. DOI: <https://doi.org/10.1177/2056305119880006>
7. Gillespie R. The Art of Criticism in the Age of Interactive Technology: Critics, Participatory Culture, and the Avant-Garde. *International Journal of Communication*. 2012. Vol. 6. URL : <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/936/683> (access date: 11.08.25).
8. Thackray J. Straddling the Cultural Chasm: The Great Divide between Music Criticism and Popular Consumption. *QUIT (PhD Thesis)*. 2016. URL: https://www.academia.edu/37787152/Jeremy_Thackray_Thesis (access date: 11.08.25).

References

1. Conner, L. (n.d.). Taking back the arts: 21st century audiences, participatory culture and the end of passive spectatorship. *ORDA Journal (OpenEdition)*. Retrieved from <https://journals.openedition.org/orda/2773>
2. Seuri, O., & Ikäheimo, H.-P. (2022, December 14). Gatekeeping in the digital age. *Sitra Working Paper*. Retrieved from <https://www.sitra.fi/en/publications/gatekeeping-in-the-digital-age/>
3. Luke, B. (2020, October 30). The Art Newspaper at 30: How has art criticism changed in the digital age? *The Art Newspaper*. Retrieved from <https://www.theartnewspaper.com/2020/10/30/the-art-newspaper-at-30-how-has-art-criticism-changed-in-the-digital-age>
4. Ojeda, A. (2021). The evolution of music criticism: From gatekeepers to collaborators. *Signs of Life*. Retrieved from <https://www.signsoflifealbum.com/the-evolution-of-music-criticism-from-gatekeepers-to-collaborators>
5. Napster: How free music broke the industry. (2020, September 30). *Twenty Thousand Hertz*. Retrieved from <https://www.20k.org/episodes/napster>
6. Bonini, T. (2019). “First week is editorial, second week is algorithmic”: Platform gatekeepers and the platformization of music curation. *Social Media + Society*, 5(3). DOI: <https://doi.org/10.1177/2056305119880006>
7. Gillespie, R. (2012). The art of criticism in the age of interactive technology: Critics, participatory culture, and the avant-garde. *International Journal of Communication*, 6. Retrieved from <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/936/683>

8. Thackray, J. (2016). *Straddling the cultural chasm: The great divide between music criticism and popular consumption* (PhD thesis). Queensland University of Technology. Retrieved from https://www.academia.edu/37787152/Jeremy_Thackray_Thesis

Taras Frolov

THE CHANGING ROLES OF ART AND MUSIC CRITICS IN A PARTICIPATORY CULTURE

Abstract. The article examines the transformation of the role of professional art and music critics in North America and Europe from the 1980s to the 2020s within the broader context of the emergence of a participatory culture. The study outlines the problem of critics maintaining their status as gatekeepers in the era of mass-media models and identifies the main directions of change under the influence of digital technologies and social networks. It demonstrates that in the 1980s critics acted as arbiters of taste and legitimizers of cultural phenomena, shaping the canon and the agenda in art and music. The article analyzes the developments of the 1990s–2000s, when the spread of the Internet, blogs, and file-sharing networks undermined the critics' monopoly, while amateurs and fan communities acquired a prominent role in public discussions of cultural products. It is noted that in the 2010s–2020s the focus shifted to influencers and online bloggers, whose recommendations often have greater impact than traditional reviews. Particular attention is paid to the influence of digital technologies and the algorithms of social platforms, which have become the new gatekeepers of cultural space. The study also examines the cultural, media, and sociological dimensions of the transformation of criticism: the democratization of the cultural field, the decentralization of information structures, the erosion of automatic trust in experts, and the emergence of new forms of social capital. The conclusion emphasizes that the role of critics has not disappeared but has been transformed: from authoritative judges they have evolved into moderators, navigators, and curators of cultural dialogue, helping audiences orient themselves within an oversaturated information environment.

Keywords: art criticism, art critics, music criticism, participatory culture, digital media, gatekeeping, social networks.

Марія Ракитянська

**АНТРОПОМОРФІЗМ ЯК ЗАСІБ
СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ГЕРОЯ В КОМІКСІ**

**ANTHROPOMORPHISM AS A MEANS
OF CREATING THE HERO'S IMAGE IN COMICS**

УДК 741.5

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345521

Марія Ракитянська

аспірантка

Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України**Mariya Rakytyanska**

Ph.D. Student,

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

e-mail: rakytyanska@mari.kyiv.ua

orcid.org/0009-0004-8175-3385

Анотація. Статтю присвячено дослідженню антропоморфізму як художнього прийому у сучасних коміксах та його ролі як інструменту при створенні образу героя історії. Розглядаються основні функції антропоморфних персонажів у коміксі, зокрема здатність передавати складні соціальні теми через образи тварин із людськими рисами. Проаналізовано приклади з класичних і сучасних європейських графічних романів, американських коміксів та українських мальовисів, які демонструють символічний, комічний та емоційно-навантажений потенціал антропоморфізму як засобу створення образу героя історії.

Розглянуто різні рівні антропоморфізації: від зооморфних метафор («Maus» А. Шпігельмана) до повноцінно «олюднених» тваринних персонажів у класичних коміксах «Disney». Окрему увагу приділено використанню антропоморфізму в сучасному українському контексті, зокрема в коміксах «Коти-захисники UA» та виданнях про Пса Патрона, де цей прийом слугує способом м'якого відображення війни й водночас формування позитивних, впізнаваних образів героїв для дитячої аудиторії. Дослідження демонструє, що антропоморфізм значно розширює можливості художнього висловлювання в коміксах, дозволяючи авторам створювати глибші характери героїв, посилювати символічне та метафоричне навантаження сюжету, а також вибудовувати ефективний діалог із читачами різних вікових категорій.

Ключові слова: комікс, мальовис, графічний роман, українська комікс-індустрія, антропоморфізм, персонаж, наратив.

Постановка проблеми. Тема антропоморфізму в сучасній візуальній культурі, зокрема в анімації та графічних романах, посідає значне місце в дослідженнях мистецтвознавців, культурологів і літературознавців, що підтверджується зростанням кількості наукових праць. Особливий інтерес викликає питання трансформації образу героя через надання тваринам людських рис, моделей поведінки та свого місця у вигаданому всесвіті. У цьому контексті важливим є розуміння того, як антропоморфні персонажі функціонують у межах художнього простору коміксу, створюючи власну систему сенсів. Такі образи дозволяють по-новому осмислити теми ідентичності, морального вибору та соціальної взаємодії, які часто передаються через метафоричність і символічність тваринного світу.

Антропоморфні герої формують окрему комунікативну площину, в якій поєднуються візуальні й наративні засоби, а також взаємодія між автором, персонажами та читачем. Це зумовлює необхідність аналізу того, як саме тваринні образи впливають на сприйняття складних суспільних тем (таких, як насильство, несправедливість, травма, корупція чи історична пам'ять про трагедії минулого і сучасності) та яким чином вони допомагають уникнути надмірної натуралістичності й забезпечити етичну дистанцію.

Отже, постає актуальне питання дослідження антропоморфізму як інструмента для створення образу героя в коміксі, що дозволяє переосмислити як художні, так і культурологічні аспекти сучасної графічної літератури, а також виявити міжкультурні зв'язки та універсальні механізми сприйняття, притаманні цьому мистецькому жанру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри загалом присутню цікавість до теми антропоморфізму в науковому дискурсі, питання антропоморфізму в коміксах та його ролі у створенні та формуванні образу головного героя порушуються в наукових джерелах порівняно рідко. Відтак, ця проблематика ще не отримала достатньо широкого висвітлення в українському академічному просторі. Предметом пропонованого дослідження є, зокрема, специфіка використання антропоморфних образів у коміксі Арта Шпігельмана «Maus». Тому важливими для роботи стали погляди Г. Шапіро, який аналізує художній вимір осмислення Голокосту в «Маусі» та розкриває глибинні механізми візуальної мови твору [2]. Окрему увагу приділено матеріалу З. Манухова та М. Найєма, де автори розглядають феномен «Мауса» в контексті розвитку коміксової культури та пояснюють, як цей твір сприяв переосмисленню можливостей медіуму коміксу [1].

Теоретичні засади антропоморфізму, що становлять важливу основу для аналізу зображення тварин у коміксах, окреслено у працях Е. Кріст, яка розглядає взаємозв'язок між антропоморфізмом і сприйняттям тварин людьми [3], а також М. Гірдатс, що аналізує прояви антропоморфізації в ранньому пізнанні та культурних практиках взаємодії з образом тварини [4]. Для розуміння функціонального потенціалу антропоморфних персонажів в сучасній анімації та коміксовій традиції було враховано статтю Н. Івченко, яка досліджує комічну функцію в екодискурсі мультфільму «Зоотрополіс» [5], а також огляд Й. Шмідта, присвячений сучасним коміксам з антропоморфними героями та їхній здатності відображати людську природу через тваринні образи [6]. У роботі також застосовано першоджерело — графічний роман Арта Шпігельмана «Maus I: A Survivor's Tale» (укр. «Маус. Сповідь уцілілого») [7], що дозволяє безпосередньо простежити художні прийоми, структура яких стала предметом дослідження.

Метою статті є історичний огляд виникнення феномену антропоморфізації як жанру, аналіз його проявів у світових традиціях коміксів, а також визначення особливостей використання у сучасних українських мальописах.

Виклад основного матеріалу. Антропоморфізм є одним із найдавніших та найпоширеніших художніх прийомів, який полягає у наділенні нелюдських істот або предметів людськими рисами, поведінкою, емоціями та соціальними функціями. Він виник як один зі способів осягнення й осмислення світу, коли первісна людина проектувала власну свідомість на навколишнє середовище. Згодом це стало невіддільною частиною фольклору, літератури, образотворчого мистецтва та інших візуально-оповідних форм — зокрема анімації та коміксів. Перші прояви антропоморфізму простежуються у міфологічних образах звіроподібних божеств або тотемних тварин, які поєднували у собі природні та сакральні начала. З часом

подібні образи еволюціонували у персонажів народних казок та байок, які виконували переважно моралізаторську та алегоричну функції.

Хоч образи антропоморфних тварин існували у літературі задовго до ХХ століття, у коміксах тема антропоморфізму почала активно формуватися і розвиватися саме на початку ХХ століття. Тоді з'явився новий жанр коміксів — «Funny Animals» (укр. «Забавні/кумедні тварини»), у якому головними героями історій ставали антропоморфні тварини, а сюжети наповнювалися їхніми пригодами. Головною особливістю саме «кумедних тварин» у цьому жанрі є те, що, на відміну від уже наявних персонажів-тварин в анімації та літературі, вони мають людський спосіб життя й людські звички. До такого «олюднення» можна віднести прямоходіння, носіння людського одягу, проживання у звичних нам «людських» будинках, відвідування роботи та загалом наявність в антропоморфного героя свого положення в соціумі. Саме ці особливості й відрізняють подібних антропоморфних персонажів від традиційного зображення тварини у візуальному мистецтві, що, своєю чергою, заклало основу для подальшого розвитку антропоморфізму в коміксах.

Раннім і доволі яскравим прикладом видання у жанрі «Funny Animals» є комікс «Felix the Cat» (укр. «Кіт Фелікс») 1920-х років [6]. У ньому головний герой-кіт вже ходив на двох лапах та виразно демонстрував людські риси поведінки, що вирізняло його серед звичних тваринних образів героїв у тогочасній анімації та коміксах. Таким чином, кіт Фелікс, якого створив американський художник і карикатурист Пат Салліван у 1919 році, в епоху німого кіно, здобув неабияку популярність завдяки своїй карикатурності та фантастичним пригодам, ставши феноменом ХХ століття.

Невдовзі популярність кота Фелікса поступилася місцем новим антропоморфним героям коміксів та анімації: надихнувшись образом Фелікса, американський аніматор Волт Дісней створив власного персонажа — Міккі Мауса, який згодом став символом не тільки одної студії, а й загалом світової анімації. На відміну від кота Фелікса, мишеня Міккі зображали вже постійно одягнутим, що ще більше наближало його до людського образу. Згодом вийшли й інші історії з новими антропоморфними героями всесвіту Міккі (Гуфі, Дональд Дак та ін.). Таким чином, утворилася низка звіроподібних персонажів, що у коміксах живуть повноцінно «олюднене» життя.

Цікавим є також те, що на прикладі антропоморфних персонажів у всесвіті «Disney» можна простежити гнучкість жанру «Funny Animals», а саме різні рівні антропоморфізації героїв [6]. У коміксах та анімаційних фільмах про Міккі Мауса персонажі Гуфі й Плуто по своїй природі є собаками, але за задумом авторів виконують різні функції в сюжеті. Гуфі є типовою «кумедною твариною», представлений повноцінним «олюдненим» героєм, із закладеними в ньому хоч і комедійними, але людськими рисами. Плуто ж, навпаки, залишається собакою у традиційному значенні: він не говорить, не ходить на двох ногах й загалом представлений повноцінною домашньою твариною антропоморфного персонажа. Подібні, на перший погляд, парадоксальні рівні антропоморфізації героїв стають характерною ознакою цього художнього засобу. Це дозволяє авторам варіювати поведінку та роль персонажа залежно від сюжету. Саме така гнучкість і багаторівневність антропоморфізму продовжує активно застосовуватися в анімації та коміксах й по сьогодні, забезпечуючи жанру його універсальність та здатність адаптуватися до будь-яких художніх задумів авторів [5].

Окрім студії «Disney», антропоморфні герої продовжують активно з'являтися й у проєктах інших всесвітніх студій: так, американська анімаційна студія «Warner Brothers» випустила цілу серію коміксів і анімаційних фільмів під назвою «Looney Tunes» (варіанти: «Веселі

мелодії», «Божевільні мелодії», «Луні Тюнз», «Луні Тьюнс», «Луні Тунс»). У центрі сюжету представлені антропоморфні тварини різних видів, від кролика до койота, які мають окремі власні історії про пригоди. Характерною ознакою персонажів саме всесвіту «Looney Tunes», на відміну від героїв студії «Disney», є те, що той же Багз Банні вже має більш «розтягнуті», наближені до статури людини пропорції. Не всі герої носять одяг, але при цьому вони є повноцінними членами суспільства, мають власні будинки та побут і, відповідно, живуть із персонажами-людьми по сусідству. Загалом, сюжети коміксів «Looney Tunes» мають виражений комедійний характер, що зробило цей проект частиною дорослішання не одного покоління, і не тільки у США.

Якщо розглянути феномен «домашніх» антропоморфних персонажів ширше, не можна не згадати комікси «Том і Джеррі» (англ. «Tom and Jerry») і «Гарфілд» (англ. «Garfield»), що, своєю чергою, зробили неабиякий внесок у розвиток комікс-індустрії кінця ХХ століття. Багатосерійний комікс «Том і Джеррі» розповідає про повсякденне життя kota і миші під одним дахом. Поведінка головних героїв будується на природній поведінці kota і миші, де перший будь-якою ціною намагається вполювати другого. У цьому випадку знову простежується різномірне антропоморфізація героїв, яку автори застосовують залежно від свого художнього задуму. Хоч взаємини kota Тома і миші Джеррі й будуються на рівні «мисливця й здобичі», але ступінь їхньої антропоморфізації зростає щоразу, коли цього потребує сюжет: персонажі говорять між собою мовою жестів та ходять на двох ногах, користуються побутовими предметами для боротьби, мислять раціонально, укладають тимчасові союзи чи хитрі угоди, що є цілком людськими моделями поведінки [5]. Таким чином, природна зоологічна взаємодія «хижак — жертва» перетворюється на гнучку комічну систему, у якій тваринні інстинкти поєднуються з людськими емоціями та взаємодіями, створюючи захопливі й кумедні сюжети.

У випадку «Гарфілда» антропоморфізм, хоч й не проявляється так яскраво, але теж присутній. Одноimenний головний герой-кіт має повністю притаманну своєму біологічному виду поведінку: він лінивий, не любить працювати, але обожнює спати та їсти лазанью, що є доволі типовою поведінкою для kota. Але автор коміксу Джим Девіс майстерно використовує антропоморфізм задля створення «внутрішнього голосу» головного героя, який читач коміксу може побачити у спеціально позначеному «mind bubble» [4]. Цікаво, що кіт ніколи не відповідає безпосередньо тим, хто до нього звертається, — навпаки, він зазвичай коментує щось у відповідь подумки, а періодично й зовсім ламає «четверту стіну», напряду звертаючись до читача. Завдяки цьому кіт Гарфілд постає перед читачем не тільки лінивим, але й саркастичним та іронічним персонажем, доповнюючи тим самим свій образ людськими рисами. Його поведінка визначається не інстинктами, а цілою вибудованою за своє котяче життя системою цінностей, властивих радше людині, ніж тварині. У цьому випадку тваринний образ kota стає скоріш оболонкою задля комічного ефекту, а сам герой сприймається як повноцінний, рівний читачу, що робить Гарфілда близьким та впізнаваним.

Окрім коміксів, покликаних розважити читача, наприкінці ХХ століття з'являються і серйозніші графічні романи. Одним із таких є комікс Арта Шпігельмана «Maus: A Survivor's Tale», що виходив у 1986 та 1991 роках і здобув Пулітцерівську премію у 1992 році за оригінальність у висвітленні теми Голокосту [1]. У двотомному графічному романі розповідається про життя євреїв під час Другої світової війни, він ґрунтується на реальних подіях і спогадах батьків автора, перетворюючи, таким чином, особисту сімейну історію на глибоку художню оповідь про трагедію Голокосту.

Особливістю цього твору є те, що в ньому радше використовується зооморфізм, оскільки поведінка людини відтворюється через поведінку тварини [2]. Автор зображає фашистів котами, а євреїв — мишами, подаючи, таким чином, поведінку нацистів як інстинктивне «полювання» котів на мишей, що надає оповіді алегоричної жорстокості й трагічності.

На початку XXI століття антропоморфізм у коміксах продовжує розвиватися активно і в Європі, де набуває дедалі серйознішого характеру. Сюжети таких коміксів стають більш «дорослими» і частіше порушують важливі соціальні теми та зачіпають глибші психологічні проблеми своїх героїв. Так, у 2000 році два іспанські автори Хуан Діас Каналес і Хуанхо Гуарнідо опублікували у Франції перший том свого коміксу «Blacksad», який отримав назву «Десь серед тіней» (фр. «Quelque part entre les ombres»). Хоч автори родом з Іспанії, ціловою аудиторією коміксу вони обрали французьких читачів, а на їхній батьківщині графічний роман з'явився місяцем пізніше. Попри відсутність у них досвіду створення повноцінних і об'ємних графічних романів, перший том коміксу «Blacksad» отримав неабияке визнання, забезпечивши успіх цілій серії. Згодом «Blacksad» було перекладено на понад двадцять мов, серед яких і українська, а автори отримали три номінації на премію «Eisner Award» [5].

У 2006 році американський письменник Девід Пітерсон опублікував власний комікс «Mouse Guard» (укр. «Мишача гвардія»). Автор створює цілісний фентезійний середньовічний світ, в якому хоробрі миші постають у ролі воїнів і захисників власних земель, поєднуючи тим самим казковість оповіді із серйозними темами честі, спільноти та боротьби за неї. На сьогодні вийшло близько шести томів коміксу, а сама історія була відзначена премією «Eisner Award» у 2008 році в категорії «Найкраще видання для дітей» [5].

Якщо дослідити додаткові функції антропоморфізму у коміксах, на прикладі наведених видань, можна виділити три наступні. Перш за все, антропоморфізм може бути використаний задля створення метафор або символізму в оповіді. Він дозволяє відтворити через образи тварин риси або характер персонажа. Скажімо, герой, який постає в образі лисиці, зазвичай буде асоціюватися з хитрістю, спритністю тощо, тоді як персонаж сова може символізувати мудрість.

У коміксі «Maus» стилістика доволі проста, тому персонажі зображені в лаконічному стилі й майже не вирізняються якимись індивідуальними рисами. Оскільки риси облич мишей слабко виділені, єдиною індивідуальною ознакою є одяг, який теж згодом зміниться на смугасту робу. Це створює метафору й ключовий посил твору, де усі люди рівні, а етичні відмінності є нав'язаними зовнішніми обставинами.

У коміксі «Mouse Guard» головними героями є миші — зазвичай беззахисні та уразливі створіння, на яких полюють численні хижаки. Проте тут вони постають відважними, здатними дати опір та протистояти ворогам. Це, своєю чергою, створює метафору, де сила визначається не розміром, а внутрішньою волею та стійкістю перед загрозою.

У коміксі «Blacksad» персонажі, й головний герой зокрема, виступають як приклад символізму. Основна дія твору відбувається в Америці 1950-х років, у світі, де всі персонажі є антропоморфними тваринами, а їхній зовнішній вигляд відображає роль в цьому вигаданому соціумі. Наприклад, усі персонажі-собаки постають поліцейськими, тоді як злочинцями переважно є амфібії. Крім того, кожен герой у коміксі «Blacksad» має певні стереотипи, пов'язані з його «видом» тварини. Це дозволяє використовувати таких героїв як метафоричні образи задля висвітлення важливих соціально-культурних тем [2]. Головний герой коміксу, кіт Джон Блексед, потерпає від расизму через чорний колір шерсті, й цей наратив неод-

норазово з'являється у сюжеті коміксу [6]. Отже, завдяки символізму антропоморфні персонажі можуть дещо спростити сприйняття складних і важливих тем, що допомагає доносити їх до читачів.

Окрім використання антропоморфізму задля створення символізму і метафор, використання антропоморфних тварин також може створювати й комічний ефект. Зазвичай антропоморфізм як гумор притаманний саме американській традиції коміксу й орієнтований на дитячо-підліткову аудиторію. Тварини, які поведуться як люди, можуть породжувати кумедні ситуації, що особливо увиразнено на прикладі «Тома і Джеррі» або «Гарфілда», а також можуть слугувати й для соціального коментаря чи сатири.

Однією з останніх функцій антропоморфізму в коміксі є його використання задля створення та/або деталізації унікальних або фентезійних світів. У коміксі «Mouse Guard» деталізація світу є однією з характерних особливостей. Герої-миші через свій розмір користуються мініатюрною середньовічною зброєю, іноді зробленою із залишків їх ворогів. Ще одним аспектом деталізації світу цього коміксу є те, що, окрім відтворення сцен боїв, автор відтворює й сцени повсякденного життя маленьких героїв. Читач спостерігає, як миші живуть у власноруч збудованих містах, працюють в мініатюрних крамницях і відпочивають у тавернах, п'ючи напої з маленьких келихів. Це робить оточення головних героїв «живим», додаючи оповіді реалістичності та глибини.

Якщо розглядати типи антропоморфних тварин у коміксах, можна виділити наступні: тварини з людською поведінкою, тварини в образі людини та люди в образі тварин (зооморфізм) [5]. Хорошим прикладом першої категорії, а саме тварини з людською поведінкою та рисами, може слугувати кіт Гарфілд. Хоча він є домашньою твариною з усіма типовими котячими звичками, він мислить як людина, має виражений саркастичний характер, здатен вести діалог з іншими персонажами-тваринами та поводить себе загалом як звичайна людина. В українському комікс-сегменті таким прикладом може виступати однойменний комікс про Пса Патрона, де головний герой хоч і є, як кіт Гарфілд, «одомашненою» твариною, також спілкується з читачем за допомогою думок, має виражений відважний характер тощо.

Категорія тварин в образі людей є найширшою широкою серед наведених. Персонажі з коміксів «Looney Tunes» та «Mickey Mouse», хоча уже не представлені в образах домашніх тварин і ведуть повноцінний людський спосіб життя, все ж продовжують підкорятися певним «тваринним початкам». Український мальовпис «Коти-захисники UA» став якраз прикладом того, як сучасні реалії війни відтворюються у більш доступному і м'якому художньому зображенні для молодшої аудиторії читачів. Військові Збройних сил України постають у цьому коміксі в образах котів, які захищають свою землю від ворожих, диких і вуличних котів-загарбників. Так, українські котики постають не лише як бійці, а й як узагальнений образ захисника, у якому поєднано м'якість і турботливість домашньої тварини з хоробрістю й відповідальністю воїна. Завдяки цьому образ стає водночас близьким, доброзичливим і символічно сильним. Тваринна форма головних персонажів дозволяє авторам м'якше передати складні воєнні реалії, не травмуючи дитячу аудиторію, але зберігаючи головний сенс, — боротьбу добра зі злом та захист рідної землі.

Крім того, така антропоморфізація героїв спирається на вже наявний в українській популярній культурі вислів «котики ЗСУ», який, зокрема, зустрічався на початку повномасштабного вторгнення у мемах, соціальних мережах і волонтерських ілюстраціях, що робить персонажів впізнаваними та емоційно доступними. Таким чином, комікс виконує не лише

розважальну, а й патріотичну та терапевтичну функції, пропонуючи читачам модель стійкості, солідарності й віри в перемогу через легкий та привабливий образ.

Висновки. Отже, антропоморфізація є одним з універсальних способів художнього осмислення людського досвіду. У світових традиціях анімації та коміксів антропоморфізм допомагає алегорично відображати історичні події, суспільні конфлікти, етичні питання та реалії сучасності. В українському контексті він стає засобом не тільки відтворення подій війни у прямій або алегоричних формах, а й створення образу героя-захисника для молодших читачів та їхнього патріотичного виховання. Дослідження цього явища сприятиме глибшому розумінню феномену антропоморфізму у популярній культурі, зокрема як засобу художнього вираження українського досвіду при створенні власних творів художниками, сценаристами та видавцями мальовисів.

Література

1. Манухов З., Найем М. «Маус» Шпігельмана: як закохатися у комікси. *Projector — Creative & Tech Online Institute*. URL : <https://prjctr.com/mag/maus-comic> (дата звернення: 29.09.2025).
2. Шапіро Г. Комікс «Maus»: грані художнього виміру осмислення голокосту. *Evropský filozofický a historický diskurz*. 2015. Т. 1. № 1. С. 44–55. URL : https://ephd.cz/wp-content/uploads/2015/ephd_2015_1_1/08.pdf (дата звернення: 28.09.2025).
3. Crist E. *Images of Animals: Anthropomorphism and Animal Mind*. Philadelphia : Temple University Press, 1999. 245 p.
4. Geerdts M. S. (Un)Real Animals: Anthropomorphism and Early Learning About Animals. *Child Development Perspectives*. 2015. Vol. 10. № 1. P. 10–14. DOI: <https://doi.org/10.1111/cdep.12153>
5. Ivchenko N. Comic Function in the Animated Ecodiscourse (Case Study of “Zootopia”). *Theory and Practice in Language Studies*. 2021. Vol. 11. № 9. P. 1080–1086. DOI: <https://doi.org/10.17507/tpls.1109.14>
6. Schmidt J. 6 Anthropomorphic Comics to Remind You We're All Animals. *Phoenix New Times*. 25.01.2017. URL : <https://www.phoenixnewtimes.com/arts-culture/6-anthropomorphic-comics-to-remind-you-were-all-animals-8984824/> (access date: 20.09.2025)
7. Spiegelman A. *Maus I: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History*. New York : Pantheon Books, 1989. 159 p.

References

1. Manukhov, Z., & Naiem, M. (n.d.). “Maus” Shpiegelmana: yak zakokhatysia u komiksy [“Maus” by Spiegelman: how to fall in love with comics]. *Projector — Creative & Tech Online Institute*. Retrieved from <https://prjctr.com/mag/maus-comic> [in Ukrainian].
2. Shapiro, H. (2015). Komiks “Maus”: hrani khudozhnoho vymiru osmyslennia Holokostu [The comic “Maus”: facets of the artistic dimension of Holocaust interpretation]. *Evropský filozofický a historický diskurz*, 1(1), 44–55. Retrieved from https://ephd.cz/wp-content/uploads/2015/ephd_2015_1_1/08.pdf [in Ukrainian].
3. Crist, E. (1999). *Images of animals: Anthropomorphism and animal mind*. Philadelphia: Temple University Press.

4. Geerdts, M. S. (2015). (Un)real animals: Anthropomorphism and early learning about animals. *Child Development Perspectives*, 10(1), 10–14. DOI: <https://doi.org/10.1111/cdep.12153>
5. Ivchenko, N. (2021). Comic function in the animated ecodiscourse (case study of “Zootopia”). *Theory and Practice in Language Studies*, 11(9), 1080–1086. DOI: <https://doi.org/10.17507/tpls.1109.14>
6. Schmidt, J. (2017, January 25). 6 anthropomorphic comics to remind you we're all animals. Phoenix New Times. Retrieved from <https://www.phoenixnewtimes.com/arts-culture/6-anthropomorphic-comics-to-remind-you-were-all-animals-8984824/>
7. Spiegelman, A. (1989). *Maus I: A survivor's tale: My father bleeds history*. New York: Pantheon Books.

Mariya Rakytyanska

ANTHROPOMORPHISM AS A MEANS OF CREATING THE HERO'S IMAGE IN COMICS

Abstract. The article examines anthropomorphism as an artistic device in contemporary comics and its role as a tool for constructing the image of a story's protagonist. The study outlines the main functions of anthropomorphic characters in comics, particularly their ability to convey complex social themes through animal figures endowed with human traits. The article analyzes examples from classic and modern European graphic novels, American comic books, and Ukrainian comics, which demonstrate the symbolic, comedic, and emotionally charged potential of anthropomorphism as a means of character creation.

The research considers different levels of anthropomorphization, ranging from zoomorphic metaphors (*Maus* by Art Spiegelman) to fully “humanized” animal characters in classic Disney comics. Special attention is paid to the use of anthropomorphism in the contemporary Ukrainian context, particularly in the comics *Koty-zakhysnyky UA* (“Cats-Defenders UA”) and publications about the mine-detection dog Patron, where this device serves as a gentle means of representing wartime realities while forming positive and recognizable heroic images. The study demonstrates that anthropomorphism significantly expands the expressive possibilities of comic art, allowing creators to develop more nuanced protagonists, enhance the symbolic and metaphorical layers of the narrative, and build an effective dialogue with readers of different age groups.

Keywords: comic, graphic narrative, graphic novel, Ukrainian comics industry, anthropomorphism, character, narrative.

Андрій Кузьменко

**КРЕАТИВНІ РІШЕННЯ У СТВОРЕННІ ВИСТАВКИ
«ЗАДУМ ТА РЕАЛЬНІСТЬ (З ІСТОРІЇ ПРОЕКТІВ
ВОЛОДИМИРА ЗАБОЛОТНОГО У М. КИЄВІ)»**

**CREATIVE APPROACHES TO THE EXHIBITION
“IDEA AND REALITY (FROM THE HISTORY
OF VOLODYMYR ZABOLOTNY’S PROJECTS IN KYIV)”**

УДК 069:72.03 "19":339.138:004.7:001.89

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345523

Андрій Кузьменко

кандидат історичних наук,
старший науковий співробітник,
завідувач науково-дослідного відділу
«Меморіальний музей академіка
В. Г. Заболотного»
Національного історико-етнографічного
заповідника «Переяслав»

e-mail: aviastrix@meta.ua**Andriy Kuzmenko**

Candidate in History (Ph.D.),
Senior Researcher,
Head of the Research Department
“Memorial Museum of Academician
V. G. Zabolotny”
of the National Historical
and Ethnographic Reserve “Pereyaslav”

orcid.org/0000-0002-9349-1683

Анотація. У статті проаналізовано концепцію, зміст і технології реалізації виставки «За-дум та реальність (з історії проектів Володимира Заболотного у м. Києві)», створеної у Меморіальному музеї академіка В. Г. Заболотного. Розкрито підходи до візуалізації наукових досліджень творчої спадщини видатного українського архітектора В. Г. Заболотного, обґрунтовано вибір виставкового формату як ефективного інструменту популяризації архітектурної спадщини. Особлива увага приділена креативним дизайнерським рішенням, здійсненим у межах обмеженого бюджету, включно з використанням будівельних матеріалів, імітацією фактур, створенням модульних конструкцій та систем кріплень. Детально описано технологічні етапи виготовлення експозиційних елементів, методи досягнення композиційної цілісності, ергономічної зручності та візуального wow-ефекту. Стаття демонструє, як творчий підхід та праця співробітників музею дозволили забезпечити високу маркетингову ефективність виставки, розширити аудиторію музею й покращити сприйняття наукового контенту. Досвід створення проекту розглянуто як приклад унікального музейного дизайн-рішення, що може слугувати моделлю для подальших інновацій у музейній сфері.

Ключові слова: Володимир Заболотний, популяризація архітектурної спадщини, маркетингова ефективність, музейний продукт, креативний дизайн виставки, бюджетні музейні технології.

Постановка проблеми. Науково-дослідний відділ «Музей історії архітектури Середньої Наддніпрянщини нового та новітнього часу» було утворено в структурі Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» у 2017 році [16]. Ключові вектори його роботи зосереджувалися на заповненні наявних прогалів у вивченні історії нерухомих пам'яток унікального архітектурного комплексу заповідника та проведенні всебічного дослідження інтелектуальної спадщини видатного українського зодчого ХХ століття — В. Г. Заболотного (1898–1962) [10, с. 167].

Важливим аспектом діяльності науково-дослідного відділу стало практичне втілення наукових результатів, здобутих зі застосуванням попередньо напрацьованих підходів і методик [7; 13; 11; 14; 17; 18]. Пріоритетними шляхами реалізації цієї стратегії були: а) популяризація експозицій та фондової збірки об'єктів відділу; б) розширення цільової аудиторії відвідувачів; в) розробка актуальних форм музейних послуг та музейної комунікації, орієнтованих, поміж іншим, на отримання заповідником додаткових прибутків [10; 5; 8].

Один із напрямів виконання цих завдань передбачав створення якісного музейного продукту, здатного популярно й ефективно донести до візитера наукову інформацію. Зважаючи на обсяг акумульованих знань та їхню концептуальну спрямованість, було обрано виставковий формат. Він дозволяв локально й водночас всебічно представити зазначені напрацювання в рамках обмеженого експозиційного простору (один зал музею). Такий варіант був оптимальним і з погляду співвідношення часу, витраченого середньостатистичним відвідувачем на знайомство з об'єктом споглядання, відносно продуктивності сприйняття ним інформації в експозиції.

Актуальність дослідження. Амбітність задуму полягала в тому, щоб уперше після відходу у вічність В. Г. Заболотного комплексно показати світові масштабність архітектурного доробку видатного зодчого на прикладі одного міста. Відповідно потребувала прояснення ціла низка білих плям у професійній діяльності академіка, що могло б гармонійно доповнити фрагментарне відображення його творчої спадщини в експозиції меморіального музею [15; 19].

Виклад основного матеріалу. Максимально наближеним до реалізації поставленої мети рішенням стала виставка «Задум та реальність (з історії проектів Володимира Заболотного у м. Києві)» (2018 рік), що в розширеному форматі утілювала концепцію, закладену в однойменному путівнику [6]. Матеріали виставки, стилістично інтегровані зі стендом та вітринами, є креативною дизайнерською розробкою наукових співробітників відділу Н. В. Костенко та А. В. Кузьменка. Ця виставка була продемонстрована в Меморіальному музеї академіка В. Г. Заболотного та приурочувалася до 120-ї річниці від дня народження архітектора. Про її контекст очільник відділу розповів на радіо «Культура» у програмі «Культура.Live» [24] та під час виступів на Міжнародному форумі «Діалог двох культур — 2018» [22], на заході в ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди», присвяченому вшануванню пам'яті зодчого [20] та на XIII Заболотнівських читаннях, під час яких продовжено традицію співпраці меморіального музею з Державною науковою архітектурно-будівельною бібліотекою імені В. Г. Заболотного [9], яку заснував свого часу архітектор.

Попри загальну зрозумілість завдань, які постали перед розробниками виставки, де основний меседж несли зображення архітектурних проектів і об'єктів та інформація в етикетажі, досить непростою виявилася реалізація задуму. Зокрема, у процесі розробки концепції та композиції виставки стало очевидним, що звичність і поширеність традиційних експозицій та підходи щодо їхнього вирішення великою мірою вже втратили свою актуальність [3; 4]. На сучасному етапі вони виглядають доволі архаїчно й не відповідають викликам ринку у сфері туристичних послуг, позаяк не спроможні гарантувати потрібного ефекту від сприйняття [21; 26].

Насамперед це пов'язано з умовами глобалізації та технологізації культурного простору, в яких відвідувач музею стає дедалі вимогливішим до оформлення експозиції [25; 27; 23]. Зважаючи на цю тенденцію, автори експозиції зосередилися на розробці цікавого й нестандартного її дизайну. Такий шлях передбачав подолання низки труднощів. Одразу виникла проблема браку професійних дизайнерів, що є фахівцями зі створення виставкових продуктів. Залучення профільних спеціалістів ззовні передбачало витрати, суттєві для бюджетного закладу культури. Відкритим залишалося також питання підбору кваліфікованих майстрів, які б змогли технічно грамотно виконати роботи. Найбільш раціональним вбачалося дизайнерське рішення власними силами, із застосуванням доступних матеріалів і засобів. Наявність необхідних компетентностей у співробітників відділу дозволила розпочати втілення

нетривіальних мистецьких та конструктивних бачень авторів проекту. Його концептуальне рішення мало враховувати тренд на використання в інтер'єрах елементів, які відтворюють грубі, брутальні фактури будівельних матеріалів та обладнання на різних стадіях будівництва [1; 2]. Окремі прояви цієї тенденції вдалося органічно розкрити в технологічній естетиці оформлення виставки.

Найперше, впровадження відповідних рішень забезпечило помірність дизайну фонового каркаса стенда зі стриманою колористикою та лаконічними формами металевих і стилізованих під бетон елементів конструкції. Було досягнуто візуального ефекту напівпрозорості основи стенда, за яким проглядалася стіна з оригінальною фактурою і фарбуванням. Це сприяло легкості сприйняття всієї композиції, спрямовувало увагу глядача виключно на основні зображення і текстову інформацію.

Зокрема, виразні дизайнерські панелі з візуальними матеріалами переднього плану контрастували з фоном приглушених кольорів будівництва, створюючи ілюзію їхнього ширяння перед стилізованим стендом. Сукупність вказаних елементів, змонтованих на всій площі каркаса, утворила основний і найбільший блок виставки розміром 1,4 м заввишки та 3,8 м завширшки. Цей об'єкт, акцент у залі, еволюційно вписався до експозиційного простору, концептуально й естетично доповнив традиційний формат зображень, візуалізацій і креслень архітектурних об'єктів, який вже був широко представлений у музеї. Відповідно, реалізувалося перше завдання основного блока виставки — справити найсильніший вплив завдяки wow-ефекту та інформативності.

Зазначена частина експозиції, що знаходилася на фронтальній стіні праворуч у залі, створювала враження монументальності, що естетично відповідало тому сегменту творчої спадщини В. Г. Заболотного, який досліджувався. Чітка конструкція металевої армувальної сітки як базової монтажної площини стенда, що чергувалася з вертикальним і горизонтальним ритмом фонових елементів його каркаса, давала відчуття структурованої дозованості в сприйнятті матеріалів виставки. Їхнє розташування задавало послідовність перегляду експозиції — глядачеві слід було рухатися зліва направо вздовж п'яти горизонтальних рядів, що їх утворювали 59 панелей із зображеннями, поступово спускаючись від найвищого до найнижчого. На такій дистанції відвідувач міг детальніше виявляти архітектурні особливості об'єктів як окремо, так і в межах умовного кластера кожної групи проектів. Споглядання з більшої відстані дозволяло цілісно оцінити масштаб професійної діяльності зодчого за хронологічно-проблемним принципом, без перевантаження відомостями з етикетажу. Врахування ергономічних і психологічних особливостей взаємодії споживача з експозицією виставки було спрямовано на продуктивне розкриття її задуму й структури в подальшому експонуванні.

Окремим блоком, що гармонійно інтегрував концепцію виставки до експозиційного простору меморіального музею, стали дві горизонтально-похилі вітрини, в яких експонувалися дванадцять зображень проектів, виготовлених згідно єдиних стилістичних і технологічних канонів блока панелей із зображеннями. Завершувало цей умовний перехід оригінальне креслення бічного фасаду будівлі Верховної Ради, доповнене панеллю етикетажу, виконаною за описаною вище технологією. Саме цей музейний предмет виграшно підкреслив тематику всього блока, повністю присвяченого проектуванню й зведенню будівлі українського парламенту як перлини архітектурної творчості В. Г. Заболотного.

Обов'язковим етапом технічної реалізації виставкового задуму, спрямованого на створення якісного експозиційного дизайну, була підготовка супровідних схем виконання робіт на основі проведення попередніх розрахунків. Для пошуку основної схеми компоновки експозиції визначили оптимальне співвідношення між загальною площею і кількістю панелей із зображеннями й етикетажем. Сукупно цей фон містився в межах периметрів конструкції стенда та оксамитового покриття двох експозиційних площин горизонтально-похилих вітрин. За результатами ретельних обчислень розроблено схеми інсталювання всіх панелей воєдино з етикетажем, пропорційно розподілених між трьома підготовленими експозиційни-

ми площинами. Така структура рівномірно розосереджувала об'єкти рядами по горизонталі та упорядковувала ці ряди між собою по вертикалі, що мало принципове значення для коректного прикріплення всіх експонованих предметів на базову площину сітки з чітким кроком чарунок (25×25 мм).

Багаторівневість конструкції основи стенда та об'ємність панелей і етикетажу на її передньому плані надали експозиції ефекту глибини, частково компенсуючи одноманітну площинність візуальних матеріалів. Підвищувало складність роботи застосування неідентичних форматів основ, виготовлених індивідуально під кожне зображення та етикетаж. Під відповідні розміри було адаптовано дизайн його текстової частини з облямівкою.

Концепція виставки передбачала використання в оформленні етикетажу трьох кольорів при збереженні єдиного дизайну шрифтів. Це відтворювало аналогічну систему маркування кольорами окантовок зображень у путівнику [6]. Червоним позначено нереалізовані проекти, зеленим — реалізовані, а синім — місця й місцевості, де передбачалося зведення запроектованих будівель і споруд. Розроблена конфігурація контрастних кольорів прискорювала пошук та класифікацію експонованих об'єктів, що належали до одного з трьох промаркованих тематичних блоків.

Водночас, для стильової єдності й полегшення сприйняття строкатої візуальної інформації, відтінки та насиченість кольорів облямівки й тексту етикетажу було пом'якшено, а його дизайн виконано відносно стриманим. Ідентичний підхід застосували в анотації, оформлення якої підпорядковано загальному стилістичному вирішенню виставки. Обрамлення кожного зображення білою тонкою каймою додатково акцентувало на проектах, «розчиняючи» тло основи й стіни за нею, що мали нейтральніші холодно-сірі та пастельно-пісочні кольори, притаманні будівельним матеріалам. Це враження підкреслено через накладання чіткої лаконічної геометрії площин глянцевого зображення і етикетажу впритул до відшліфованих вручну ребер їхніх основ, які після покриття зміцнювальною фарбою відтворювали матову текстуру бетону. Важливим складником досягнення належного ефекту був підбір необхідних пропорцій пігментів для замішування з них двох близьких відтінків кольорів, що імітували бетонні конструкції у будові стенда.

Всі елементи виставки повністю самостійно розробили й виготовили працівники музею і заповідника: А. В. Кузьменко, Н. В. Костенко, М. Г. Зачепа, В. В. Дем'яненко, П. В. Бутник. Від самого початку реалізація проекту була пов'язана з послідовним здійсненням досить трудоемних операцій. Для злагодженого проведення широкого спектру робіт затребуваним став наявний у завідувача досвід моделювання і макетування. Серед виготовлених елементів було понад 1500 уніфікованих базових одиниць у вигляді прямокутних паралелепіпедів, зміцнених спеціально розробленим полівінілацетатним клейовим розчином глибокого проникнення. Вони стали складовими частинами у виготовленні кріпильних та вирівнювальних модулів для встановлення панелей під зображення й етикетаж (по чотири та по два модулі на кожен вид основи в парі відповідно). Одна з функцій цих деталей полягала в надійній фіксації вже полімерним клеєм стилізованих з'єднувальних елементів, які утримували підготовлені панелі між собою. З'єднувачі були зроблені із 142 однакових відрізків визначеної довжини, попередньо нарізаних з оригінального сталевих троса товщиною 3 мм. Обидва кінці цих відрізків почергово вклеювались у точно підігнані під них пази на виготовлених із зазначених базових деталей монтажних майданчиках модулів. Останні попередньо приклеювались на заґрунтовані ділянки тильного боку основ та розташовувались із віддаленням від їхніх країв для приховування зазначених модулів від проглядання під кутами з лицьового боку. Далі кожне з'єднання посилювалося методом наклеювання нахлистом поверх майданчиків по додатковому основному елементу, що здебільшого формувало пірамідальний в поперечному перетині модуль кріплення із трьох деталей.

Як універсальний матеріал для виготовлення всіх основ під зображення та етикетаж, а також базових елементів кріпильних модулів було застосовано тільки два стандартних листи деревоволокнистої плити (1,22×2,44 м), що значно зекономило кошти на реалізацію виставко-

вого проекту. Зважаючи на необхідність дотримання чітких розмірів і геометрії 141 панелі, відповідно до попередньої розмітки на плитах, їх випилювання проводилося виключно вручну, з допомогою спеціально адаптованого полотна.

Після завершення випилювання всіх прямокутних основ кожне з чотирьох їхніх ребер (усього 564) потребувало остаточного лінійного вирівнювання з одночасним формуванням заокруглень кромки. Для цього було застосовано метод шліфування. Внаслідок вирівнювання й заокруглення всіх ребер основ, їхня поверхня залишалася незахищеною від розшарування та вимагала додаткового конструкційного зміцнення і підготовки до фарбування. Перший етап посилення кромки виконувався способом нанесення розчину з експериментально підбраною консистенцією клейової речовини, що сприяло її глибшому проникненню всередину деревних волокон. Синхронно цим же розчином формувалася кайма на лицевому боці панелей, яка примикала впритиск до їхніх ребер. Вона згладжувала шорстку поверхню та збільшувала адгезію для якісного наклеювання зображень і етикетажу з фотопаперу. Праймування кромки основ полегшило наступний копіткий етап їх рівномірного покриття спеціально скомпонованою клейовою фарбувальною сумішшю необхідної в'язкості. Висихаючи, вона утворювала міцну, частково еластичну поверхню, яка зберігала геометрію ребер панелей від можливих механічних впливів та розбухання під дією вологи.

Застосовані технологічні прийоми замаскували істинну фактуру матеріалу на оброблених ділянках, надавши йому вигляд автентичної бетонної поверхні насиченого темно-сірого кольору. У поєднанні зі заокругленням кромки це ненав'язливо виявляло об'ємно-просторові властивості панелей під час їх споглядання з різних ракурсів та в декількох сценаріях освітлення. У такий спосіб створювалося загальне враження використання коштовніших матеріалів, на що неодноразово звертали увагу відвідувачі виставки.

Як уже зазначалося, для утримання на стенді основ під зображення й етикетаж, до них ззаду були примонтовані кріпильні модулі, склеєні полімерним клеєм з базових елементів. Ці уніфіковані одиниці виготовлялися з того ж матеріалу, що й панелі, та за подібною методикою. Зокрема, спочатку виконувалося напилювання з деревоволокнистої плити необхідної кількості полос шириною 1 см, з яких нарізалися близько 1500 основних деталей розміром 1×2 см. Потім вони гуртом занурювалися у приготовлений клейовий розчин розрідженої консистенції для наскрізного насичування ним волокон. У підсумку базові деталі набували підвищених показників міцності й жорсткості, що дозволяло їм витримувати відчутні навантаження під час і після інсталювання панелей.

Сформовані із цих елементів модулі розроблялись як універсальні кріпильні системи. Окрім фіксування з'єднувальних тросів та утворення рівномірного відступу від площини сітки до експонованих зображень і етикетажу, вони забезпечували надійне кріплення їхніх основ до стенда за допомогою доступних видів сталевих дротів з різним вмістом вуглецю. Технологічно процес здійснювався методом заведення відрізка дроту відповідної довжини наскрізь тунельного отвору (паза) в модулі та симетричного загинання під прямими кутами обох його кінців впритиск із краями кріплення. Затим панель із перпендикулярно відведеними від неї дротовими заготовками прикладалася до сітки точно на розраховане місце її інсталювання. В залежності від відстані до найближчої чарунки сітки, обиралися найоптимальніші місця прикручування кріпильного дроту до сітки чи каркаса стенда. Якщо місце кріплення панелі припадало на середину контура, утвореного точками монтажу інших кінців дроту до стенда, застосовувався принцип рівномірного розподілу натяжки між цими точками.

На нижніх кріпильних модулях панелей для зображень, куди вже були приклеєні з'єднувальні троси, дріт переважно заводився перпендикулярно під трос, через неможливість використання зайнятого ним паза. Оскільки початково трос фактично пролягав вздовж площини панелі, дріт протягувався врозпір між ними, з максимальним підсуванням вгору до кріплення. Товщина дроту відводила трос із приклеєним до нього етикетажем під певним кутом від основи для зображення, у бік площини каркаса. Після остаточного притягання та фіксування дротом панелей на визначених ділянках, положення троса автоматично

поверталось у попередню позицію, вже паралельну площині стенда. Такий прийом забезпечував постійне прилягання панелі етикетажу до поверхні адаптованого каркаса, який спричиняв власне трос своєю пружністю.

Для виведення основи під етикетаж у площину з приєднаною до неї основою під зображення часто проводилось аналогічне фіксування дротом також і панелей етикетажу. Це було пов'язано з наявністю перепадів рівня поверхні сітки, які не вдалось усунути. Остаточна ж підгонка під конфігурацію її відхилень від умовної площини здійснювалася способом стоншення виступаючих універсальних модулів чи навпаки їх нашарування до необхідної товщини виготовленими пластинами з цього ж матеріалу.

Ідея використання оцинкованої армувальної сітки як засобу дизайнерського трактування архітектурно-будівельної тематики виставки, попри доступність на перший погляд у реалізації, потребувала розробки малопомітних вирівнювальних конструкцій, що в утіленні на практиці виявилось досить трудомістким процесом. Суттєвою перешкодою для виведення усієї сітки в єдину площину стала наявність значної кількості випуклостей та увігнутостей, спричинених деформаціями досить пластичного металу, з якого вона виготовлена. У процесі розмотування сітки з рулону на плоский каркас вона зберігала пружність, прагнула повернутися до попередньої циліндричної форми; труднощів додавало й руйнування на окремих чарунках точок зварювання дроту у місцях перетину. Недолік усувався стягуванням найтоншим та близьким за фактурою сталевим дротом пересічень прутиків після встановлення їх у первісне положення.

Втім, почергово змонтовані з тильного боку елементи системи вирівнювання дозволили розправити сітку з мінімальними відхиленнями від умовного нульового рівня вертикальної поверхні стенда. У кінцевому результаті це створило вигляд практично ідеального положення всіх панелей з експонованими матеріалами, після їх остаточного регулювання між собою в площину.

Основний принцип дії системи базувався на сукупності конструкцій з розтяжок і розпірок в'язевого типу, які, завдяки монтажу кожного вузла в декількох протилежних точках від відповідного деформованого фрагмента, виводили його до необхідного положення. Через напруження, що виникало на конкретних ділянках, протиставлене векторам відхилень полотна сітки від умовної площини, ці конструкції водночас взаємодіяли між собою та з сіткою й каркасом. Працюючи як цілісна структура, вони жорстко стабілізували поверхню несучого стилізованого тла в межах усього периметра стенда, попри істотну взаємовіддаленість базових утримуючих планок останнього.

Елементи в'язевих вузлів, скомпоновані в основному в трикутних конфігураціях, що працюють на розтяг і стиск, робилися з дроту декількох видів із різними механічними властивостями. Зокрема, для виготовлення базових розпірок застосовувався міцніший на згин сталевий дріт із середнім вмістом вуглецю. Додаткові монтажні деталі й розпірки виготовлялися з тонкого дроту з дещо більшою часткою вуглецю в металі. Це забезпечувало надійність конструкцій системи вирівнювання та їх непомітність, особливо на найбільш видимих і чутливих до механічних впливів ділянках торців сітки. Встановлення кріплень, які поздовж окремих проблемних відрізків притискали сітку до стилізованих рейок основи, здійснювалось тонким, утім більш гнучким дротом зі сталевим блиском, що подібний фактурою до прутиків її полотна.

Головну роль у вирівнювальній системі відіграв найпоширеніший на будівництві вид в'язального дроту, покритий шаром оксидів. Він порівняно товщий вищезазначених зразків, однак, завдяки темно-графітовому відтінку з матовою фактурою, майже не проглядався в малоосвітленому фоновому просторі між сіткою і стіною. Підвищена пластичність цього матеріалу дала змогу розробити й виготовити з нього регульовальні блокові механізми для натягування розтяжок у конструкціях.

Принцип їхньої роботи полягав у повертанні блока з декількох витків намотки цього дроту довкола перпендикулярно заглибленого в рейку сталевому стрижню з допомогою зати-

ського важеля. Після створення необхідного напруження дроту зусиллями розтягнення, його вільний кінець фіксувався поряд, унеможливаючи відмотування блока назад. Оскільки посадкові монтажні отвори в деревині, підготовлені під такі натягувачі, зазнавали зростаючого навантаження, вони попередньо укріплювалися клеєм.

Використані механізми також спрощували маніпуляції із вразливими та важкодоступними вузлами. Під час вирівнювання й зміцнення сітки це убезпечувало її полотно, каркас та вже прикріплені основи від пошкоджень, а наукового співробітника, який виконував роботи, — від травмування. Загалом, нарощена з тильного боку стенда система вирівнюючих конструкцій з малопомітних видів дроту, в поєднанні з сіткою, стилістично підтримувала концепцію виставки, у створенні якої були задіяні реальні будівельні матеріали.

Услід за інсталюванням та остаточним виведенням на утримуючому фоні всіх основ, поверх них монтувалися листи зображень і етикетажу, виготовлені з фотопаперу. Для цього на лицевий бік відповідних панелей, по периметру і впритиск до ребер кожної з них, клеївся вузький двосторонній скотч на заздалегідь прогрунтовану поверхню. Далі проводилося точне суміщення чотирьох сторін зображення з межами клейового шару, нанесеного вздовж заокруглених торців основи. Потім здійснювалося поступове наклеювання сферично відігнутого паперового листа від краю до краю на скотч, захисна плівка з якого знімалася в міру придавлювання листа по панелі. Приєднання фінішних матеріалів експозиції через клейку стрічку замість рідкого клею вберегло їх від деформування під впливом вологи, руйнування глянцевого покриття та розмивання нанесених фарб.

У горизонтально-похилих вітринах утримання основ початково передбачалося ідентичними монтажними модулями. Однак, значний кут нахилу вітрин та оксамитове тло спричиняли сповзання з'єднаних зображень і етикетажу. Розв'язанням проблеми стало бюджетне рішення — виготовлення спеціальних накладок зі шліфувального паперу та приклеюванні їх неабразивним боком знизу всіх шести прихованих кріпильних модулів, встановлених до кожної пари панелей позаду. Це дало змогу оптимізувати процес вибудовування експозиційної архітекτονіки. Зокрема, завдяки мінімальному кроку зміщення по поверхні з оксамитового ворсу досягалася відносно висока точність фіксації демонстрованих предметів у будь-якій визначеній ділянці їх розкладання. Як і на вертикальному стенді, єдина товщина універсальних утримуючих модулів формувала рівномірне підвищення панелей з представленою візуальною інформацією над напівгоризонтальним несучим фоном. Темно-бордове забарвлення обох його полів створювало ілюзію непевної глибини вітрин, зосереджуючи увагу глядача на експонованих архітектурних візуалізаціях і кресленнях та контрастно підсилюючи враження ширяння цих переважно монохромних зображень.

Останнім важливим етапом монтажу експозиції було розрахування оптимальної висоти розташування вже готового вертикального стенда, а також коректне розміщення його по горизонталі, що з точки зору ергономічності забезпечувало належне враження від перегляду матеріалів. У вирішенні цього завдання застосували систему підйому й пересування, де використано чотири монтажні мотузки. Примотані до попередньо прикручених зверху каркаса металевих кріплень та перекинуті через встановлені під стелею горизонтальні латунні трубки-тримачі, вони працювали як підйомні блоки. Гладка поверхня трубок дозволяла переміщувати всю конструкцію праворуч і ліворуч під час регулювання її місцеположення на стіні між вікном та дверима.

Стенд із допомогою утворених блоків синхронно підтягувався працівниками музею здолу до визначених рівнів розташування. Потім рухомий кінець натягнутого відтинка кожної мотузки фіксувався на трубці для тимчасового вдержання нею своєї ділянки підвішеної конструкції. Далі мотузки по черзі замінювалися несучими металевими ланцюгами, що також доповнювали загальну композицію як елементи стилізації. Ланцюги безпосередньо на місці підганялися під необхідну довжину та монтувалися протилежними крайніми ланками до трубок і базових кріплень каркаса утримувачами, виготовленими з дроту графітового ко-

льору. Ці додаткові засоби разом з іншими описаними кріпильними деталями розподіляли вагу стенда, на який попередньо було змонтовано основи зі зображеннями й етикетажем.

Малопомітні утримувачі, приєднані до передостанніх ланок ланцюгів ззаду, усували потребу обхвату призначених для них базових кріплень, даючи змогу не заводити крізь їхні кріпильні отвори нижні кінці кожного з цепів. Це дало можливість підкреслити естетику вертикальних ліній чотирьох найдовших несучих елементів виключно у виправленому стані, поверх кріплень. Створення ними відповідного горизонтального ритму додавало графічної строгості експозиційній композиції. Такий прийом візуально поєднав об'єм розміщеного на рівні відвідувача стенда з підвищеними на понад 1 м точками його підвішування.

Зважаючи на масивність і значні розміри стилізованої конструкції існувала реальна загроза в процесі її монтажу пошкодити автентичну штукатурку й фарбу стіни позаду. Щоб запобігти цьому розробили та виготовили потрібну кількість підкладок із демпферних матеріалів. Розмір цих поглинаючих механічні впливи деталей, заздалегідь поклеєних у різних точках стенда з тильного боку, не виступали за вузькі рейки його каркаса. Тому після завершення інсталювання з'явився виражений оптичний ефект ширяння всього експозиційного блока поряд зі стіною.

Підкладки забезпечили рівномірний розподіл навантаження підвішеного стенда на поверхню стіни і компенсували його можливі деформації внаслідок коливань температури та відносної вологості й просідання на ланцюгах і кріпленнях. Така демпферна система стала випробуваним засобом захисту відносно крихкої поверхні як у звичайному експозиційному розташуванні конструкції, так і під час відведення її на утримуючих цепях від вертикальної опорної площини для зручнішого доступу й очищення задньої сторони каркаса.

Першопочатково в аналогічних маніпуляціях із підймання та встановлення стенда до його каркаса прив'язувалися бічні мотузки, якими він відтягувався горизонтально на деяку відстань відносно стіни й тимчасово вдержувався в такому положенні. Це страхувало останню від пошкоджень до закінчення монтажу. Послідовне здійснення запланованих етапів створення стилізованої виставкової конструкції та дотримання чіткого алгоритму у процесі її інсталювання дозволили виконати всі операції без ексцесів.

Висновки. Загалом сукупність демонстрованих блоків виставки стала наочним прикладом концептуального вирішення та оформлення результатів проведеної наукової роботи, виражених прийомами стилізації під будівельні матеріали й технології будівництва. Застосовані для організації унікального експозиційного простору засоби предметного дизайну характерно підкреслили тематику дослідження. Креативне поєднання доступних матеріалів у виготовленні виставки сприяло досягненню максимального впливу за мінімального бюджету.

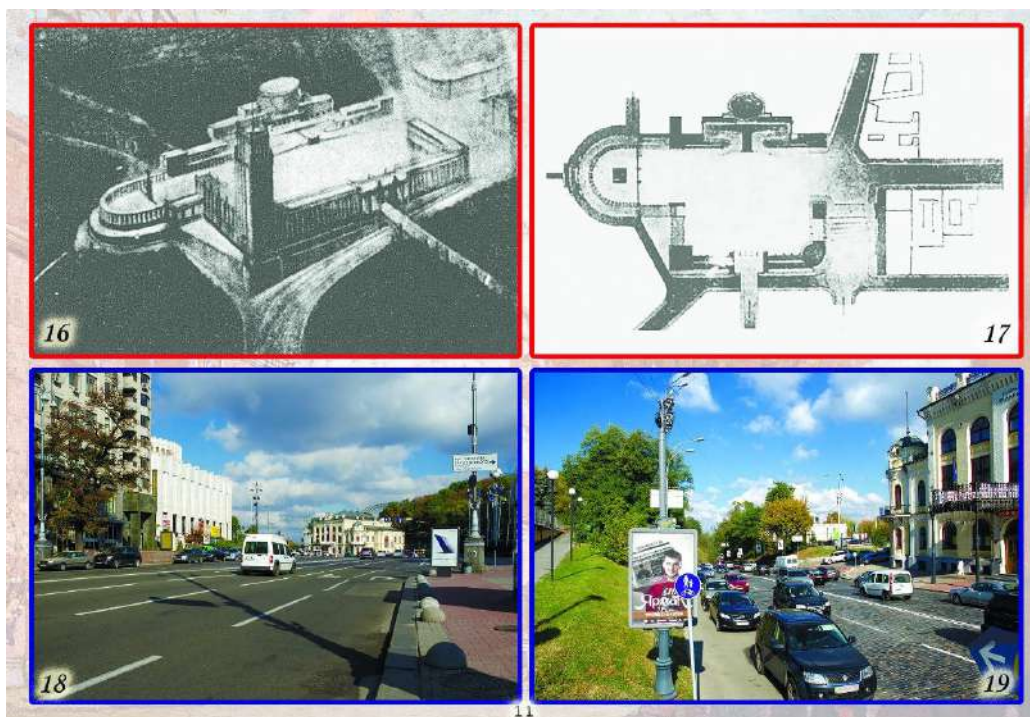
У цьому аспекті помітною виявилася дієвість розробленої експозиції як одного з елементів розширеного маркетингового інструментарію. Оскільки відвідування виставки входило у вартість квитка до музею, її переглянули більшість візитерів. Ефект знайомства відвідувачів з експонованими матеріалами посилювався враженням від паралельного розкриття представленої концепції у пропонованому їм науково-популярному виданні [12], яке зазвичай купували. Саме число продажів цього супровідного путівника засвідчило результативність комплексної презентації музейного продукту, що був товарним втіленням здійсненого наукового дослідження.

Обраний формат виставки на базі меморіального музею став першою спробою цілісного матеріального відображення окремого напрямку студіювання професійної та творчої спадщини В. Г. Заболотного власне руками науковців, які проводили це дослідження. З одного боку, у зв'язку зі значною і специфічною трудомісткістю процесу, такий підхід утруднює масштабування технологій створення подібних продуктів, з іншого — дає змогу вирішувати складні кастомні завдання, що мають індивідуальну й унікальну спрямованість.

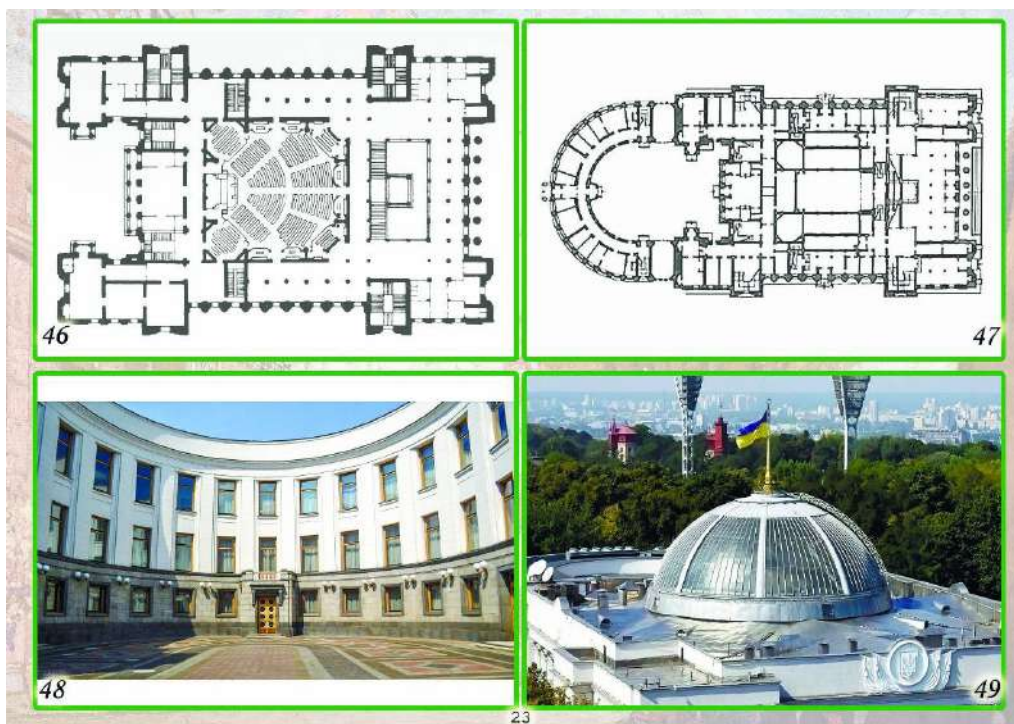
Ілюстрації



Іл. 1. Титульний аркуш путівника. Кузьменко А. Задум та реальність (з історії проєктів Володимира Заболотного у м. Києві). Переяслав-Хмельниц. : [НІЕЗ «Переяслав»], 2017. 42 с.



Іл. 2. Приклад оформлення в путівнику нереалізованого проєкту В. Г. Заболотного.



Іл. 3. Приклад оформлення в пугівнику нереалізованого проекту В. Г. Заболотного.



Іл. 4. Фіксування панелі за допомогою універсального кріпильного модуля, притягнутого дротом до сітки з протилежних точок монтажу. Вигляд ззаду стенда.



Іл. 5. Монтаж етикетажу і нижнього кута панелі за з'єднувальний елемент. Вирівнювання площини основ відносно площини сітки способом нашарування та стоншення універсальних кріпильних модулів. Вигляд ззаду стенда.



Іл. 6. Пара панелей із зображенням та етикетажем, змонтовані в похилій вітрині з допомогою універсальних утримуючих модулів.



Іл. 7. Ефект «ширня» панелей із зображеннями та етикетажем перед сіткою і стіною.



Іл. 8. Основний експозиційний стенд, змонтований на стіні.

Література

1. Poston O. Reconsidering Brutalist Renovations: A Transformation of the Boston City Hall for the Public. *ArchDaily*. 06.03.2025. URL : <https://www.archdaily.com/1026387/reconsidering-brutalist-renovations-a-transformation-of-the-boston-city-hall-for-the-public> (access date: 30.06.2025).
2. Yohana J., Laswandi H. Implementation of Industrial Style Concept to Bebek Kaleyo Restaurant Interior Element. *EasyChair Preprint*. 11.08.2022. № 8662. URL : <https://easychair.org/publications/preprint/wlck> (access date: 27.06.2025).
3. Бегаль Т. О. Генеза експозиційного середовища музею: від витоків до сучасності : монографія. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. 200 с.
4. Завершинський В. В. Художні видання як засоби виставково-експозиційної репрезентації (на прикладі проектів «Мистецького арсеналу» та Музею сучасного мистецтва Корсаків). *Теорія та практика дизайну. Культура і мистецтво*. 2024. Вип. 34. С. 272–279. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.34.30>
5. Колибенко О. В. Історико-краєзнавча практика гімназії № 153 м. Києва / Нац. іст.-етногр. заповідник «Переяслав». Переяслав-Хмельниць., 2017. URL : <http://niez.com.ua/events/cult-activities/1035-історико-краєзнавч> (дата звернення: 21.05.2025).
6. Кузьменко А. Задум та реальність (з історії проектів Володимира Заболотного у м. Києві). Переяслав-Хмельниць. : [НІЕЗ «Переяслав»], 2017. 42 с.
7. Кузьменко А. Методика використання інформаційних технологій в музейних закладах (на прикладі дослідження та ідентифікації архітектурних об'єктів, розроблених за проектами академіка В. Г. Заболотного). *Dialog dwóch kultur*. XII międzynarodowe spotkania muzealników i kulturoznawców. 3–9, 17 września 2017 r. Warszawa, 2018. Rocznik XII, Zeszyt 1. С. 383–388.
8. Кузьменко А. Міжнародний діалог у Меморіальному музеї академіка В. Г. Заболотного. *Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав*. 28.03.2018. URL : <http://www.niez.com.ua/news/1212-міжнародний-діалог-у-меморіальному-музеї-академіка-в-г-заболотного> (дата звернення: 26.05.2025).
9. Кузьменко А. НІЕЗ «Переяслав» взяв участь у XIV Заболотнівських читаннях. *Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав*. 17.10.2019. URL : <https://www.niez.com.ua/news/1915-ніез-«переяслав»-взяв-участь-у-xiv-заболотнівських-читаннях> (дата звернення: 20.05.2025).
10. Кузьменко А. Окремі аспекти роботи науково-дослідного відділу «Музей історії архітектури Середньої Наддніпрянщини нового та новітнього часу» НІЕЗ «Переяслав». *Військово-історичний меридіан*. 2020. Вип. 2–3 (28–29). С. 166–176.
11. Кузьменко А. Перспективи оптимізації та шляхи реалізації маркетингової стратегії Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав». *Військово-історичний меридіан*. 2016. Вип. 1 (11). С. 148–160.
12. Кузьменко А. Презентація путівника «Задум та реальність (з історії проектів Володимира Заболотного у м. Києві)». *Dialog dwóch kultur*. XIII międzynarodowe spotkania muzealników i kulturoznawców. 3–9, 16 września 2018 r. Warszawa, 2019. Rocznik XIII, Zeszyt 1. S. 375–382.
13. Кузьменко А. Проблеми визначення ефективних методологічних підходів у музеєзнавстві. *Військово-історичний меридіан*. 2015. Вип. 3 (9). С. 134–139.
14. Кузьменко А. Проблеми вироблення новітніх теоретичних засад музеєзнавства: потенціал джерельної бази. *Історія України — очима молоді* : зб. пр. кругл. столу «Пробл. та персп. розв. науки і техніки в Україні: іст. аспект», [5 листоп. 2015 р., Київ, Україна]. Київ : НТУУ «КПІ», 2015. С. 122–125.

15. Кузьменко А. Проект житлового будинку для працівників Академії наук архітектора В. Г. Заболотного. Науковий вісник Національного музею історії України. Київ : Левада, 2017. Вип. 2. С. 372–375.
16. Кузьменко А. Створення науково-дослідного відділу «Музей історії архітектури Середньої Наддніпрянщини нового та новітнього часу» у контексті оптимізації діяльності НІЕЗ «Переяслав». *Військово-історичний меридіан*. 2019. Вип. 2 (24). С. 118–132.
17. Кузьменко А. Універсальна методологія музеєзнавства: проблеми та перспективи становлення. *Діалог двох культур*. Кременець, 1–8 вересня 2015. Варшава, 2016. Річник 10, Зосшит 1. С. 468–471.
18. Кузьменко А. В. Перспективи та шляхи оптимізації науково-дослідної роботи в НІЕЗ «Переяслав» (в рамках проблематики реформування музейної галузі). *Іст.-краєзн. дослідж.: традиції та інновації* : матер. II Міжнар. наук. конф. 24–25 берез. 2016 р., м. Суми [У 2 ч.]. Суми, 2016. Ч. II. С. 107–111.
19. Кузьменко А. Проект архітектора В. Г. Заболотного Польського педагогічного інституту в м. Києві. *Таврійські історичні наукові читання* : Матер. міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 27–28 січ. 2017 р. [Херсон] : [Гельветика], 2017. С. 24–31.
20. Кузьменко А. Співробітники НІЕЗ «Переяслав» узяли участь у заході, присвяченому 120-й річниці від дня народження Володимира Заболотного. *Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав»*. 24.09.2018. URL : <http://niez.com.ua/events/cult-activities/1490-співробітники-ніез-«переяслав»-узяли-участь-у-заході-присвяченому-120-й-річниці-від-дня-народження-володимира-заболотного> (дата звернення: 17.06.2025).
21. Любельчук А. П., Костюченко О. А. Тенденції формування архітектури сучасних виставкових центрів. *Теорія та практика дизайну*. 2023. Вип. 29–30. С. 82–88. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.29-30.9>
22. НІЕЗ «Переяслав» взяв участь у роботі Міжнародного форуму «Діалог двох культур — 2018». *Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав»*. 19.09.2018. URL : <http://niez.com.ua/news/1481-ніез-«переяслав»-взяв-участь-у-роботі-міжнародного-форуму-«діалог-двох-культур»-2018> (дата звернення: 19.06.2025).
23. Овчарек В. Є., Омельченко Г. В. Виставковий дизайн: визначення, структура, сфера застосування. *Вісник КНУТД*. 2015. № 2 (84). С. 157–162.
24. Радіо «Культура» про виставку у Меморіальному музеї академіка В. Г. Заболотного. *Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав»*. 14.04.2018. URL : <https://niez.com.ua/news/1242-радіо-«культура»-про-виставку-у-меморіальному-музеї-академіка-в-г-заболотного> (дата звернення: 02.07.2025).
25. Сафонова Т. Р. Дизайн експозицій фрагментів архітектурних пам'яток : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07, 02. Львів, 2018. 248 с.
26. Северин В. Д., Северин Н. В., Проценко О. П. Дизайн виставкових експозицій у сучасній проектно-художній діяльності. *Вісник НАКККиМ*. 2020. № 1. С. 109–114. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.19657>
27. Чембержі Д. А. Інсталяція як візуально-комунікативна практика творення сучасного мистецького простору : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2020. 189 с.

References

1. Poston, O. (2025, March 6). Reconsidering brutalist renovations: A transformation of the Boston City Hall for the public. *ArchDaily*. Retrieved from <https://www.archdaily.com/1026387/reconsidering-brutalist-renovations-a-transformation-of-the-boston-city-hall-for-the-public>

2. Yohana, J., & Laswandi, H. (2022, August 11). Implementation of industrial style concept to Bebek Kaleyo restaurant interior element. *EasyChair Preprint*, 8662. Retrieved from <https://easychair.org/publications/preprint/wlck>
3. Behal, T. O. (2022). *Heneza ekspozytsiinoho seredovyshcha muzeiu: vid vytokiv do suchasnosti* [Genesis of the Museum Exhibition Environment: From Origins to the Present]. Kyiv: Publishing Center of Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
4. Zavershynskiy, V. V. (2024). Khudozhni vydannia yak zasoby vystavkovo-ekspozytsiinoi reprezentatsii (na prykladi proektiv "Mystetskyi Arsenal" ta Muzeiu suchasnoho mystetstva Korsakiv) [Art Publications as Means of Exhibition Representation]. *Teoriia ta praktyka dyzainu. Kultura i mystetstvo*, 34, 272–279. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.34.30> [in Ukrainian].
5. Kolybenko, O. V. (2017). Istoryko-kraieznavcha praktyka himnazii No. 153 m. Kyieva [Historical and Local Lore Practice of Gymnasium No. 153 of Kyiv]. *National Historical and Ethnographic Reserve "Pereiaslav"*. Retrieved from <http://niez.com.ua/events/cult-activities/1035-історико-краєзнавч> [in Ukrainian].
6. Kuzmenko, A. (2017). *Zadum ta realnist (z istorii proektiv Volodymyra Zabolotnoho u m. Kyievi)* [Concept and Reality: From the History of Volodymyr Zabolotnyi's Projects in Kyiv]. Pereiaslav-Khmelnyskyi: National Historical and Ethnographic Reserve "Pereiaslav" [in Ukrainian].
7. Kuzmenko, A. (2018). Metodyka vykorystannia informatsiinykh tekhnolohii v muzeinykh zakladakh [Methodology of Using Information Technologies in Museums]. In *Dialog dwóch kultur*. XII międzynarodowe spotkania muzealników i kulturoznawców (Rocznik XII, Zeszyt 1, pp. 383–388). Warszawa [in Ukrainian].
8. Kuzmenko, A. (2018, March 28). Mizhnarodnyi dialoh u Memorialnomu muzei akademika V. H. Zabolotnoho [International Dialogue in the Memorial Museum of Academician V. H. Zabolotnyi]. *National Historical and Ethnographic Reserve "Pereiaslav"*. Retrieved from <http://www.niez.com.ua/news/1212-міжнародний-діалог-у-меморіальному-музеї-академіка-в-г-заболотного> [in Ukrainian].
9. Kuzmenko, A. (2019, October 17). NIEZ "Pereiaslav" wziav uchast u XIV Zabolotnivskykh chytanniakh [NIEZ "Pereiaslav" Participated in the 14th Zabolotnyi Readings]. *National Historical and Ethnographic Reserve "Pereiaslav"*. Retrieved from <https://www.niez.com.ua/news/1915-ніез-«перейаслав»-взяв-участь-у-xiv-заболотнівських-читаннях> [in Ukrainian].
10. Kuzmenko, A. (2020). Okremi aspekty roboty naukovo-doslidnoho viddilu "Muzei istorii arkhitektury Serednoi Naddniprianshchyny novoho ta novitnoho chasu" [Aspects of Research Department Activity]. *Viiskovo-istorychnyi merydian*, 2–3(28–29), 166–176 [in Ukrainian].
11. Kuzmenko, A. (2016). Perspektyvy optymizatsii ta shliakhy realizatsii marketynhovoї stratehii NIEZ "Pereiaslav" [Prospects for Optimizing the Marketing Strategy of NIEZ "Pereiaslav"]. *Viiskovo-istorychnyi merydian*, 1(11), 148–160 [in Ukrainian].
12. Kuzmenko, A. (2019). Prezentatsiia putivnyka "Zadum ta realnist" [Presentation of the Guidebook "Concept and Reality"]. In *Dialog dwóch kultur*. XIII międzynarodowe spotkania muzealników i kulturoznawców (Rocznik XIII, Zeszyt 1, pp. 375–382). Warszawa [in Ukrainian].
13. Kuzmenko, A. (2015). Problemy vyznachennia efektyvnykh metodolohichnykh pidkhodiv u muzeieznavstvi [Problems of Defining Effective Methodological Approaches in Museology]. *Viiskovo-istorychnyi merydian*, 3(9), 134–139 [in Ukrainian].
14. Kuzmenko, A. (2015). Problemy vyroblennia novitnikh teoretychnykh zasad muzeieznavstva: potentsial dzherelnoi bazy [Problems of Developing New Theoretical Foundations of Museology]. In *Istoriia Ukrainy — ochyma molodi* (pp. 122–125). Kyiv: NTUU "KPI" [in Ukrainian].

15. Kuzmenko, A. (2017). Proiekt zhytlovoho budynku dlia pratsivnykiv Akademii nauk arkhitekтора V. H. Zabolotnoho [Residential Building Project by Architect V. H. Zabolotnyi]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoho muzeiu istorii Ukrainy*, 2, 372–375 [in Ukrainian].
16. Kuzmenko, A. (2019). Stvorennia naukovo-doslidnoho viddilu “Muzei istorii arkhitektury Serednoi Naddnyprianshchyny novoho ta novitnoho chasu” [Establishment of a Research Department]. *Viiskovo-istorychnyi merydian*, 2(24), 118–132 [in Ukrainian].
17. Kuzmenko, A. (2016). Universalna metodolohiia muzeieznavstva: problemy ta perspektyvy stanovlennia [Universal Museology Methodology]. In *Dialog dwóch kultur* (Rocznik 10, Zeszyt 1, pp. 468–471). Warszawa [in Ukrainian].
18. Kuzmenko, A. V. (2016). Perspektyvy ta shliakhy optymizatsii naukovo-doslidnoi roboty v NIEZ “Pereiaslav” [Prospects for Optimizing Research Activity]. In *Istoryko-kraieznavchi doslidzhennia: tradytsii ta innovatsii* (Part II, pp. 107–111). Sumy [in Ukrainian].
19. Kuzmenko, A. (2017). Proiekt arkhitekтора V. H. Zabolotnoho Polskoho pedahohichnoho instytutu v Kyievi [Architect V. H. Zabolotnyi’s Project of the Polish Pedagogical Institute in Kyiv]. In *Tavriiski istorychni naukovy chytannia* (pp. 24–31). Kherson: Helvetyka [in Ukrainian].
20. Kuzmenko, A. (2018, September 24). Spivrobitnyky NIEZ “Pereiaslav” vziali uchast u zakhodi do 120-richchia Volodymyra Zabolotnoho [Staff Participation in the 120th Anniversary Event]. *National Historical and Ethnographic Reserve “Pereiaslav”*. Retrieved from <http://niez.com.ua/events/cult-activities/1490-співробітники-ніез-«перейаслав»-узяли-участь-у-заході,-присвяченому-120-й-річниці-від-дня-народження-володимира-заболотного> [in Ukrainian].
21. Liubelchuk, A. P., & Kostiuchenko, O. A. (2023). Tendentsii formuvannia arkhitektury suchasnykh vystavkovykh tsentriv [Trends in the Architecture of Contemporary Exhibition Centers]. *Teoriia ta praktyka dyzainu*, 29–30, 82–88. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.29-30.9> [in Ukrainian].
22. National Historical and Ethnographic Reserve “Pereiaslav”. (2018, September 19). NIEZ “Pereiaslav” vziav uchast u Mizhnarodnomu forumi “Dialoh dvokh kultur — 2018” [Participation in the International Forum “Dialogue of Two Cultures — 2018”]. Retrieved from <http://niez.com.ua/news/1481-ніез-«перейаслав»-взяв-участь-у-роботі-міжнародного-форуму-«діалог-двох-культур-—-2018»> [in Ukrainian].
23. Ovcharek, V. Ye., & Omelchenko, H. V. (2015). Vystavkovyi dyzain: vyznachennia, struktura, sfera zastosuvannia [Exhibition Design: Definition, Structure, and Application]. *Visnyk KNUiTD*, 2(84), 157–162 [in Ukrainian].
24. National Historical and Ethnographic Reserve “Pereiaslav”. (2018, April 14). Radio “Kultura” pro vystavku u Memorialnomu muzei akademika V. H. Zabolotnoho [Radio “Kultura” on the Exhibition at the Memorial Museum of V. H. Zabolotnyi]. Retrieved from <https://niez.com.ua/news/1242-радіо-«культура»-про-виставку-у-меморіальному-музеї-академіка-в-г-заболотного> [in Ukrainian].
25. Safonova, T. R. (2018). *Dyzain ekspozytsii frahmentiv arkhitekturnykh pamiatok* [Design of Exhibitions of Architectural Heritage Fragments]. (PhD dissertation). Lviv [in Ukrainian].
26. Severyn, V. D., Severyn, N. V., & Protsenko, O. P. (2020). Dyzain vystavkovykh ekspozytsii u suchasni proiektno-khudozhnii diialnosti [Exhibition Design in Contemporary Artistic Practice]. *Visnyk NAKKKiM*, 1, 109–114. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.19657> [in Ukrainian].
27. Chemberzhi, D. A. (2020). *Instaliatsiia yak vizualno-komunikatyvna praktyka tvorennia suchasnoho mystetskoho prostoru* [Installation as a Visual and Communicative Practice of Creating Contemporary Art Space]. (PhD dissertation). Kyiv [in Ukrainian].

Andriy Kuzmenko

**CREATIVE SOLUTIONS IN THE CREATION OF THE EXHIBITION
“IDEA AND REALITY (FROM THE HISTORY
OF VOLODYMYR ZABOLOTNY’S PROJECTS IN KYIV)”**

Abstract. The article analyzes the concept, content, and implementation technologies of the exhibition “Idea and Reality (From the History of Volodymyr Zabolotnyi’s Projects in Kyiv)”, created at the Memorial Museum of Academician V. H. Zabolotnyi. The study reveals approaches to visualizing scholarly research on the creative heritage of the prominent Ukrainian architect V. H. Zabolotnyi and substantiates the choice of the exhibition format as an effective tool for promoting architectural heritage. Particular attention is paid to creative design solutions developed within a limited budget—including the use of construction materials, the imitation of textures, and the creation of modular structures and fastening systems. The article provides a detailed description of the technological stages of producing exhibition elements, as well as the methods used to ensure compositional integrity, ergonomic convenience, and a powerful visual wow effect. The study demonstrates how the creative approach and dedicated work of the museum’s staff ensured high marketing effectiveness of the exhibition, expanded the museum’s audience, and improved the perception of scholarly content. The experience of developing the project is presented as an example of a unique museum design solution that may serve as a model for further innovations in the museum sector.

Keywords: Volodymyr Zabolotnyi, popularization of architectural heritage, marketing effectiveness, museum product, creative exhibition design, budget-friendly museum technologies.

Людмила Смакова

**ВИКОРИСТАННЯ ПІДХОДУ ДОМІНАНТ
У ДОСЛІДЖЕННІ ТВОРЧОЇ ПЕРСОНАЛІЇ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ БОКОТЕЯ)**

**ARTISTIC DOMINANTS AS A TOOL
FOR STUDYING AN ARTIST'S CREATIVE IDENTITY:
A CASE STUDY OF ANDRIY BOKOTEY**

УДК 7.01:7.036(477) Бокотей

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345524

Людмила Смаковавикладачка кафедри художнього скла,
аспірантка

Львівської національної академії мистецтв

Lyudmyla SmakovaLecturer at the Department of Glass Art,
Ph.D. student

at Lviv National Academy of Arts

e-mail: lyudmila_smakova@lnam.edu.ua

orcid.org/0000-0001-7226-1793

Анотація. У статті запропоновано структурну модель теорії домінант, релевантну до аналізу творчості художників, які працюють у різних медіумах і на зламі історичних епох. Теоретичне осмислення поняття «домінанта» здійснюється з позицій низки наук — мистецтвознавства, філософії, лінгвістики, культурології, архітектури, психології, іконографії, літературознавства. Особлива увага приділяється міждисциплінарному підходу як методологічному інструменту для дослідження креативності та образного мислення митців. На прикладі творчості Андрія Бокотей, провідного українського художника скла, продемонстровано застосування адаптованої моделі DIFI (взаємодія Домену — Особистості — Середовища) Мігая Чиксентмігаї. Визначено художньо-образні домінанти в різних періодах творчості митця, а також сформовано узагальнену схему для подальшого аналізу. Отримані результати дозволяють виявити ключові риси авторського стилю у широкому соціокультурному контексті та слугують основою для систематизації знань про культурні феномени й персоналії в мистецтві. Для підготовки наукового дослідження було опрацьовано матеріали, отримані з бібліотек Університету Вісконсину в Грін-Бей (США) та Університету Мемфісу, штат Теннессі (США).

Ключові слова: художні домінанти, образні домінанти, теорія домінант, творчість Андрія Бокотей, креативність, міждисциплінарність, творча персоналія.

Постановка проблеми. Творчі персоналії століттями є об'єктами досліджень мистецтвознавців. Основним методом дослідження персоналії є біографічний підхід, який передбачає наявність безпосереднього зв'язку між митцями та їхніми творами, тобто фактор авторства є одним з ключових. Своєю чергою формальні елементи авторського стилю розглядаються з позиції відображення індивідуального бачення художника, незалежно від їхньої унікальності чи традиційності. Отже, специфіка мистецтвознавчих досліджень вимагає наявності текстів про життя митця та встановленого авторства творів і потребує інтеграції джерелознавчих методів.

Багато художників є активними громадськими діячами. Їхня авторська манера, самопрезентація та автобіографія є важливими матеріалами для дослідження, однак не вичерпними. Повноцінне опрацювання життєпису вимагає комплексної роботи у багатьох напрямках, як-от психоаналіз, соціологія культури, філософія, історія, семіотика, іконографія тощо.

Нерідким є написання біографії з переліком робіт митця, проте цей підхід опускає системне бачення та є невиправданим за умови дослідження особливо продуктивних авторів, творчий доробок яких перевищує тисячу артоб'єктів. Окрім того, можемо зауважити відсутність у гуманітарних дослідженнях уніфікованого підходу до визначення домінант. Типовою практикою є окреслення поняття і розробка методики відповідно до завдань наукової розвідки. Визначення домінант допоможе систематизувати творчий доробок митців, які працюють на зламі епох та у різних медіумах, і поглибить розуміння культурно-історичних процесів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В українському науковому дискурсі термін «домінанта» використовується низкою дослідників, однак уніфікований підхід до їх визначення відсутній. Словник іншомовних слів наводить наступне тлумачення: домінанта (від лат. *dominans* — пануючий) — «головний, пануючий принцип, ідея, ознака; найважливіша складова частина» [6]. Водночас термін «домінанта» використовується у різних галузях, як-от архітектура, мовознавство, лінгвістика, мистецтвознавство, психологія. Хоч основна ідея полягає у визначенні чогось, що є важливим або превалюючим, проте кожен напрям має свою специфіку. Важливо зазначити, що дослідниця-філологиня Юлія Зайченко використовувала термін «жанрово-стилістичні домінанти» [4], мистецтвознавиця Ольга Гуляева — «художньо-стилістична домінанта» [2], Марія Каралюс — «стильова домінанта», пояснюючи цей вибір по-своєму [5]. Натомість у закордонних джерелах цей підхід не є достатньо поширеним та не застосовується окремо. Однак, можна згадати хрестоматійну роботу Фредріка Джеймсона «Постмодернізм, або Культурна логіка пізнього капіталізму», в якій з постмарксистських позицій розглянуто природу сучасної системи пізнього капіталізму та детерміновано «культурну домінанту» як таку, що належить до постмодернізму, адже не всі твори, створені в кінці ХХ ст., підпадають під це поняття [11].

Стаття Крістіана Юльмі та Евальда Шерма ставить під сумнів загальнодомінантне визначення креативності. Автори наводять приклади на підкріплення цієї думки, використовуючи емпіричні методи оцінки творчих здібностей, та застерігають щодо потенційної упередженості експертів. Водночас підкреслено необхідність подальших теоретичних та практичних досліджень [12].

Варто згадати одного з найвідоміших дослідників теорії креативності, професора та декана факультету психології Чиказького університету (США) Мігая Чиксентмігаї. Він стверджує, що оригінальні твори та рішення — це не вроджений дар, а результат наполегливої праці, взаємодії з середовищем, внутрішньої мотивації. Мігай Чиксентмігаї сформував трикомпонентну схему креативності «Домен — Особистість — Середовище», зазначивши, що йдеться не про рису певного індивіда, а про результат взаємодії всіх елементів структури. Важливо підкреслити, що дослідник наголошує на обов'язковій наявності у доробку новизни та вагомості внеску, який визнаний іншими [8].

Мета статті — сформувати структурну модель теорії домінант, релевантну для досліджень творчих персоналій, та застосувати її на прикладі аналізу творчого доробку Андрія Бокотєя.

Виклад основного матеріалу. Важливим аспектом роботи є аналіз термінологічного дискурсу щодо поняття «домінанта». Зокрема, в архітектурі домінантами є найбільш соціально й функціонально значущі споруди (здебільшого оборонні, сакральні, адміністративні, репрезентативні, меморіальні), які створюють естетично найвиразнішими. Такими з найдавніших часів і дотепер є монастирі й собори з високими дзвіницями, увінчані баштами й вежами замки, палаци та інші резиденції правителів держав, місця перебування органів влади [1].

Своєю чергою, у мовознавстві домінанта — стрижневе слово синонімічного ряду, найбільш загальне за лексичним значенням, навколо якого групуються інші слова-синоніми. У спорідненій галузі, літературознавстві, термін «домінанта» вживається для виділення

в системі стильових течій певного напрямку і періоду розквіту провідного жанру, стилю, до яких вдається багато митців; також цей термін характеризує індивідуальну особливість письменника, яка має вагоме функціональне значення і є найчастіше вживаною у його творах. Наприклад, це може бути використання іронії, невластивої прямої мови, ритміко-метричних конструкцій, алюзій та ін. [3]. Згадаймо дисертацію Юлії Зайченко на здобуття ступеню доктора філософії «Жанрово-стилістична домінанта в англomовних текстах фентезі: лінгвокультурологічний аспект (на матеріалі творів Р. Джордана, Дж. Р. Р. Мартіна та Дж. К. Ролінг)» [4]. Авторка адаптувала методологічний апарат у відповідності до визначених завдань дослідження і визначила такі складові компоненти: конотативність, хронотоп, лінгвокультурні типи.

Натомість у дисертації Ольги Гуляєвої на здобуття наукового ступеню кандидатки мистецтвознавства «Художньо-стилістичні домінанти культурних процесів на півдні України в 1960–1980-х роках» зазначається, що, наприклад, В. Барибін розглядав поняття «стилістична домінанта» у межах стилістичних характеристик в образотворчому мистецтві як основу образного вираження, форму «підпорядкування окремих частин, що продукує тематико-інтонаційну єдність образної будови». Проте сама Ольга Гуляєва запропонувала розуміти під поняттям «художньо-стилістична домінанта» «сукупність гетерогенних за своїми техніко-стилістичними ознаками характеристичних рис живописних стилів та напрямів, що завдяки ефекту інтенсивності прояву (“феноменологічної щільності”) в конкретних художніх продуктах виявила потенціал концептуальної та естетичної цілісності й усталеності й через це протягом певного часу була однією з визначальних тенденцій для культурно-мистецького процесу на Півдні України у 60–80-х роках ХХ століття» [2, с. 7–8].

Отже, можемо зауважити відсутність уніфікованого підходу до визначення доміант у гуманітарних дослідженнях. Типовою практикою є окреслення поняття і розробка методики відповідно до завдань наукової розвідки. Однак важливо розглянути також іноземні дослідження.

Концепція визначення доміант не є характерною для світової наукової спільноти, проте активно використовується поняття «домен». У контексті мистецтва та естетики цей термін стосується конкретної сфери, в якій певний вид мистецтва чи засіб є провідним. Розуміння специфіки мистецтва передбачає визнання його унікальних характеристик, сильних сторін і обмежень, які відрізняють його від інших форм творчої діяльності. Наприклад, поняття «живопис» може включати такі аспекти, як теорія кольору, композиція, техніка мазка тощо. Кожен вид мистецтва формує власну область знань, де він може ефективно транслювати ідеї, емоції та повідомлення аудиторії [7].

Важливим для дослідження є розуміння двох протилежних теорій: домен-специфічності та неспецифічності домену. В їхній основі лежать різні трактування поняття креативності. Теорія домен-специфічності полягає у твердженні, що навички, риси або знання, які лежать в основі творчих здібностей у певній галузі, є відмінними від інших. Натомість протилежна теорія її заперечує. Показово, що наукові розвідки, опубліковані після 2010-х, повністю спростовують ідею існування універсальної креативності.

Зокрема, вже згадуване дослідження Крістіана Юльмі та Евальда Шерма пропонує розглядати як емпіричний, так і теоретичний підхід до розуміння креативності, спираючись на розроблені опитування та різноманітні методи вимірювання. Відповідно до концепцій, викладених у статті, виділено три групи визначення: творча особистість, продукт та процес. У першому випадку найпростішим способом є використання анкет самооцінки, де учасники надають інформацію про власну креативність у різних доменах. Серед них шкала креативності для різних доменів (з англ. Creativity Scale for Diverse Domains, CSDD), анкета креативного домену (з англ. Creative Domain Questionnaire, CDQ), анкета досягнень у сфері креативно-

сті (з англ. Creative Achievement Questionnaire, CAQ) та ін. На їх основі виявили різні факторні структури креативності (наприклад, три, чотири або п'ять факторів). Однак, цей метод має високу загрозу необ'єктивної оцінки унаслідок самооцінки учасників, труднощів із визначенням експертів та методології [12, с. 4–7].

Наступним підходом є вимірювання креативності створеного творчого продукту, яке проводиться експертами галузі. Метод консенсусної оцінки (з англ. Creative Assessment Technique, CAT) може бути застосованим до майже всіх доменів та вважається «золотим стандартом» [12, с. 7]. На основі проведених емпіричних досліджень було визначено три фактори: художня, вербальна та математична креативність. Що вкотре підтверджує доменспецифічність явища.

Підсумовуємо, що оцінювання як особистісного аспекту творчості, так і результатів творчої діяльності не дозволяє повністю охопити всі ключові складники цього явища. Так, підхід, орієнтований на дослідження творчої особистості, часто акцентує на потенційних здібностях до креативного мислення, нехтуючи їхньою реалізацією у формі конкретного продукту, що водночас є обов'язковою умовою для фіксації прояву творчості.

На противагу цьому, зосередженість лише на оцінці кінцевого продукту практично не дає змоги робити висновки про творчу активність чи особистісні риси його автора. До того ж відомо, що відкриття та інновації були неодноразово винайдені внаслідок експерименту чи випадковості. Це доводить, що, хоча наявність продукту може бути ознакою творчості, сама по собі вона не є її гарантією. До того ж оцінка творчості значною мірою залежить від зовнішніх чинників, зокрема часових рамок або складу експертного журі. Те, що в певну епоху вважалося непримітним, згодом може здобути визнання як видатне творче досягнення [12, с. 10].

Своєю чергою важливою для формування візуальної креативності є здатність до трансформації образів. Ця гіпотеза була підтверджена емпірично — шляхом застосування тесту для вимірювання здатності просторової візуалізації. Цей навик реалізується у створенні оригінальних творчих робіт, які водночас наділені естетичними якостями [13].

Натомість, згідно з дослідженнями професора Мігая Чиксентмігаї, креативність варто розглядати не лише як індивідуальний феномен, а й як системний, що охоплює взаємодію особистості, домену та середовища [8] (*Іл. 1*). Цей підхід аналогічний еволюційним процесам: індивіди створюють варіації (продукт), поле (тобто лідери думок та експерти галузі) відбирає ці варіації, а домен передає їх наступним поколінням.

Розуміння процесу вимагає погляду поза межі індивідуального — на ширші соціальний і культурний контексти. Важливо зосередитися на кожному елементі схеми окремо. Доменом вважається кожна система символів, набір правил для представлення думки та дії. Ці чіткі конвенції диктують, за якими характеристиками ми визначаємо, що таке музика, математика чи мистецтво художнього скла. Функція домену полягає в тому, щоби зберегти бажані практики, вибрані галузю, і передати їх новому поколінню у доступній формі [8, с. 208]. Типовою практикою є існування субдоменів у рамках певного предмету. Наприклад, візуальні практики можна розглядати як окремий домен або як частину мистецтва. Показовим емпіричним правилом є те, що коли система символів розвивається середовищем, яке складається з людей, котрі беруть на себе завдання її збереження, то формується повноцінний домен. Варто наголосити, що мистецтво має ряд відмінностей від інших видів діяльності. Зокрема, неоднозначність критеріїв оцінки: на відміну від математичних розрахунків, критерії для оцінки креативності та оригінальності здебільшого є більш суб'єктивними. Це посилює важливість існування професійного середовища експертів та критиків, які визначають, що саме вважати відповідним. Показовою є також внутрішня мотивація, яка у творчій діяльності часто полягає у задоволенні від процесу, що є важливішим, ніж визнання. Мистецтво

дозволяє виражати абстрактні ідеї, емоції та перспективи через символічні, нелітеральні засоби. Цей спосіб креативності функціонує інакше, а не буквально розв'язує проблеми, як зазвичай відбувається в інших видах діяльності. Безперечною є також культурна цінність, бо домен розглядається як ядро ідентичності, що допомагає формувати ширший культурний контекст [8, с. 190–200].

Сукупність індивідів — критиків, кураторів, колекціонерів, мистецтвознавців, які є лідерами думок домену, — формує так зване поле (середовище). Вони вирішують, чи відповідає робота критеріям і чи є вона достатньо «креативною», щоб бути включеною до галузі, або ж вона не відповідає певним стандартам і повинна бути проігнорована [8].

Своєю чергою в цій системній моделі функція людини полягає в тому, щоб забезпечити варіації в домені. Риси особистості та когнітивні навички, зокрема орієнтація на відкриття, відіграють подібну роль у генезисі творчих витворів. Іншими словами, вони дозволяють людині створювати варіації, які, якщо інші елементи системи сприяють цьому, будуть визнані, збережені та передані майбутнім поколінням як цінні внески в галузь.

Підсумовуючи викладене, пропоную адаптувати модель креативності до завдання дослідження: визначення художньо-образних доміант у творчості Андрія Бокотей, розуміючи під цим терміном ті його роботи та напрями діяльності, які зробили внесок у галузь загалом та є ключовими системними елементами.

Першочергово важливо окреслити професійні здобутки митця та його значення в сучасному мистецькому процесі. Андрій Бокотей — визначна постать в українському мистецтві, знаний художник, педагог і один із засновників міжнародного руху студійного скла. Він зробив значний внесок у переосмислення традицій склоробства, розробив інноваційні підходи до декорування скловиробів та реалізував себе в об'ємно-просторовій склопластиці. Його експерименти заклали підґрунтя для подальших творчих пошуків представників молодого покоління митців. У своїй творчості Андрій Бокотей відходить від суто утилітарної функції й наголошує на індивідуальному авторському баченні.

Протягом п'ятнадцяти років Андрій Бокотей обіймав посаду ректора Львівської національної академії мистецтв, активно впливаючи на її розвиток і модернізацію, як педагог виховав не одне покоління митців. Його організаторська та громадська діяльність проявилась у впровадженні важливих культурних ініціатив: організації Міжнародних симпозіумів гутного скла у Львові, створенні Музею скла, а заснуванні Премії Андрія Бокотей, яка підтримує молодих митців-склярів. Завдяки цим зусиллям та активній виставковій діяльності художник зробив значний внесок у розвиток не лише українського, а й світового художнього скла. Роботи митця зберігаються у колекціях музеїв США, Франції, КНР, Бельгії, Данії та ін. Усе вищесказане зумовлює доцільність глибинного аналізу творчого феномену Андрія Бокотей.

На наступному етапі дослідження варто зосередитися на особистісних якостях митця, його мотивації та цінностях. Зокрема, на підставі інтерв'ю та біографічного аналізу констатуємо, що Андрій Бокотей — віруюча людина, син греко-католицького священника, що знайшло відображення у тематиці робіт і, безумовно, є однією з доміант його творчості. Водночас Бокотей — митець працьовитий, наполегливий, готовий до ризиків; він любить експерименти, поважає інститут сім'ї та право молодих художників на індивідуальність, має організаторські здібності та лідерські якості. Творчий процес та естетичний результат є для нього більшою мотивацією, ніж соціальне визнання та фінансовий успіх.

Натомість саме середовище визначає, яким має бути домен мистецтва, — воно диктує умови та правила, цензурує дії митців та впливає на їхні творчі підходи. Андрій Бокотей розпочав професійну діяльність у радянські часи, коли відбувався державний ідеологічний тиск на сферу мистецтва. Він надихався пейзажами Закарпаття, отримав музичну освіту, а згодом продовжив навчання у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва (тепер Львівська національна академія мистецтв) на кафедрі кераміки.

Митець був учнем Карла Звіринського, співпрацював зі Спілкою архітекторів, Львівською експериментальною кераміко-скульптурною фабрикою, увійшов до міжнародного руху студійного скла (Іл. 2). Тут присутня значна кількість інституційних нашарувань, сила впливу яких варіювалася залежно від періоду діяльності митця. Цей фактор зумовлює потребу пошуку та визначення домінант за періодами.

Останнім структурним елементом схеми М. Чиксентмігаї є домен. Як уже було зазначено, емпіричне правило свідчить, що система символів перетворюється на повноцінний домен, якщо її розвиток підтримується спільнотою, яка дбає про її збереження. З цієї позиції можна підтвердити, що творчість Андрія Бокотєя формує та видозмінює домен художнього скла, оскільки художник вносить зміни у трактування студійних робіт, є автором низки технологічних експериментів та провадить активну педагогічну й організаційну діяльність, забезпечуючи сталість та продовження розвитку галузі.

Таким чином, у творчості Андрія Бокотєя ми можемо визначити ряд художньо-образних домінант у різних медіумах і різних періодах його діяльності. У графіці та живописі Бокотєя помітні впливи підпільної школи Карла Звіринського, що формувала його художній світогляд у часи радянського режиму. Ця спадщина заклала основи для глибокого символізму та певних стилістичних рис, що пізніше трансформувалися у його самотні манери.

Зокрема, наскрізним є звернення до образу природи. У ранніх живописних роботах преvalюють пейзажі, натхнені рідним Закарпаттям; у склі це проявлено у декоративних пластах, присвячених порам року, з частими повторами мотивів Сонця, доріг: «До Сонця (1980-ті)», «Чорне Сонце» (2013), «Зима» (2014) та ін.

У графічних роботах, обмежена кількість яких була зумовлена технічними особливостями процесу та відсутністю спеціалізованого обладнання, виявляється виразна особливість ліній, що є прямим наслідком експериментаторського підходу Андрія Бокотєя у складних умовах. Ці експерименти свідчать про його наполегливість та винахідливість, що є невіддільною частиною його творчого «я». Домінантним є також образи жінки, чоловіка, побутові сцени: «Господиня» (1963), «Однокурсники» (1962), «На кухні» (1963) та ін.

У кераміці Андрія Бокотєя яскраво виражені національні мотиви, що є безпосереднім результатом його дисертаційної роботи на тему чернігівської кераміки, яка не була захищена через тиск тоталітарної системи. Це свідчить про глибоке занурення митця у вивчення української традиції, що знайшло відображення у його художніх творах, додавши їм автентичності та історичної глибини.

Показовим для Бокотєя є образ козака, який також є одним із ключових в українській візуальній культурі. Він відображений у різних медіумах (кераміка, скло), різних техніках у різні періоди творчості. Окремо варто наголосити, що з часом образ козака у творчості митця зазнав суттєвих трансформацій та узагальнення рис: «Кошовий після бою» (1972), «Козак Мамай» (1980) та ін. Водночас на вазах та підсвічниках простежуються орнаментальні мотиви, звернення до трипільської культури і тяжіння до геометричного оздоблення. Тенденція декоративізму збереглася і в ескізах для тиражу.

Окреме місце у творчості митця посідають світильники, виконані на замовлення та у співавторстві. Попри те, що вони не стали основною віхою творчості, монументальність, розміщення у громадських спорудах та суспільний розголос зробили їх значущим культурним здобутком і важливою субдомінантою у творчому доробку митця, зокрема світильник для центральної зали автовокзалу у Львові (1979–1980), світильники з Муздрамтеатру у Хмельницькому (1983) та ін. Паралельно відбувалася плідна співпраця з майстрами Львівської кераміко-скульптурної фабрики (ЛКСФ). Співпраця з бригадою гутників, їхня висока майстерність відіграли вирішальну роль у реалізації сміливих творчих задумів Андрія Бокотєя, дозволивши йому максимально використовувати потенціал матеріалу.

Особливе місце як художньо-образна домінанта творчості Андрія Бокотєя посідають сакральні мотиви, що знайшли яскраве втілення у його станковій склопластиці. Вершиною цього напрямку є монументальні багатофігурні композиції, зокрема «Тайна вечеря» (2018 та 2021), «Ангели» (2023), «Димитрій Солунський» (2024), «Між раєм і пеклом» (2025). Ці твори є потужним свідченням його особистої віри та водночас апогеем образотворчих можливостей матеріалу та виводять домен художнього скла на якісно новий рівень.

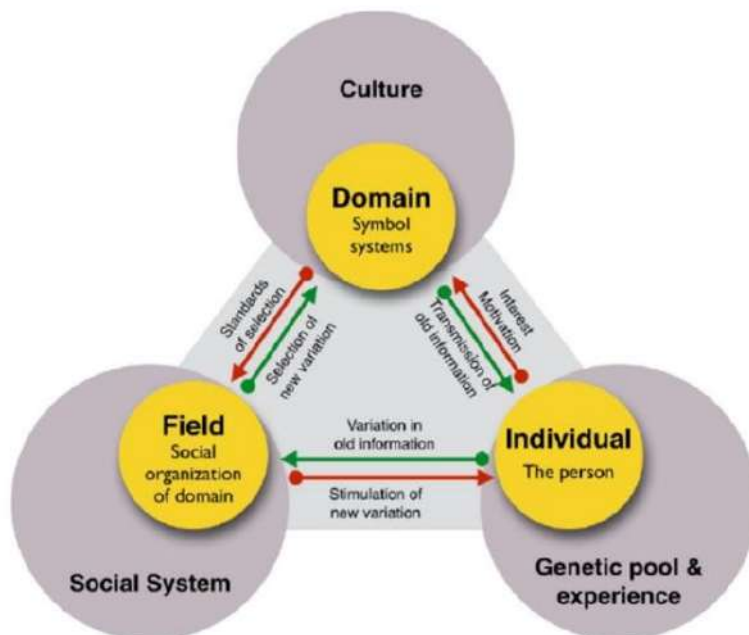
Активна участь Андрія Бокотєя у міжнародному русі студійного скла мала значний вплив на його художній розвиток. Уже у 1988 р. він відвідав симпозіум у м. Новий Бор у Чехії, а у 1991-му здійснив поїздку до Музею скла у Корнінгу (США). Активна міжнародна комунікація, зокрема з Китаєм, вплинула на його творчість, що свідчить про його відкритість до діалогу культур та здатність до інтеграції різноманітних художніх традицій. Залученість до міжнародного контексту не тільки збагатила власний художній арсенал Андрія Бокотєя, а й дозволила йому достойно представити українське скляне мистецтво на світовій арені.

Висновки. Проведений термінологічний аналіз поняття «домінанта» у різних дисциплінах підтвердив відсутність уніфікованого підходу до його визначення. Кожна галузь адаптує це поняття відповідно до своїх специфічних завдань та об'єкта дослідження, що підкреслює необхідність уточнення методологічного апарату в кожній окремій науковій розвідці. При цьому у світовій науковій спільноті, особливо в контексті дослідження феномену креативності, частіше послуговуються поняттям «домен», яке позначає конкретну сферу знань чи діяльності, де виявляються унікальні характеристики певного виду мистецтва. Системна модель креативності Мігая Чиксентмігаї, що розглядає взаємодію особистості, домену та середовища, виявилася надзвичайно ефективним інструментом для комплексного аналізу творчих явищ. Вона дозволяє вийти за межі суто особистісного чи продуктового підходів до оцінки творчості, які, як було показано, мають значні обмеження. Оцінювання лише потенціалу особистості ігнорує реалізацію у продукті, а зосередженість на кінцевому продукті не дає змоги робити висновки про творчу активність автора чи обставини його діяльності. Використання цієї моделі дозволяє врахувати динаміку розвитку творчої діяльності та її взаємодію з контекстом.

Адаптація системного підходу М. Чиксентмігаї до вивчення життя та творчості Андрія Бокотєя продемонструвала його високий потенціал для визначення художньо-образних домінант. Цей підхід дозволяє простежити, як особистісні риси митця (працьовитість, експериментаторство, релігійність, лідерство тощо), специфіка домену художнього скла (його матеріальні властивості, технологічні можливості, традиції) та соціокультурне середовище (тоталітарний режим, співпраця з інституціями, міжнародний рух) формували унікальні художні рішення. У результаті у творчості Андрія Бокотєя виявлено такі домінанти, як-от образи природи, людини (жінки, чоловіка, козака), солярні знаки, національні мотиви, декоративізм, сакральні сюжети, монументальність та інші. Водночас у пропонованій розвідці на основі дослідження взаємодії трьох структурних елементів креативності визначено художньо-образні домінанти у різних творчих періодах Андрія Бокотєя. Перспективою для подальших досліджень вважаємо розширення застосування системної моделі Мігая Чиксентмігаї до творчості інших митців. Зокрема, апробація даного підходу до аналізу творчості інших художників, що працювали в умовах кардинальних історичних змін та у різних мистецьких доменах (наприклад, живопис, скульптура, графіка та ін), дозволить підтвердити її універсальність та виявити спільні закономірності формування креативності в українському мистецтвознавчому контексті.

Чітка постановка акцентів та уніфікація термінологічного апарату стане початком наукових розвідок якісно нового рівня та поштовхом до активізації досліджень культурних феноменів і творчих персоналій.

Ілюстрації



Іл. 1. Схема «Індивід — Поле — Домен»,
сформована на основі дослідження М. Чиксентмігаї 1997 року [10, с. 30]



Іл. 2. Застосування схеми взаємодії «Домен — Індивід — Середовище» (The DIFI model)
на прикладі творчості Андрія Бокотєя. Сформувала авторка.

Література

1. Вечерський В. В. Домінанта (архітектура). *Велика українська енциклопедія*. URL : [https://vue.gov.ua/Домінанта_\(архітектура\)](https://vue.gov.ua/Домінанта_(архітектура)) (дата звернення: 08.05.2025).
2. Гуляєва О. В. Художньо-стилістичні доміанти культурних процесів на півдні України в 1960–1980-х роках : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2018. 20 с. URL : <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2259?locale-attribute=en> (дата звернення: 02.05.2025).
3. Домінанта. *Словник літературознавчих термінів*. URL : <https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms/dominanta/> (дата звернення: 02.05.2025).
4. Зайченко Ю. О. Жанрово-стилістична доміанта в англomовних текстах фентезі: лінгвокультурологічний аспект (на матеріалі творів Р. Джордана, Дж. Р. Р. Мартіна та Дж. К. Ролінг) : дис. ... д-ра філософії: 035 Філологія. Київ, 2023. 297 с. URL : <https://ela.kpi.ua/server/api/core/bitstreams/f50d0198-5958-4160-8fd0-0b61fbb35490/content> (дата звернення: 17.05.2025).
5. Каралюс М. Стильові доміанти модерну в українському мистецтві. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2010. № 3 (31). С. 64–69. URL : <https://nasplib.isofts.kiev.ua/items/26ff7eba-dd41-40eb-b91e-bd10a3e7297b>. (дата звернення 20.05.2025).
6. Домінанта. *Словник іншомовних слів*. URL : <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%E4%EE%EC%B3%ED%E0%ED%F2%E0> (дата звернення: 19.04.2025).
7. Carroll N. The specificity of media in the art. *The Journal of Aesthetic Education*. 1985. № 19 (4). P. 5–20. DOI: <https://doi.org/10.2307/3332295>
8. Csikszentmihalyi M. The domain of creativity. *Theories of creativity* / M. A. Runco & R. S. Albert (Eds.). 1990. Vol. 115. P. 190–212). Sage Publications.
9. Grzywacz N. M., Correa C. M., & Correa-Herran, I. Domain-specific aesthetic values: A comparison of paintings and architecture. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 2024. Advance online publication. DOI: <https://doi.org/10.1037/aca0000718>
10. Henriksen D., Mishra P., & Fisser P. Infusing creativity and technology in 21st century education: A systemic view for change. *Educational Technology & Society*. 2016. № 19 (3). P. 27–37. URL : https://www.researchgate.net/publication/311670214_Infusing_creativity_and_technology_in_21st_century_education_A_systemic_view_for_change (access date: 20.05.2025).
11. Jameson F. Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism. Duke University Press, 1991. 460 p.
12. Julmi C., Scherm E. Measuring the Domain-Specificity of Creativity (Working Paper No. 02). University of Hagen, Faculty of Business and Economics, 2016. DOI: <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.29262.25927>
13. Palmiero M., Nori R., Aloisi V., Ferrara M., Piccardi, L. Domain-specificity of creativity: A study on the relationship between visual creativity and visual mental imagery. *Frontiers in Psychology*. 2015. № 6. Article 1870. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.01870>

References

1. Vecherskyi, V. V. (n.d.). Dominanta (arkhitektura) [Dominant (Architecture)]. *Velyka ukrainska entsyklopediia*. Retrieved from [https://vue.gov.ua/Домінанта_\(архітектура\)](https://vue.gov.ua/Домінанта_(архітектура)) [in Ukrainian].
2. Hulciaeva, O. V. (2018). *Khudozhno-stylistychni dominanty kulturnykh protsesiv na pivdni Ukrainy v 1960–1980-kh rokakh* [Artistic and Stylistic Dominants of Cultural Processes in Southern Ukraine in the 1960s–1980s]. (Extended abstract of PhD dissertation). Kyiv. Retrieved from <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2259?locale-attribute=en> [in Ukrainian].
3. Dominanta [Dominant]. (n.d.). *Slovnnyk literaturoznavchykh terminiv*. Retrieved from <https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms/dominanta/> [in Ukrainian].
4. Zaichenko, Yu. O. (2023). *Zhanrovo-stylistychna dominanta v anhlo-movnykh tekstakh fentezi: lnhvokulturolohichnyi aspekt* [Genre and Stylistic Dominant in English-Language Fantasy

Texts: A Linguocultural Aspect]. (PhD dissertation). Kyiv. Retrieved from <https://ela.kpi.ua/server/api/core/bitstreams/f50d0198-5958-4160-8fd0-0b61fbb35490/content> [in Ukrainian].

5. Karalius, M. (2010). Stylovi dominanty modernu v ukrainskomu mystetstvi [Stylistic Dominants of Modernism in Ukrainian Art]. *Studii mystetstvoznachy, 3*(31), 64–69. Retrieved from <https://nasplib.isofts.kiev.ua/items/26ff7eba-dd41-40eb-b91e-bd10a3e7297b> [in Ukrainian].

6. Dominanta [Dominant]. (n.d.). *Slovnyk inshomovnykh sliv*. Retrieved from <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%E4%EE%EC%B3%ED%E0%ED%F2%E0> [in Ukrainian].

7. Carroll, N. (1985). The specificity of media in the arts. *The Journal of Aesthetic Education, 19*(4), 5–20. DOI: <https://doi.org/10.2307/3332295>

8. Csikszentmihalyi, M. (1990). The domain of creativity. In M. A. Runco & R. S. Albert (Eds.), *Theories of creativity* (115, p. 190–212). Sage Publications.

9. Grzywacz, N. M., Correa, C. M., & Correa-Herran, I. (2024). Domain-specific aesthetic values: A comparison of paintings and architecture. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. Advance online publication. DOI: <https://doi.org/10.1037/aca0000718>

10. Henriksen, D., Mishra, P., & Fisser, P. (2016). Infusing creativity and technology in 21st century education: A systemic view for change. *Educational Technology & Society, 19*(3), 27–37. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/311670214_Infusing_creativity_and_technology_in_21st_century_education_A_systemic_view_for_change

11. Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press.

12. Julmi, C., & Scherm, E. (2016). *Measuring the domain-specificity of creativity* (Working Paper No. 502). University of Hagen, Faculty of Business and Economics. DOI: <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.29262.25927>

13. Palmiero, M., Nori, R., Aloisi, V., Ferrara, M., & Piccardi, L. (2015). Domain-specificity of creativity: A study on the relationship between visual creativity and visual mental imagery. *Frontiers in Psychology, 6*, Article 1870. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.01870>

Lyudmyla Smakova

ARTISTIC DOMINANTS AS A TOOL FOR STUDYING AN ARTIST'S CREATIVE IDENTITY: A CASE STUDY OF ANDRIY BOKOTEY

Abstract. A structural model of the theory of dominants is proposed, relevant to the analysis of artists working across various media and at the crossroads of historical epochs. The theoretical interpretation of the concept of “dominant” is carried out through the lens of several disciplines, including art history, philosophy, linguistics, cultural studies, architecture, psychology, iconography, and literary studies. Particular attention is given to the interdisciplinary approach as a methodological tool for exploring artists’ creativity and figurative thinking. The article demonstrates the application of the adapted DIFI model (Domain—Individual—Field Interaction) by Mihaly Csikszentmihalyi using the case of Andriy Bokotey, a leading Ukrainian glass artist. Imagery and artistic dominants of different creative periods of the artist have been identified, and a generalized analytical framework has been developed. The results allow for the recognition of key features of the author’s style within a broader sociocultural context and provide a foundation for the systematization of knowledge about cultural phenomena and artistic personalities. For the preparation of this scholarly study, materials were examined from the libraries of the University of Wisconsin–Green Bay (USA) and Memphis, Tennessee (USA).

Keywords: artistic dominants, imagery dominants, theory of dominants, creative work of Andriy Bokotey, creativity, interdisciplinarity, creative personality.

Костянтин Роготченко

**ОСОБЛИВОСТІ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
В КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ****CHARACTERISTICS OF VISUAL ART
IN UKRAINIAN CULTURE IN THE FIRST QUARTER OF THE 21st CENTURY**

УДК 7.06(477)

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345525

Костянтин Роготченко

аспірант,

Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

e-mail: kot400@ukr.net

Kostyantyn Rohotchenko

Ph.D. student,

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

orcid.org/0009-0000-9545-3851

Анотація. У статті здійснено комплексний аналіз розвитку візуального мистецтва України першої чверті XXI століття в контексті соціокультурних трансформацій та змін художньої мови. Розглянуто основні етапи становлення contemporary art в Україні, окреслено ключові художньо-стильові тенденції та форми мистецької репрезентації, що сформувалися під впливом політичних, соціальних і воєнних викликів сучасності. Особливу увагу приділено взаємодії візуального мистецтва із суспільством, зокрема аналізу нових мистецьких платформ, проектної діяльності, арттерапевтичних практик і публічних художніх ініціатив воєнного часу.

Дослідження спирається на міждисциплінарний підхід, поєднуючи мистецтвознавчий, культурологічний і соціокультурний аналіз, а також авторський досвід безпосередньої участі у мистецьких процесах. Обґрунтовано тезу про трансформацію образотворення та розширення меж традиційних видів мистецтва через синтез жанрів, медіа й художніх практик. Стаття акцентує на недостатній систематизації досліджень сучасного українського візуального мистецтва та пропонує нові аналітичні ракурси осмислення художніх процесів початку XXI століття.

Ключові слова: українське візуальне мистецтво, contemporary art, українська культура, соціокультурні комунікації, мистецькі практики.

Постановка проблеми. Головною науковою проблемою дослідження є авторська рефлексія тенденцій розвитку соціокультурних комунікацій у візуальному мистецтві України першої чверті XXI століття. Мистецьким процесам і явищам останніх 25 років передувало XX століття зі своїми культурними здобутками та надбаннями, які відчутно вплинули на розвиток культурного поля України. Українське мистецтво другої половини XX століття (у часовому просторі від відлиги до Незалежності) — посідає, як стверджує мистецтвознавиця Галина Скляренко, особливе місце в історії мистецтва світу, адже воно розвивалося за іншим сценарієм — унікальним, не схожим на мистецькі процеси в інших республіках СРСР [13, с. 11–16.]. Не менш важливим є сучасний період, хоча мистецтвознавці, історики та культурологи поки що не приділили достатньо уваги проблемам розвитку візуального мистецтва саме з огляду на його відповідність кризовим подіям, що відбувалися у цей період.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженням візуального мистецтва в межах вітчизняного культурного поля займалися О. Федорук, О. Роготченко, Н. Урсу, М. Протас,

С. Рибалко, О. Школьна, М. Юр, Г. Карась, К. Станіславська, О. Чуйко, Р. Безугла, І. Дундяк, Г. Склярєнко, О. Одрєхівський, В. Дутчак, С. Оляніна, А. Кравченко, Н. Бабій, В. Сидорєнко, О. Авраменко, О. Чепелик, Н. Авер'янова, Л. Турчак, О. Кашшай, Н. Мархайчук, Л. Вежбовська та інші фахівці.

Дослідження українських учених суголосні світовому досвіду. Аналіз культурно-мистецьких процесів у країні відповідає філософським рефлексіям провідних учених, як-от Х. Ортега-і-Гассет, Ж. Бодріяр, А. Данто, П. Вейбель, М. Мерло-Понті, Т. Сміт, Ж. Дельоз та інших, які протягом ХХ сторіччя досліджували кардинальні зрушення у культурній парадигмі.

Художні процеси в Україні кінця ХХ століття досліджували В. Сидорєнко, Л. Турчак, О. Федорук, О. Петрова, Л. Савицька, Т. Павлова, Г. Склярєнко та інші. Умовно цей період можна назвати першою хвилею сучасного, або ж контемпорарного мистецтва (contemporary art). Наступний період, що охоплює часовий проміжок між двома революціями, — Помаранчевою та Революцією гідності, — описаний у мистецтвознавчих та культурологічних розвідках Н. Мархайчук, О. Халєпи, А. Гончарєнко, Т. Міронової, Н. Бабій, А. Черепані, О. Осадчої, Н. Маценко та інших.

Третій період розвитку українського сучасного мистецтва триває від Революції гідності й дотепер. Серед ґрунтовних праць, присвячених дослідженню мистецьких процесів першої чверті ХХІ століття, необхідно назвати монографії Г. Склярєнко, зокрема «Українські художники: з відлиги до незалежності» (книги перша та друга) [13]; В. Сидорєнка «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть [12]; О. Петрової «Миттєвості приватного життя» [7]; М. Протас «Мистецтво посткультури. Тенденції, ризики, перспективи» [8]; Т. Міронової «Координати творення художнього образу 1990-х — 2020-х» [4]; В. Шейко, Н. Кушнарєнко «Культурологічні та мистецтвознавчі дослідження: теорія і методологія» [15].

Важливою складовою досліджень третього періоду стала мистецька рефлексія на воєнне лихоліття 2022–2025 років. Візуальне мистецтво України з перших днів повномасштабної війни відреагувало на трагедію, яка спіткала нашу державу. Митці почали створювати й широко експонувати твори, що висвітлювали проблеми, які принесла велика війна. Найпопулярнішим став жанр плакату. Позитивну роль відіграли соціальні мережі, нові твори щоденно виставлялися на різних мистецьких платформах. Однією з перших стала платформа «ВОЛЬНАНОВА» у фейсбуці. Мистецтвознавці брали активну участь в організації художніх виставок та проєктів, які експонувалися в Україні та за її межами.

Попри війну, продовжував виходити журнал «Образотворче мистецтво» Національної спілки художників України; його головний редактор Володимир Петрашик із перших днів війни боровив країну у лавах ЗСУ. На початку 2023 року в «Образотворчому мистецтві» вийшла стаття В. Петрашика «Виграємо війну — відновимо культуру», де автор писав: «Якщо сьогодні в Україні та за її межами проводиться безліч високомистецьких проєктів, то це свідчить про утвердження національної ідентичності, яку виборюємо не лише на полі бою, а й у культурі» [6]. У тому ж номері голова НСХУ Костянтин Чернявський опублікував статтю «Нескорені міста-герої», в якій детально описав низку культурно-мистецьких подій, що мали на меті підтримку жителів українських міст, які зазнали окупації [14, с. 6–11]. Наступні проєкти Спілки художників — «Маріуполь — душа України» і «Патріотична виставка» — з успіхом експонувалися не тільки в Україні (Київ, Івано-Франківськ, Кам'янське), а й за кордоном. У Вільнюсі, Ризі, Варшаві, Бремені, Берліні виставки відвідало багато українців — воїни на лікуванні, демобілізовані, вимушені переселенці. Мистецтвознавиця Ольга Денисенко у тому ж номері розмістила аналітичну статтю «Коли гримлять гармати — музи не мовчать. Мистецький щоденник війни» [3, с. 22–25], присвячену огляду робіт, створених під час війни. Журнал Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України «Арткурсив» із

2022 року виходить під гаслом «Воєнний щоденник». Число 12 (2024, квітень) було практично повністю присвячено ролі візуального мистецтва у відновленні психічного стану постраждалих від війни та їхньої реабілітації. Матеріал «Кімната 222» представляв однойменний виставковий проєкт в ІПСМ НАМ України, присвячений Антону Яковенку, який віддав своє життя 26 лютого 2024 року заради Батьківщини (куратори — Антон Логов, Андрій Сидоренко; керівник проєкту — Ігор Абрамович). Дослідження Світлани Роготченко «Усі фарби, крім чорного» розповідало про реабілітаційну художню ініціативу і про масштабну виставку робіт військових, яка також проходила у залах ІПСМ НАМ України [10, с. 16–17]. Окрім названих видань, в Україні існує великий корпус публікацій, як наукових (у тому числі у періодичних виданнях ІПСМ НАМ України), так і популярних, які осмислюють мистецтво часів війни. Попереду — праці-узагальнення, які дозволять систематизувати цей досвід.

Мета статті — дослідити творчі процеси, що відбувалися у першій чверті ХХІ століття в Україні з точки зору митця, учасника цих процесів.

Виклад основного матеріалу. Щодо періодизації одного з найважливіших етапів розвитку українського образотворчого мистецтва, а саме контемпорарного, існує чимало точок зору. Автор пропонованої статті в цілому погоджується з періодизацією, яку запропонувала дослідниця з Івано-Франківська, докторка культурології Н. Бабій, хоча й корегує на власний розсуд деякі дати, що у кінцевому підсумку не протирічить версії мистецтвознавиці. Н. Бабій вважає, що час новітнього мистецтва України почався після трагедії на Чорнобильській атомній електростанції 1986 року, що стало передвісником кардинальних змін у суспільстві [2]. Але оприлюднені у мистецтвознавчій та культурологічній літературі матеріали (спогади учасників культурного процесу та інтерв'ю з ними) свідчать, що зміни громадської думки, зокрема у мистецькій спільноті, почали спостерігатися щонайменше за п'ять років до катастрофи на ЧАЕС. Таку точку зору підтверджують інтерв'ю з О. Міловзоровим, В. Мельниченко та іншими митцями й мистецтвознавцями — учасниками культурних процесів тих часів.

Наступний період, другий, Н. Бабій пропонує відраховувати з 2010 року. Насправді, виходячи зі звітів про художні події тих років, можна зробити висновок, що початок 2010-х був відносно спокійним у мистецькому сенсі. На той час зросла виставкова активність, вчергове українські митці взяли участь у Венеційській бієнале, у форумах Art Geneve та Art Basel тощо. Різкі зміни почалися трохи пізніше, а саме у 2014 році.

Останній, третій, період Н. Бабій пов'язує з пандемією COVID-19 та повномасштабним вторгненням Росії в Україну. Натомість автор пропонованого дослідження вважає, що особливості розвитку українського візуального мистецтва у зазначений період доцільніше розглядати, умовно поділивши його на такі три етапи: 1) між двома революціями (від 2004-го по 2014-й); 2) від Революції гідності зими 2013–2014 років до пандемії COVID-19; 3) від початку агресії Росії проти України в 2022 році й дотепер.

Як зазначає київська дослідниця Т. Міронова, «співпраця художників з теоретиками від кінця ХХ століття, а також зарубіжний досвід вітчизняних митців, їх включення до світових художніх процесів стали основою для вивчення нових мистецьких явищ — насамперед проєктної діяльності, що межує з акціонізмом, кіноіндустрією, медіаартом» [5]. Це вкрай важливе твердження, адже до останнього часу думка митців до мистецтвознавчих та культурологічних досліджень майже не долучалася. Серед митців, які досліджували власну і чужу творчість як науковці, можемо назвати В. Сидоренка, А. Сидоренка, О. Чепелик, О. Петрову, Н. Бабій, І. Ситник, О. Чуйка, Г. Вишеславського.

У своїх висновках, що стосуються розвитку вітчизняної образотворчості зазначеного періоду, автор пропонованого дослідження спирається на власний досвід, адже свій шлях в образотворчому мистецтві почав ще підлітком. Першим твором автора із соціальним підтекстом була композиція «Вільні птахи» (2004), що демонструвалася на виставці «Мистецьке

“ТАК!” Помаранчевій революції» (куратори О. Авраменко, О. Роготченко). 2006 року було створено композицію «Неіграшки», основою якої стала нерозірвана, але сильно пошкоджена морська підводна міна. 2007 року автор взяв участь у груповій виставці членів молодіжного об'єднання «АртРух», що експонувалася у галереї Київського палацу дітей та юнацтва, а наступного року у виставці «Об'єктив і суб'єктив», де «артрухівці» пробували свої сили у фотографії. 2014 року автор взяв участь у Всеукраїнській миротворчій виставці «Надія», де демонструвалися твори, що оспівували український Крим. У 2016 році автор двічі передавав свої живописні твори через литовського волонтера Й. Охмана для участі у благодійних аукціонах у Вільнюсі. На виручені кошти були придбані автомобілі для українських захисників, які воювали на Донбасі. З 2015 до 2023 року автор мав сім персональних проєктів у музеях України: у Фонді «Україна» (2015); у Київському національному музеї російського мистецтва із проєктом «Морфологія лінії» (2017); у Мариністичному музеї імені Руфіна Судковського в Очакові із проєктом «Море нашої надії» (2018); у Черкаському художньому музеї із проєктом «Живопис і графіка» (2019); у Художньому музеї міста Кам'янське з персональною виставкою «Територія кольору» (2019); у Галереї мистецтв «Лавра» в Києві із проєктом «Color Side» (2019); у Національному музеї «Київська картинна галерея» із персональною виставкою «Місто, якого немає» (2023). Кожна виставка супроводжувалася круглими столами, виступами на телебаченні та на інтернет-ресурсах. Важливою подією стала участь у благодійних проєктах «Спеціальне мистецтво», де автор як професійний митець малював із дітьми з особливими потребами та вадами розвитку в залах ІПСМ НАМ України.

Двадцятирічний досвід участі художника-культуролога у мистецькому житті країни допомагає йому, як і багатьом іншим професійним художникам, досліджувати мистецькі процеси, спираючись на досвід власної творчості. Це особливо важливо, коли досліджується почуттєвий чинник, а також події, які безпосередньо вплинули на створення того чи іншого твору, того чи іншого образу. Мистецтвознавець-культуролог, досліджуючи творчий процес, зазвичай використовує власні знання та інтерв'ю з митцями, але доволі часто в оприлюднених матеріалах трапляються неточності. Увага культурологів та мистецтвознавців до українського живопису, графіки, скульптури, декоративного мистецтва 2000–2025 років не була достатньо зосереджена на соціальних аспектах, а їхні вишукування і висновки не завжди розкривали ставлення самих митців до суспільних процесів і явищ.

Ключовими питаннями пропонованого дослідження є аналіз специфіки процесу творення митцями художніх образів у сучасних умовах, із врахуванням соціокультурного контексту. Важливо розглянути особливості того, як сприймає соціум сучасні художні образи — нові форми естетичного пізнання навколишньої дійсності. Сьогодні, коли традиційні форми класичного академічного мистецтва співіснують із принципово новим мистецьким продуктом, що твориться не лише у художніх майстернях, але й на вулицях (перформанси, культурні акції, стрітарт тощо), ба більше — навіть в окопах у перервах між боями, питання дослідження процесу творення постає як ніколи гостро. Мистецтвознавцям, що досліджують contemporary art, варто враховувати й метамодерний контекст, який ще тільки осмислюється. Для широкого кола читачів доцільно розкривати механізми формування актуального синтетичного художнього образу. Публікації про сучасне мистецтво будуть кориснішими, якщо поєднують теоретичні положення з їх практичною аргументацією, пропонуючи нові аналітичні підходи до ще недостатньо досліджених аспектів.

У візуальному мистецтві незалежної України, поряд із традиційними видами — живописом, графікою, скульптурою, декоративним мистецтвом, — з'являються нові його підвиди, народжені науково-технічним прогресом, а також жанри, поява яких пов'язана з новими історико-культурологічними та соціокультурними спрямуваннями, політичними катаклізмами, обставинами непереборної сили. Сучасне візуальне мистецтво, безперечно, є складовою

культурного поля, яке, своєю чергою, активно впливає на розвиток суспільства, трансформує не лише духовну складову, але й почуттєву. У такий спосіб відбувається розширення меж сприйняття соціумом мистецького продукту. Саме це й спричиняє появу новітніх мистецьких тенденцій, пропонує нове розуміння процесу творчості як сукупності художніх практик. Трансформація культурно-мистецьких процесів вплинула на формування нових векторів розвитку суспільства. Це стосується передусім економічних, технічних, соціокультурних зрушень у суспільстві, а відтак у суспільній свідомості та у колективному несвідомому. Вони впливають на образотворення у різних видах візуального мистецтва, яке набуває оновлення і пропонує великий спектр мистецьких пропозицій — від класичного академізму до найскладніших інсталяцій і перформансів.

Важливим чинником оновлення протягом останніх двох десятиріч став прорив вітчизняного візуального мистецтва на міжнародний рівень. Мистецтвознавці почали досліджувати художньо-естетичні та культурологічні трансформації сучасного українського мистецтва 2000–2020-х років з огляду на участь українських митців у світових художніх форумах, куди раніше твори вітчизняних митців не потрапляли. Це було вкрай важливо, тому що становлення сучасного українського візуального мистецтва відбувалося не у закритій площині, як це було упродовж шістдесяти тоталітарних років аж до проголошення у 1991 році української незалежності, а у конкурентних умовах, у співставленні зі здобутками усього світового мистецтва, репрезентованого на виставках.

Однією з найбільших перемог вітчизняного культурного поля стала участь українських митців у Венеційській бієнале, що була для українських митців, які жили і працювали між Другою світовою війною і кінцем ХХ століття, нездійсненою мрією. Професіонали-мистецтвознавці й художники старшого покоління про ці закордонні «буржуазні» виставки знали, але воліли мовчати, адже більшість учасників бієнале 1920–1940-х від України були у роки терору або розстріляні, або засуджені. Пізніше представники радянського мистецтва на бієнале великих досягнень не мали.

Для українського мистецтва перерва в експонуванні творів тривала 45 років. Перший прорив до Венеційської виставки здійснив В. Раєвський. 2001 року він із групою однодумців зумів переконати Гарольда Зеємана, тодішнього куратора Венеційських перегонів, дозволити українським митцям взяти участь у бієнале. Учасник тих подій В. Сидоренко так описує виставку: «Український проект на Бієнале'2001 можна вважати успішним з кількох причин. Оскільки за браком коштів Україна не має свого постійного експозиційного павільйону у Венеції, як інші країни, тому авторська група (куратор В. Раєвський, комісар О. Федорук) зупинилися на варіанті тимчасового павільйону за межами експозиційної зони» [12, с. 105]. Факт повернення українського візуального мистецтва до європейських форумів на початку ХХІ століття був надзвичайно важливим. Адже проблема «залізної завіси» ще існувала не у переносному, а у прямому розумінні. На підтримку пропонованої версії звернімося до дослідження мистецтвознавиці, почесного академіка НАМ України Олеси Авраменко, яка пише: «На початку 1980-х років українське образотворче мистецтво було міцно прип'яте до основ і завдань художнього методу під назвою соцреалізм. Задуха, відчуття безперспективності у творчості, загалом у самому житті вже шість десятиліть витісняли з відкритого мистецького поля й навіть із суспільного простору України талановитих митців, для яких канони соцреалізму і правила творчого буття у закритій країні були неприйнятними» [1, с. 10].

Після 2001 року українські митці знову одержали змогу не лише демонструвати своє мистецтво на європейських платформах, а й, що найголовніше, порівнювати свою творчість зі здобутками закордонних колег. Тут справа не так у конкуренції чи конкурентній спроможності, як у можливості побачити свої досягнення у порівнянні зі світовим досвідом. Венеційська бієнале, звичайно, була й залишилася до сьогодні провідним форумом контемпарар-

ного мистецтва. Велика кількість критичних досліджень про нові тенденції у мистецтві Європи й світу оприлюднюється протягом пів року після закінчення чергової бієнале. Це важливо для митця з огляду на те, аби зрозуміти правильність чи, навпаки, хибність свого творчого шляху у контексті загальної культурної світової парадигми.

Про ще один важливий аспект мало згадує сучасна мистецтвознавча наука. Мається на увазі, що поява українських художників на міжнародній арені після майже півстолітнього забуття була зустрінута схвально. Безумовно, велика заслуга у цьому належить В. Сидоренку з його проектом «Жорна часу» (2003). Український художник продемонстрував філософський багаторівневий твір, який сподобався глядачам. М. Кімельман, культурний оглядач «The New York Times», високо оцінив досягнення українського митця. Отже, українці здолали важливу висоту, достойно представивши країну на найголовнішій мистецькій виставці Європи.

Наступні українські проекти (художники Микола Бабак, Оксана Мась) також привернули увагу глядачів. Певно, найбільше писали про український національний проект ювілейної 55-ї Венеційської бієнале, що відбулася 2013 року (комісар — Віктор Сидоренко, куратори — Вікторія Бурлака та Олександр Соловйов). На ній були представлені роботи трьох художників: Жанни Кадирової (лауреатка премії PinchukArtCentre 2009 року, одна із засновниць групи «Р.Е.П.»), Миколи Рідного та Гамлета Зіньківського.

З харків'янином Миколою Рідним пов'язують відому молодіжну групу «SOSka». Митець мав стипендію від KulturKontakt Austria і був лауреатом премії Henkel Art Award. Харків'янину Гамлету Зіньківському на той час було двадцять 26 років, але він уже устиг стати лауреатом фестивалю молодіжних проектів Non Stop Media (2008), учасником СтрітАртФеста (2009) та Київської бієнале 2012 року. Зрозуміло, що комісар з кураторами достатньо ризикували, запросивши таку молоду команду, але ризик виправдався: на бієнале 2013 року вона отримала схвальні відгуки.

На 58-й Венеційській бієнале (2019) Україна була представлена проектом «Падаюча тінь “Мрії” на сади Джардіні». Серед тих українських художників, хто погодився долучитися до проекту, згідно з його оригінальною концепцією, був і автор дослідження.

Як стверджує мистецтвознавець Олексій Роготченко, «Мистецтво оновленої України розвивалося за тією ж чи майже тією ж схемою, що і в інших (за винятком Балтійського регіону) республіках колишнього Радянського Союзу. Відразу після проголошеної незалежності майже масово митці звернулися до національної, забороненої раніше теми, згодом — до використання у творах сакральної (також не рекомендованої раніше) тематики, потому почалися пошуки нового чи ультранового в сучасному мистецтві. “Новим” виявилось звернення до вже не забороненого абстрактного мистецтва (здебільшого вибір засобів зосереджувався на активному використанні плями і локального кольору в побудовах композицій), а в реалістичних зображеннях — звернення до не рекомендованих за радянських часів сюжетів і мотивів, як-от: психоаналітичні роздуми, філософські мандри чи гіперреалістична псевдофотографія. Як на необізнаного пострадянського глядача, ці вправи у живописі були сприйняті цілком схвально. Насправді новим це мистецтво було лише на теренах колишнього СРСР. Аналоги такого живопису залишалися добре відомими в галереях усього світу, тож українські “нові” новими сприймалися лише на Батьківщині» [9, с. 127]. Намагання вітчизняних пластиків брати участь у міжнародних симпозіумах (на таких виставках були присутні скульптори Ю. Синкевич, М. Цветков, Є. Прокопов, В. Протас та інші) лише тимчасово зацікавили мистецьких закордонних критиків і, скоріше за все, не досягли бажаного результату. Така ж історія спіткала і представників декоративно-ужиткового мистецтва. За кордоном виставлялися, безсумнівно, цікаві творчі роботи Т. Левків, О. Міловзорова, Н. Юсупової, О. Мисько, Л. Богинського, А. Бородкіна, І. Ковалевич, Л. Красюк. Декому пощастило навіть взяти участь у міжнародних виставках — переважно це були експозиції у Валлорісі (Франція) та Фаенці (Італія).

Вітчизняне зображальне мистецтво сьогодні неможливо класифікувати як твори класичного живопису, графіки чи інсталяції, адже у великій кількості творів нині є усі ознаки споріднених жанрів, які стають інструментарієм, що допомагає вираженню майстерності митця. Це дуже позитивно, бо такий підхід дозволяє художнику використати усі мистецькі можливості. Підтвердження такої думки знаходимо у монографії Марини Протас [8]. До прикладу, твори Василя Бажая виконані у графічній техніці, але розфарбовані живописними кольорами. Такий прийом використовує і Петро Бевза, приділяючи увагу графічній техніці у живописному творі. Володимир Бовкун за фахом монументаліст. Його образи монументальні, кольорова гамма локальна. Матвія Вайсберга зацікавили сакральні мотиви. Олександра Дубовика та Олександра Міловзорова завжди вабили авангардні, абстрактні прийоми. Це митці старшого покоління: О. Міловзорову — 86, О. Дубовику — 94 роки. Їхні абстрактні роботи цікаві й самобутні. Обидва живописця — у минулому представники реалістичного вишколу, але ще з кінця 1960-х років зверталися до нефігуративного малярства. Обоє можна вважати яскравими представниками абстрактного живопису. Кольорові плями живописних композицій Петра Лебединця перегукуються з яскравим, радісним і зрозумілим живописом Тіберія Сільваші. Різнокольорові плями часто стають домінантними у загальному змалюванні цілого образу. У цьому прийомі й криється майстерність художників. У Юрія Соломка інша історія, він звернувся до модної у минулому теми малювання на географічних картах, але виконав свій живопис у принципово новому ключі.

Слід згадати й відомого українського живописця Анатолія Криволапа. Він — майстер чуттєвого живопису, твори побудовані на передачі емоцій, його творчий стиль з використанням локальних кольорів є унікальним. Глибоко національний художник, Анатолій Криволап оспівує красу рідної землі — Полтавщини та Київщини. Він неодноразово був запрошений на європейські аукціони, де роботи продавалися за рекордні для українських митців суми. Під час повномасштабної війни він став активним учасником волонтерської організації «FrontArt». Коштом українських митців за безпосередньої участі Криволапа придбано за кордоном автомобілі спеціального призначення для передової (куди їх відігнали працівники ІПСМ НАМ України). 2025 року художник одержав державну відзнаку «Національна легенда України», яку вручають видатним діячам культури, спорту, науки й мистецтва.

Однією з помітних робіт Анатолія Криволапа став створений у співпраці з монументалістом Ігорем Ступаченком проєкт «Українська ідентифікація», який експонувався у Галереї мистецтв «Лавра» у 2019 році. Виставка демонструвала ряд живописних композицій на біблійні теми для розпису церкви Покрова Пресвятої Богородиці села Липівка Макарівського району на Київщині. Це нова споруда, що виросла на території старої Покровської церкви, яка була знищена ще за радянських часів. Кошти на будівництво надав меценат Богдан Батруха. З перших днів повномасштабної війни Макарівський район потрапив під окупацію, церква була частково зруйнована. Разом із конструкціями постраждали унікальні розписи, які митці взялися відновити.

Художник-монументаліст Ігор Ступаченко цікавиться проблемами психоаналізу. Його твори початку 2000-х років є своєрідною відповіддю на ідеї Зигмунда Фрейда. Ступаченко вважає, що співпраця художника з психоаналітиком може позитивно вплинути на тих, хто бачить твори митця.

Яскраво вирізняється феномен творчості Віктора Сидоренка. За визначенням дослідника культури Олега Сидора-Гібелінди, творча незалежність Віктора Сидоренка полягає «і в тому, що від “проклятих питань” минулого він ніколи не відхрещувався, а порушував їх як сучасний художник, котрий прагне “перетинати кордони, переступати рови”». Прослідковуючи еволюцію його творчості — від зовні традиційного малярства до складних, напружено синтетичних композицій, де картина у звичному її вигляді поєднується із відео, інсталяцій-

ним об'єктом, фотографією ("Жорна часу"), — бачимо, як ці види мистецтва, позначені жанровими ризиками, в змозі обходитися без "живописного додатку" ("Аутентифікація")» [11, с. 168].

Уваги й вивчення заслуговує діяльність нових мистецьких платформ, які виникли після початку повномасштабної агресії. Перш за все це унікальна мистецька акція «ВОЛЬНАНОВА», яка розпочалася з перших днів війни. Куратори акції — О. Гладун, О. Роготченко, І. Яковець. Спочатку студентська молодь, а за ними й досвідчені митці почали виставляти на інтернет-майданчиках плакати на військову тематику. Від кількох десятків плакатів, що створили студенти черкаських, київських, херсонських, одеських, львівських навчальних мистецьких закладів, кількість графічних творів сягнула спочатку сотень, а станом на сьогодні — тисяч. У Черкаському художньому музеї у 2022, 2023 та 2024 роках було організовано три виставки плакату, які переросли у мистецькі проекти зі залученням провідних арткритиків і викладачів. Заходи активно висвітлювало телебачення та інші ЗМІ. Про унікальність «ВОЛЬНАНОВА» написані культурологічні дослідження. Головним досягненням новоствореної платформи є те, що вона об'єднала художників із різних куточків України в один колектив творців актуального плакатного мистецтва. Ще одне досягнення — об'єднання різних представників мистецької спільноти — від студентів-першокурсників до маститих митців. До платформи долучилися президент Національної академії мистецтв України Віктор Сидоренко, голова Національної спілки художників України Костянтин Чернявський, голови Харківської та Одеської організацій НСХУ Віктор Ковтун та Анатолій Горбенко. Для українського сучасного мистецтва це принципово новий досвід, який треба вивчати, досліджувати й пропагувати. Естафету «ВОЛЬНАНОВА» прийняв проект «teveragain#2022», який ініціювала кафедра дизайну Черкаського державного технологічного університету.

Сьогодні мистецтвознавча та культурологічна спільноти вже добре знайомі з проектом «Арттерапія». Йому передувало спілкування членів НСХУ та Київської організації НСХУ, у співпраці з ІПСМ НАМ України, з кількома українськими госпіталями. Митці з КОНСХУ та інших міст розпочали процес передачі в дар госпіталям живописних і графічних творів для постійного експонування й оформлення палат, де лікуються воїни, а також їдалень, клубів тощо. Уже на початок 2023 року військовим лікувальним закладам було передано 60 творів живопису та графіки. Приклад київських художників наслідують митці Житомирської, Рівненської, Луцької, Львівської, Миколаївської, Чернігівської та інших організацій НСХУ. І це був тільки початок співпраці військових медиків із митцями. Відомо, що однією з найрозповсюдженіших травм на фронті стала контузія, — важка, але невидима для непрофесійного ока хвороба, що руйнівно впливає на психічний стан людини. Специфіка контузії в умовах сучасної війни досі не досліджена повною мірою, лікування довге і проходить у кілька етапів. Військові лікарі запропонували художникам спробувати помалювати з пораненими воїнами. Першими до київського шпиталю завітали живописці та мистецтвознавці Ганна Криволап, Олександра Кирилова, Ольга Кравченко, Наталія Карева-Готьє, Людмила Ганушкевич, Вікторія Дромарецька, Світлана Роготченко, Віктор Бариба, Юрій Вакуленко, Костянтин Чернявський. Арттерапія, яка раніше мало застосовувалася в умовах військових шпиталів, перетворилася на важливу складову процесу лікування, оскільки значно сприяє одужанню воїнів. Головними кураторами проекту «Арттерапія» стали Інна Черненко, військова медикіня, підполковник медичної служби Збройних сил України, психіатр вищої категорії, старший ординатор психіатричної клініки Національного військово-медичного клінічного центру (ГВКГ), кандидат медичних наук, і Олексій Роготченко, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України. Метою кураторів було залучення військових, які перебували на лікуванні у шпиталі, до спільного малювання з професійними митцями. Назва першого пленеру була запропонована військовими лікарями — «Світанок Перемоги». П'ять воїнів і п'ять професійних митців малювали на території шпиталю понад дві години. Малювання закінчи-

лося виставкою, яка згодом стала традиційною, адже станом на сьогодні таких пленерів відбулося десять. Перша акція поклала початок колекції психіатричного відділення, яка за рік суттєво збільшилася. Спільні роботи воїнів і митців експонувалися на кількох професійних художніх виставках, їх схвально сприйняли арткритики й відвідувачі. Та головне досягнення полягало в іншому: за свідченням лікарів, воїни, які брали участь у проекті, швидше одужували. Безпосередньо до проекту долучився ІПСМ НАМ України: п'ять малювань відбулися у приміщеннях інституту, а у виставковій залі експонувалася найбільша, станом на сьогодні, виставка проекту «Арттерапія».

Проект «Трансформація» почався практично з перших днів війни й продовжується досі. Він ілюструє процес синтезу різних форм образотворчого мистецтва у сучасних соціокультурних реаліях. Яскравим прикладом може слугувати монумент «Незламність» — металева композиція, яку створив об'єднаний колектив митців, мистецтвознавців, ковалів, зварювальників, військових консультантів. У її центрі — тризуб, головний елемент Державного Герба України. За задумом, із лівого боку він ніби атакований ворожою зброєю, але з правого боку композиції, всупереч агресії, у небо злітають лелеки — птахи, які в культурі з давніх-давен символізують чистоту, благочестя, воскресіння і пильність у боротьбі з ворогом. За задумом, проект передбачав культурологічний та мистецтвознавчий супровід, фіксацію, тлумачення, пропаганду мистецької акції. Ескіз монументу був виставлений на публічне обговорення у виставкових залах ІПСМ НАМ України. Обговорення за участі фахівців, культурологів, мистецтвознавців, відвідувачів виставки та самих воїнів підказало назву монументу — «Незламність». Важливим чинником було його встановлення у шпиталі, де лікуються і відужують захисники України. Публічне відкриття монументу відбулося 8 травня 2024 року, у Всесвітній день боротьби з фашизмом, на центральній алеї головного госпіталю України. Керівництво Збройних сил України нагородило митців і кураторів проекту В. Гуменюка, С. Роготченко, О. Роготченка, О. Гуменюка, К. Чернявського спеціальними військовими нагородами. Куратори від ЗСУ були нагороджені медалями та подяками від НАМ України та НСХУ.

Висновки. Візуальне мистецтво України першої чверті ХХІ століття постає як динамічний і багатовимірний культурний феномен, розвиток якого визначається інтенсивними соціокультурними трансформаціями, кризовими історичними подіями та змінами художньої мови. Досліджений матеріал засвідчує, що сучасне українське візуальне мистецтво не може бути осмислене поза контекстом суспільних комунікацій, у межах яких мистецький твір функціонує як форма соціальної рефлексії, символічного висловлювання та культурної дії.

У ході дослідження обґрунтовано доцільність умовної періодизації розвитку *contemporary art* в Україні у першій чверті ХХІ століття з урахуванням ключових суспільно-політичних зламів, що безпосередньо вплинули на художні практики, тематику та форми репрезентації. Встановлено, що після Революції гідності, а особливо в умовах повномасштабної війни, візуальне мистецтво набуває виразно комунікативного та соціально орієнтованого характеру, посилюючи свою публічну, мобілізаційну та терапевтичну функції.

Доведено, що характерною ознакою мистецьких процесів початку ХХІ століття є розмивання меж між традиційними видами образотворчого мистецтва та новими художніми практиками. Синтез живопису, графіки, інсталяції, перформансу, медіаарту та соціально ангажованих проектів формує нову модель художнього мислення, у якій образотворення постає як відкритий, процесуальний і міждисциплінарний феномен.

Особливу увагу приділено аналізу нових мистецьких платформ і ініціатив воєнного часу, що засвідчують трансформацію ролі митця в сучасному суспільстві — від автономного творця до активного учасника соціокультурних процесів. Такі явища, як плакатні онлайн-платформи, арттерапевтичні практики, колективні мистецькі проекти у просторі шпиталів і публічних інституцій, демонструють здатність візуального мистецтва реагувати на екстре-

мальні виклики та виконувати функції психологічної підтримки, культурної консолідації й утвердження національної ідентичності.

Зроблено висновок про недостатню систематизацію досліджень українського візуального мистецтва першої чверті ХХІ століття в контексті соціокультурних комунікацій, що актуалізує потребу у подальших міждисциплінарних студіях. Запропонований у статті аналітичний підхід, поєднаний з авторським досвідом участі у мистецьких процесах, відкриває додаткові можливості для осмислення сучасного українського мистецтва як цілісного культурного явища, що формується у постійному діалозі з історією, суспільством і глобальним мистецьким контекстом.

Література

1. Авраменко О. «Паркомуна&...». Огляд творчого феномену «гарячої хвилі українського живопису» періоду 1987–1994 років — від передумов, зародження і до закриття сквоту «Паркомуна», який був своєрідним прихистком цього явища / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Видавець Бихун В. Ю., 2024. 208 с. URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Avramenko_Parkomuna_All_Small_Last.pdf (дата звернення: 29.07.2025).
2. Бабій Н. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси Західної України кінця ХХ — початку ХХІ століть: культурні домінанти, форми, репрезентації, перспективи : монографія / Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника. Івано-Франківськ : Фоліант, 2022. 400 с.
3. Денисенко О. Коли гримлять гармати — музи не мовчать. *Образотворче мистецтво*. 2023. № 3–4. С. 22–25.
4. Міронова Т. Координати творення художнього образу в українському мистецтві 1990-х — 2000-х років: монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України; Київська міська галерея мистецтв «Лавра». Київ : ФОП О. О. Лопатіна, 2020. 320 с.
5. Міронова Т. Трансформації образотворення у контексті культурно-мистецьких процесів 1990-х–2020-х років : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 26.00.01 — теорія та історія культури / Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2024. 40 с.
6. Петрашик В. Виграємо війну — відновимо культуру. *Образотворче мистецтво*. 2023. № 3–4. С. 2.
7. Петрова О. Миттєвості приватного життя / Stedly Art Foundation. Київ : Основи, 2016. 544 с.
8. Протас М. Мистецтво посткультури: тенденції, ризики, перспективи / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : ІПСМ НАМ України, 2020. 432 с. URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Protas_POSTCULTURE-ART.pdf (дата звернення: 29.07.2025).
9. Роготченко О. Мистецтвознавство: роздуми і життя : монографія . Київ : Фенікс, 2018. 788 с. URL : https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Rogotchenko_Mystetstvoznastvo_rozdumy_i_zhyttya.pdf (дата звернення: 29.07.2025).
10. Роготченко С. Усі фарби, крім чорної. *Арткурсив*. 2024 (квітень). № 12. С. 16–17. URL : <https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Artkursyv-2024-12.pdf> (дата звернення: 27.07.2025).
11. Сидор-Гібелінда О. Розкартинення. *Герой, Об'єкт, Фантом Віктора Сидоренка: Лексикон*. Київ : ArtHuss, 2019. 240 с.
12. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / Ін-т проблем сучасного мис-ва

Акад. мист-в України. Київ : ВХ [студіо], 2008. 188 с. URL : <https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Sydorenko.pdf> (дата звернення: 27.07.2025).

13. Скляренко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності: У 2 кн. Київ : ArtHuss, 2020. Кн. 1. 296 с.

14. Чернявський К. Нескорені міста-герої. *Образотворче мистецтво*. 2023. № 3–4. С. 6–11.

15. Шейко В., Кушнарченко Н. Культурологічні та мистецтвознавчі дослідження: теорія і методологія : навчальний посібник. Харків : ХДАК, 2020. 337 с.

References

1. Avramenko, O. (2024). *"Parkomuna&...": Ohliad tvorchoho fenomenu "hariachoi khvyli ukrainskoho zhyvopysu" periodu 1987–1994 rokiv* ["Parkomuna&...": A Review of the Creative Phenomenon of the "Hot Wave of Ukrainian Painting" of 1987–1994]. Kyiv: Vydavets Bykhun V. Yu. Retrieved from https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Avramenko_Parkomuna_All_Small_Last.pdf [in Ukrainian].
2. Babii, N. (2022). *Aktualni kulturno-mystetski praktyky ta protsesy Zakhidnoi Ukrainy kintsia XX — pochatku XXI stolit: kulturni dominanty, formy, reprezentatsii, perspektyvy* [Current Cultural and Artistic Practices and Processes of Western Ukraine in the Late 20th and Early 21st Centuries: Cultural Dominants, Forms, Representations, Prospects]. Ivano-Frankivsk: Foliant [in Ukrainian].
3. Denysenko, O. (2023). Koly hrymliat harmaty — muzy ne movchat [When Cannons Thunder, Muses Do Not Fall Silent]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3–4, 22–25 [in Ukrainian].
4. Mironova, T. (2020). *Koordynaty tvorennia khudozhnogo obrazu v ukrainskomu mystetstvi 1990-kh — 2000-kh rokiv* [Coordinates of Creating the Artistic Image in Ukrainian Art of the 1990s–2000s]. Kyiv: FOP O. O. Lopatina [in Ukrainian].
5. Mironova, T. (2024). *Transformatsii obrazotvorennia u konteksti kulturno-mystetskykh protsesiv 1990-kh — 2020-kh rokiv* [Transformations of Image-Making in the Context of Cultural and Artistic Processes]. (Extended abstract of Doctoral dissertation). Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
6. Petrashyk, V. (2023). Vyhraemo viinu — vidnovymo kulturu [We Will Win the War — We Will Restore Culture]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3–4, 2 [in Ukrainian].
7. Petrova, O. (2016). *Myttievosti pryvatnoho zhyttia* [Moments of Private Life]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
8. Protas, M. (2020). *Mystetstvo postkultury: tendentsii, ryzyky, perspektyvy* [Art of Postculture: Trends, Risks, Prospects]. Kyiv: IPSM NAM Ukrainy. Retrieved from https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Protas_POSTCULTURE-ART.pdf [in Ukrainian].
9. Rohotchenko, O. (2018). *Mystetstvoznavstvo: rozdumy i zhyttia* [Art Studies: Reflections and Life]. Kyiv: Feniks. Retrieved from https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Rogotchenko_Mystetstvoznavstvo_rozdumy_i_zhyttya.pdf [in Ukrainian].
10. Rohotchenko, S. (2024, April). Usi farby, krim chornoj [All Colors Except Black]. *Artkursyv*, 12, 16–17. Retrieved from <https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Artkursyv-2024-12.pdf> [in Ukrainian].
11. Sydor-Hibelynda, O. (2019). Rozkartynennia. In *Heroy, Obiekt, Fantom Viktora Sydorenka: Leksykon* [De-Painting. Hero, Object, Phantom of Viktor Sydorenko: A Lexicon]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
12. Sydorenko, V. (2008). *Vizualne mystetstvo vid avanhardnykh zrushen do novitnykh spriamuvan* [Visual Art from Avant-Garde Shifts to Contemporary Trends]. Kyiv: VKh Studio.

Retrieved from <https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Sydorenko.pdf> [in Ukrainian].

13. Skliarenko, H. (2020). *Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do Nezalezhnosti* [Ukrainian Artists: From the Thaw to Independence] (Vol. 1). Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].

14. Cherniavskiy, K. (2023). Neskoreni mista-heroi [Unconquered Hero Cities]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3–4, 6–11 [in Ukrainian].

15. Sheiko, V., & Kushnarenko, N. (2020). *Kulturolohichni ta mystetstvosnavchi doslidzhennia: teoriia i metodolohiia* [Cultural and Art Studies Research: Theory and Methodology]. Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].

Kostyantyn Rohotchenko

CHARACTERISTICS OF VISUAL ART IN UKRAINIAN CULTURE IN THE FIRST QUARTER OF THE 21st CENTURY

Abstract. This study examines artistic imagery in Ukrainian fine arts in the first quarter of the 21st century. It outlines the main directions in the development of visual art within the contemporary cultural process. The research employs philosophical, historical, cultural, and art-historical methods, supported by structural and systemic approaches, to ensure scholarly novelty.

Artistic processes of the past twenty-five years have been shaped by the cultural achievements and heritage of the late twentieth century. Much of Ukraine's artistic development in the 21st century is rooted in earlier historical transformations. The author supports the view of art critic Halyna Sklyarenko, who argues that Ukrainian art of the second half of the twentieth century—from the “Thaw” to independence—occupies a distinctive place in global art history, having developed according to a unique and incomparable trajectory.

Ukrainian art and cultural studies still lack sufficient research that would fully reflect the specific artistic and stylistic features of Ukrainian fine arts in the early 21st century. To date, the artistic processes of this period, as well as the interaction between visual art and society, have not been comprehensively systematized.

It is important to emphasize that the last twenty-five years have witnessed a significant transformation of the artistic language, enriched by influences from related fields of knowledge. This has provided scholars with new tools for understanding the role and significance of visual art within broader cultural development. At present, reassessing the artistic output created in Ukraine over the past quarter century has acquired particular urgency. This reassessment enables a deeper understanding of the evolving figurative structures and conceptual approaches that define contemporary Ukrainian visual art. The study of the factors influencing this cultural development remains ongoing.

Keywords: Ukrainian visual art, contemporary art, Ukrainian culture, sociocultural communications, artistic practices.

**МУЗИЧНА КУЛЬТУРА:
СУЧАСНІ ПРОСТОРИ ЗВУЧАННЯ**

**MUSICAL CULTURE:
CONTEMPORARY SOUNDSCAPES**

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ СИМФОНІЇ
ПІД ВПЛИВОМ НАДЗВИЧАЙНИХ ОБСТАВИН:
НА ПРИКЛАДІ «ПОМИНАЛЬНОЇ СИМФОНІЇ» КАРМЕЛЛИ ЦЕПКОЛЕНКО**

**TRANSFORMATION OF THE SYMPHONY GENRE
UNDER EXTRAORDINARY CIRCUMSTANCES:
THE CASE OF KARMELLA TSEPKOLENKO'S FUNERAL SYMPHONY**

УДК 78.01/.071.1

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345527

Ван Цзианьаспірант кафедри теорії музики
та композиціїОдеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової

e-mail: 309171370@qq.com

Wang ZianPh.D. Student in the Department
of Music Theory and Composition
at the A. V. Nezhdanova
Odesa National Music Academy

orcid.org/0009-0005-9741-2830

Анотація. Статтю присвячено дослідженню процесів розвитку української симфонії. У ХХ столітті у симфонічному жанрі через зміни в музичному мисленні композиторів посилювалися трансформаційні процеси із тенденцією до децентралізації в царині стилю, форми, а також відмови від стереотипізації структурних засад. Це відкрило можливості для кардинального переосмислення семантичних акцентів жанру.

Розвиток жанру розгортався у напрямку створення синтетичного дійства: симфонія прагнула розширити свої межі й охоплювати не тільки земний простір, а й космос, всесвіт, що привело до розширення оркестрового складу, введенню до нього великих хорових мас та інших додаткових неоркестрових інструментів. Драма й епос об'єдналися у жанрі симфонії, трагедійно-драматичний тип симфонізму став одною з ознак ХХ сторіччя. З кожною новою мутацією симфонія укріплювалась як жанр, що претендує на відображення художньої картини світу, включно з філософською концепцією людини в ньому. Жанр симфонії осмислює не тільки загальнолюдські проблеми свого часу, а і особистісні.

Розвиток української симфонії йде у двох напрямках: а) як непрограмна симфонія, чи симфонія з прихованою програмністю, де композитори втілюють свій задум, який не має вербального визначення й існує тільки у формі узагальнених естетичних образів; б) як програмна симфонія, що будується на узагальненому або послідовному сюжеті. Однією з форм трансформації жанру симфонії в українській музиці є спроба максимально наснажити симфонічні твори драматизмом. Особливо ця тенденція виражена у творчості К. Цепколенко, «Поминальна симфонія» якої аналізується у статті.

Ключові слова: симфонізм ХХ століття, українська симфонія, трансформація жанру, творчість Кармелли Цепколенко, музична драматургія, історична пам'ять, епос і драма, монотематизм, геноцид вірмен.

Постановка проблеми. Сьогодні відбувається зміна культурної парадигми, у зв'язку з чим жанр симфонії переживає процеси реструктурування, пов'язані з пошуком новачійних форм розвитку. Симфонія як жанр зберігає здатність не лише відображати соціально-філософські проблеми епохи, а й передавати її семантичну багатозначність і динаміку. Вона ви-

ступає носієм глибокого змісту, що резонує з реаліями часу, стає дзеркалом суспільних потрясінь, історичних подій та особистісних переживань.

У сучасних умовах симфонічний жанр зазнає суттєвих змін, які проявляються в оновленні його форми, стилістики та виразових засобів. Сучасна симфонія вибудовує нові художні моделі, що адаптуються до змін у культурному середовищі, збагачуючи традицію новими концепціями розвитку музичного матеріалу, драматургії та форми. Відбувається переосмислення класичних засад симфонізму, що веде до пошуку інноваційних шляхів організації музичної тканини, зокрема через інтеграцію полістилістичних елементів, експериментування з темпоритмом і структурою, а також через активне залучення програмних, філософських і наративних аспектів.

Таким чином, у сучасному музичному просторі симфонія продовжує еволюціонувати, відображаючи актуальні тенденції та відповідаючи на виклики часу, зберігаючи при цьому свою здатність до глибокої художньої рефлексії та емоційного впливу. Задля розкриття деяких аспектів цієї теми варто звернутися до аналізу відношень — у рамках жанру симфонії — між художнім задумом і втіленням у драматичну форму; між наявністю стандартизованої форми й бажанням автора створити неординарний твір, який за змістом і формою буде відповідати новій реальності та новій чуттєвій сфері, сучасним засобами виразності та новій парадигмі часу. На прикладі симфонічного твору відомої української композиторки К. Цепколенко розкрито вплив художніх принципів симфонізму на драматизацію музичного матеріалу та на створення індивідуальної композиторської форми, адекватної задуму.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Вивчалися матеріали та дослідження, присвячені темі інноваційних впроваджень у симфонічній музиці українських композиторів, зокрема в працях М. Гордійчука [2], О. Гужви [3; 4; 5], Т. Дугіної [6], М. Ємельяненко [7], О. Зінкевич [8, 9], В. Іванченко [10], Л. Кияновської [11], О. Овсяннікової-Трель [12; 13], Г. Савченко [14; 15], О. Щетинського [17].

Метою статті є дослідження особливостей трансформації жанру симфонії в контексті драматургічних і стильових процесів сучасної музики. Особлива увага приділяється розвитку новітніх тенденцій у симфонічному жанрі, що формуються під впливом змін культурної парадигми в сучасній українській музиці.

Виклад основного матеріалу. Симфонія є одним із наймасштабніших жанрів оркестрового мистецтва, що відображає глибину, логічну організованість та багатогранність музичного мислення. Саме в цьому жанрі інтегруються різноманітні типологічні та стильові процеси, що дозволяють композиторам виражати широкий спектр емоцій та ідей, — від ніжної, сентиментальної лірики до величної трагедії та драматизму. Як вказує О. Гужва, «симфонія та симфонізм завжди знаходяться у постійному оновленні, вони завжди відкриті для діалогу з різними художніми моделями, стилями, різними мовними пластами» [3, с. 44].

Сучасні тенденції розвитку симфонічної музики характеризуються відмовою від установлених стереотипів у структурній організації жанру, що відкриває нові можливості для осмислення його семантичного наповнення. Зокрема, Симфонія № 3 К. Цепколенко («Помінальна симфонія», 1988) має епічний характер, оскільки ґрунтується на двох ключових подіях історії вірменського народу — геноциді 1915 року та Сардарapatській битві 1918 року.

Використання історичних подій як концептуальної основи твору сприяє формуванню епічного наративу, в якому драматичне й епічне начала взаємопроникають і доповнюють одне одного. Минулі події набувають глибокого художнього переосмислення та особливої значущості, стаючи частиною епосу. Таким чином, геноцид вірмен та Сардарapatська битва визначають драматургічний розвиток симфонії, наповнюючи її глибоким історико-філософським змістом. Виходячи із цього, сучасний слухач може провести паралелі між подіями минулого та сьогоденням, екстраполювати історичний досвід на сучасну реальність, зокрема на

війну, яка триває в Україні. Трагедії, що лягли в основу «Поминальної симфонії» К. Цепколенко, перегукуються з нинішньою боротьбою українського народу за свободу та незалежність. Як і вірменський народ, українці стикаються з викликами, що випробовують їхню стійкість, національну ідентичність і прагнення до самовизначення. Таким чином, музика стає не лише засобом художнього осмислення минулого, а й актуальним способом рефлексії над сучасними подіями, що визначають долю цілого народу.

Епічні події завжди привертали увагу митців різних сфер творчості, стаючи основою для побудови цілісних художніх образів. Чи не найчастіше трагічні історичні події надихають композиторів, відкриваючи нові можливості для їхньої музичної інтерпретації. У сучасній українській симфонічній музиці такі теми набувають особливого значення, адже вони дозволяють переосмислити минуле через призму мистецтва та знайти його відображення в сучасних реаліях. Н. Воронова та О. Прокопенко підкреслюють, що «...симфонія у XX, на початку XXI століття лишаючись музичним жанром, набуває соціокультурного значення в контексті мета-жанру. Адже її засобами створюється особлива інтонаційна система мистецтва, в музичній формі якої постають одвічні питання сенсу життя, змісту історії» [1, с. 156].

Тематичний вибір К. Цепколенко для «Поминальної симфонії» є принципово новим явищем для академічної композиторської творчості, зокрема в контексті української симфонічної музики. Осмислення подій геноциду вірменського народу та Сардарapatської битви через симфонічну драматургію відкриває новий вимір епічного жанру, поєднуючи історичну документальність із глибоким емоційним та філософським змістом. Ця новаторська концепція розширює межі української музичної традиції, надаючи їй глобального звучання та актуальності.

Кінематографісти одними з перших відгукнулись на трагічні події, й кіно стало засобом художньої інтерпретації подій геноциду вірменського народу початку XX століття. Першим фільмом, який висвітлив цю трагедію, стала стрічка «*Ravished Armenia*» (1919), що відтворювала жахиття масових переслідувань і знищення вірменського населення. У подальшому значним внеском у кінематографічне осмислення цієї теми став фільм Атома Егояна «*Ара-рат*» (2002), який поєднує історичну реконструкцію з особистими драмами персонажів, створюючи багатопланову оповідь про травматичний досвід народу. Ще однією важливою кінематографічною подією стало екранізування роману Антонії Арслан «*Гніздо жайворонка*» (2007). Цей літературний твір, заснований на реальних подіях, слугував основою для художньо-го фільму, який створили італійські режисери Вітторіо і Паоло Тавіані. Кіноверсія зберігає емоційну силу першоджерела, розповідаючи про трагедію вірменського народу через призму сімейної історії та боротьби за виживання. Таким чином, кінематограф, як і музика, став важливим засобом художнього осмислення та збереження пам'яті про ті події, відкрив нові перспективи для їхнього розуміння сучасним поколінням.

Важливо детальніше розглянути історичні події, що стали програмною основою «Поминальної симфонії» К. Цепколенко, адже вони є ключовими для розуміння її художнього змісту та драматургії. Геноцид вірмен (1915–1916) — один із найстрашніших злочинів XX століття, масове знищення християнського вірменського населення Османської імперії. З весни 1915-го по осінь 1916 року османська влада здійснила систематичне фізичне винищення понад 1 мільйона мирних вірмен, застосовуючи масові розстріли, насильницькі депортації, що супроводжувалися голодом, спрагою, хворобами та нелюдськими умовами існування. Про масштаб цих злочинів свідчать навіть листи турецьких солдатів, у яких вони описували акти жорстокого винищення: «Понад 60 000 вірмен було вбито. У Трабзоні, Ерзерумі, Ерзінджані, Хасанкале та багатьох інших містах християн нищили, як виноград на вино. Ми знищили 1200 вірмен. Поранено 511. Якщо вас цікавить, то жоден турецький солдат чи башибузук навіть не отримав подяпини». Вбивства супроводжувалися грабежами та ма-

родерством. Окрім фізичного знищення, вірменські діти зазнали примусової асиміляції — десятки тисяч були відібрані від батьків і насильно навернені в іслам. Цей злочин, що мав характер етнічних чисток, є однією з найболючіших сторінок історії не лише вірменського народу, а й усього людства. Перебіг вірменського геноциду жахливо нагадує те, що чинить сучасна російська армія в Україні, — масові злочини проти мирного населення, пограбування та руйнування культурної спадщини, викрадення українських дітей.

У роки Першої світової війни, до початку 1917 року, російська армія зайняла значну частину Західної Вірменії, звільнивши найбільші міста — Ерзурум, Ван, Трапезунд, Ерзінджан, Муш і Бітліс. Військова кампанія дозволила витіснити Османську імперію з цих територій, забезпечивши певний захист для місцевого вірменського населення. Однак ситуація різко змінилася після подій Лютневої та Жовтневої революцій 1917 року в Росії, які спричинили розвал армії. До кінця 1917 року Кавказький фронт був повністю оголений, і цією обставиною скористалася Османська імперія. Під брехливими приводами про необхідність «захисту турецького та курдського населення від вірмен» османські війська рушили в наступ, повторно загрожуючи життю вірменського народу.

За умовами Брестського миру (березень 1918 року) більшовицький уряд погодився відмовитися від територій Західної Вірменії, вивести російські війська та демобілізувати вірменські військові підрозділи. Туреччина скористалася цим, порушила угоду і розпочала наступ, влаштовуючи нову хвилю масових вбивств мирного вірменського населення. Над Вірменією знову нависла смертельна загроза повного винищення.

Ця історія має разючі паралелі із сучасною ситуацією в Україні. Як тоді Туреччина використовувала надумані аргументи для виправдання своєї агресії проти Вірменії, так і сьогодні Росія під приводом «захисту російськомовного населення» розпочала військову агресію проти України у 2014 році. Такі історичні аналогії показують, що геополітичні амбіції агресорів повторюються, а фальшиві виправдання використовуються для виправдання військових злочинів і геноциду.

Сардарapatська битва 21–28 травня 1918 року стала ключовою подією Першої світової війни для вірменського народу. Турецькі війська, вторгнувшись у Східну Вірменію, мали на меті завершити політику геноциду. Однак вірменські регулярні війська та ополчення змогли зупинити турецький наступ, розгромивши ворожу армію поблизу залізничної станції Сардарпат. У боях брали участь чоловіки, жінки, літні люди та навіть діти. Народ повстав як єдине ціле, аби зупинити турецькі війська та врятувати свою батьківщину. Якби вірмени програли ту битву, слово «Вірменія» залишилося б лише в історичних довідниках. Звитяга вірменського народу не лише врятувала населення північної частини Араратської долини від неминучого знищення, а й дозволила зберегти значну частину Східної Вірменії від захоплення турецькими військами. Перемога мала доленосне значення: 28 травня 1918 року було проголошено незалежну Республіку Вірменію, що стало актом відродження вірменської державності після століть відсутності суверенітету.

На честь 50-ї річниці Сардарapatської битви у травні 1968 року був урочисто відкритий архітектурний меморіальний комплекс «Сардарapat». Його автором став видатний архітектор Рафаел Ісраелян. Ансамбль споруджений із червоного туфу, що символізує кров, проливу вірменським народом у боротьбі за свободу. Він має виразну композицію, головними елементами якої є висока дзвіниця-усипальня, яка уособлює духовне воскресіння нації після трагедії геноциду, та масивні скульптури крилатих биків, що символізують незламну силу та стійкість вірменського народу.

З бесід із К. Цепколенко автор статті дізнався, що у 1982 році вона разом із делегацією одеських композиторів і виконавців відвідала Вірменію, де пройшли концерти української музики в Єревані, Сардарapatі та Діліжані. Особливо сильне враження на неї справив Сар-

дарapat, який став символом перемоги над ворогом. Це стало для композиторки поштовхом для подальшого художнього осмислення історичних подій у своїй творчості. Величний меморіал зворушив її чуттєву сферу, пробудивши глибоке співпереживання та роздуми над трагедією вірменського народу та його героїчним опором.

Ці переживання композиторки згодом знайшли музичне відображення у «Поминальній симфонії», яка стала художнім втіленням болю, пам'яті та непохитної волі до життя. Через симфонічне мистецтво К. Цепколенко передала біль трагедії та велич історичного подвигу вірмен. «Поминальна симфонія» є однією з форм художнього осмислення трагічних і водночас значущих історичних подій. Композиторка створила глибоко особистий музичний наратив, який є не лише відображенням загальнолюдської трагедії, а й даниною пам'яті її вірменським родичам по материнській лінії, безвинно загиблим під час геноциду 1915 року.

Симфонія має велике історико-культурне значення: вона була написана у ювілейний 1988 рік — до 70-річчя Сардарapatської битви, а її прем'єра відбулася 24 квітня, у День пам'яті жертв геноциду вірмен, що підкреслює її меморіальний характер. Епічний подієвий ряд, що лежить в основі симфонії, формує її структурну та музично-тематичну організацію. Композиторка використовує неквапливий розвиток, що передбачає плавні переходи між подієвими ситуаціями, часті повтори та поступове нарощування драматизму. Така побудова надає музиці особливу наочність і виразність, підсилюючи її емоційний вплив на слухача. Таким чином, «Поминальна симфонія» є не лише твором мистецтва, а й музичним пам'ятником, що крізь призму особистої та колективної пам'яті відображає біль і водночас силу людського духу перед обличчям історичних трагедій.

За законами художньої творчості безпосередні події рідко відображаються у мистецтві у чистому вигляді. Художнє осмислення вимагає часу: враження мають «відлежатися», відірватися від суто емоційного переживання, трансформуватися в естетичний феномен і лише тоді стати матеріалом для твору.

Саме так сталося з «Поминальною симфонією». Лише через шість років після відвідування Вірменії К. Цепколенко розпочала роботу над твором. Враження від знайомства з історією Сардарapatської битви, яке глибоко закарбувалося у свідомості, поступово кристалізувалося у музичний сценарій симфонії. Однак композиторка зазначала, що не створювала сценарій навмисно, — музика ніби сама вкладалася у логічну та емоційну форму, відображаючи її переживання. К. Цепколенко вірменський геноцид, як уже було зазначено, сприймала як особисту трагедію. Її мати була вірменкою, а дід — родом з Ерзерума, одного з міст, які стали центром масових убивств вірменського населення. Ще задовго до геноциду дідусь композиторки разом із дружиною виїхав на навчання до Росії, що фактично врятувало їм життя. Інші родичі не встигли покинути Ерзерум і загинули під час різанини.

У «Поминальній симфонії» К. Цепколенко зуміла передати два основні складники історичної пам'яті: трагічну скорботу за знищеними родичами та загиблими співвітчизниками й величний дух боротьби й перемоги, що врятував вірменський народ від остаточного знищення. Таким чином, її симфонія стала художнім меморіалом, у якому звучить відгомін історії, біль утрат і сила духу переможців.

«Поминальна симфонія» була написана у 1988 році — лише за один місяць, коли К. Цепколенко перебувала у будинку творчості в місті Іваново. За радянських часів путівки до будинків творчості надавалися членам Союзу композиторів СРСР для роботи над новими творами. Такі будинки розташовувалися в мальовничих місцях, у лісах або горах, і пропонували ідеальні умови для творчої роботи: кожний композитор оселявся в окремому будиночку з роялем. Часто композитори збиралися разом, демонстрували й обговорювали свої твори. К. Цепколенко представила партитуру симфонії на засіданні молодіжної секції композиторів СРСР, яку очолював А. Чайковський. Уже тоді її колеги зазначали, що мова твору є складною та новаторською.

Після завершення роботи над симфонією композитор міг замовити переписку голосів — важливий етап у підготовці до виконання. У Союзі композиторів існувала система професійних переписувачів, які вручну, каліграфічним почерком, переписували кожен оркестровий голос. Лише після цієї ретельної роботи симфонія була готова до першого виконання.

Світова прем'єра «Поминальної симфонії» відбулася у Дніпропетровську (тепер Дніпро) 24 квітня 1988 року в рамках Фестивалю симфонічних прем'єр (нині — «Прем'єри сезону»). Виконання здійснив Запорізький симфонічний оркестр, диригентом виступив В. Кульбака. Після прем'єрного виконання симфонія була настільки високо оцінена, що закупівельна комісія Союзу композиторів СРСР придбала її для збереження та подальшого виконання. Таким чином, «Поминальна симфонія» не лише стала даниною пам'яті жертвам вірменського геноциду, а й увійшла в історію української академічної музики як визначний твір, що отримав визнання професіоналів та слухачів.

Як зазначає С. Щелканова, «заданий класичною симфонією рівень ідеальної логіки, бездоганності й прозорості як на рівні структури, так і на рівні змісту (що цілком відповідало духу поетики класицизму, детермінованої загальним прагненням до впорядкування, структуривання та регламентації будь-яких буттєвих виявів) в умовах композиторської симфонічної практики другої половини ХХ століття зазнав значної рефлексії та когнітивного самоі перевідтворення» [16, с. 26]. Феномен ранньої симфонічної творчості К. Цепколенко якраз свідчить про пошук нових шляхів відтворення історичної реальності.

«Поминальна симфонія» за своєю формою представляє сонатне алегро, де вступ і кода виконують функцію обрамлення всього твору, забезпечуючи цілісність композиції. У симфонії простежуються риси тричастинної форми. Вона також містить елементи рондо, що створює певну повторність у структурі. Розширення меж розробки ускладнює композиційний план.

Симфонія складається з трьох розділів: перший і другий розділи ведуть до проміжних кульмінацій. Реприза є основною кульмінацією, побудованою на потужному звуковому потоці. Тематичний матеріал має строгую структурну послідовність, що відображає подієву канву твору. Кожна з тем відкрито або приховано апелює до історичних подій, що стали основою симфонії. Підтекст функціонує як прихована символічно-сміслова підструктура, що надає твору глибшого значення.

Вступ побудований на двох контрастних темах. Перша тема має динамічний характер, несе активне драматичне навантаження. Вона об'єднує чотири різнохарактерні елементи, які мають активний, динамічний характер, асоціюючись з перипетіями військових дій. Друга тема формує епічну атмосферу, сприяючи створенню образу історичного оповідання. Вона відзначається широким диханням та плавним, розгорнутим рухом, виконується кларнетом-соло, що надає темі відтінку об'єктивного оповідання про минулі події. Супровід арпеджованих пасажів арфи та фортепіано імітує звучання бандури, що створює асоціації з народним епосом. Обидві теми слугують інтонаційною основою для формування подальшого тематичного матеріалу.

Монотематизм є ключовим принципом формоутворення симфонії. Елементи першої теми вступу пронизують увесь музичний матеріал, забезпечуючи єдність форми. Використання цих елементів у розвитку сприяє створенню динамічних хвиль драматизму, які проходять через весь твір. Таким чином, завдяки контрасту тематичного матеріалу вступу та монотематизму, композиторка досягає структурної цілісності симфонії, водночас передаючи її глибокий історичний і трагедійний зміст.

3-й елемент першої теми у симфонії набуває поступової трансформації. Спочатку 3-й елемент — це різкий удар віолончелей (*agso*) з форшлагом. Після вступу він розвивається в канонічному проведенні скрипок (т. 8, ц. І–4). Далі він переходить до партії контрабасів, де приглушено-різко перериває експозиційний виклад побічної партії (5 т., ц. 27). У подальшо-

му розвитку 3-й елемент викладається канонічно, контрапунктуючи із двома контрастними темами головної партії. У розробці симфонії поєднання 2-го і 1-го елементів вступної теми стає основою тематичного матеріалу (ц. 28).

Один з елементів другої теми, що спочатку має характер елегії, поступово набуває рис теми Року. У такому вигляді він акцентує значущі моменти епічного оповідання (цц. 30–34). Це логічно вписується у подієвий зміст симфонії, адже мотив Року традиційно відіграє первинну роль у епічних творах.

У коді (цц. 88–91) 3-й елемент першої теми вступу стає основою для фінального розділу. Це підтримує структурну цілісність твору і підкреслює його монотематичний характер. Таким чином, перетворення елегійного елемента у тему Року, а також концентрація тематичного матеріалу навколо 3-го елемента першої теми вступу підсилюють драматизм та епічну масштабність «Поминальної симфонії».

4-й елемент першої теми вступу виконує супровідну роль лейтмотиву передчуття битви (ц. 7). Включається у розвиток другої теми головної партії (цц. 14–15). Стає головним елементом третього розділу розробки, що звучить у чотирьох скрипок і фортепіано при підтримці педального звуку валторн (ц. 50).

Епічна тема вступу та її поступова трансформація проходить у партіях віолончелей і контрабасів та стає 1-м елементом першої теми головної партії (ц. 4). У вигляді висхідного ходу двох чистих квінт цей елемент формує основу мелодії лірично-жіночої теми побічної партії, яка символізує біль і страждання вірменського народу. Низхідні секундні інтонації у партіях гобоя та валторни підкреслюють трагічність теми (цц. 19–21).

Побічна партія втілює епічне оповідання про важливі історичні події, представляє образ віртуального кобзаря, який не просто оповідає, а емоційно співпереживає тим подіям. Через це у симфонію проникає лірична константа, що надає твору глибшого емоційного наповнення. Побічна партія розгортається у поліфонічному розвитку: тема звучить на тлі тремоло перших скрипок, канонічно проводиться у партіях других скрипок і віолончелей (ц. 23). Напруга поступово зростає і досягає кульмінації, де побічна партія набуває характеру похоронного плачу (ц. 26). Таким чином, поєднання епічної масштабності з особистісним переживанням у побічній партії підкреслює двовимірність драматичного змісту симфонії. У композиційній структурі симфонії важливу роль відіграють теми, що не пов'язані інтонаційно з основним тематизмом твору. Вони доповнюють драматичний зміст і сприяють розкриттю подієвого контексту:

1. Саркастично-скерцозна друга тема головної партії. Виконується соло кларнета, що додає танцювальну легкість. Супроводжується енергійно-монотонним ритмом фортепіано і струнних, створюючи ритмічний контраст. Уособлює іронічний, навіть саркастичний відтінок, що може символізувати абсурдність і жорстокість історичних подій. Використання саркастично-скерцозної теми, теми дзвонового дзвону та їх трансформацій дозволяє композитору: розширити художній простір твору, поєднуючи епічність, трагічність та іронію; посилити емоційний вплив симфонії через контраст між монументальним трагізмом і мимовільною іронією; надати музичному матеріалу додатковий рівень смислової глибини, де музичні теми виступають не лише як структурні елементи, а й як символічні маркери подієвого розвитку.

2. Акордова тема дзвонового дзвону (фортепіано). Інтерпретує дзвони, що звучать як пам'ять про загиблих. У другому розділі розробки ця тема контрапунктує з 4-м елементом першої теми вступу (ц. 36). Використання малої звучності (pp) створює ефект віддаленого дзвону, що асоціюється з дзвіницею-усипальнею ансамблю «Сардарapat». Поступова тема дзвону динамізується: ритм дробиться і частішає, звучність наростає до ff, включається ка-

нонічне проведення 3-го елементу першої теми вступу (від контрабасів до I скрипок, цц. 41–43). У кульмінації тема трансформується у набат (ц. 44).

3. Тема дзвонового дзвону у репризі (ц. 66), поступово наростає до звуکورуйнівного *fff* і в кульмінації проходить на фоні потужного вибуху оркестру (*fff*) з різкими ударними акордами, що поступово зменшуються: *mf* – *mp* – *pp* (2 т., цц. 74–75).

4. Останнє звучання теми дзвонового дзвону відбувається перед кодою (ц. 76) на *pp*. На її фоні чутно відгомони першої теми головної партії (ц. 78), що створює ефект поступового згасання і завершення музичного оповідання.

Багатство тематичного матеріалу симфонії доповнюється лейтмотивами, які виконують важливу структурну та смислову функцію. Вони не лише зміцнюють цілісність музичного наративу, але й підсилюють драматичний та емоційний зміст твору.

1. Лейтмотив «кличу» представлений у вигляді коротких різких вигуків оркестру. Він входить до 2-го елементу першої теми головної партії. Символізує заклик, імпульс до дії, різке пробудження перед подією. Цей лейтмотив відіграє значну роль у симфонії:

а) завершує канонічне викладення першої теми головної партії у її третьому проведенні (цц. 8–10);

б) контрапунктує з 4-м елементом першої теми вступу у загальному русі репризи (ц. 61);

в) досягає кульмінації у валторнах і вібрафоні разом із 3-м елементом першої теми вступу (ц. 63);

г) бере участь у формуванні Коди (ц. 97);

д) завершує симфонію, контрапунктуючи з 3-м елементом першої теми вступу.

2. Лейтмотив «передчуття битви» виконує гобой у супроводі 4-го елементу першої теми вступу у флейтах. Символізує тривожне передчуття, зростаюче напруження перед боєм. Цей лейтмотив також відіграє значну роль у симфонії, він присутній в експозиційному викладі другої теми головної партії (ц. 13), відкриває третій розділ розробки, виконуючись у двох гобоях і вібрафоні (ц. 45), знаменує початок репризи, проходячи у дзеркальному зверненні у валторнах і перших скрипках (ц. 55). Лейтмотиви у «Поминальній симфонії» відіграють ключову драматургічну роль, зокрема: створюють єдність музичної форми, зв'язуючи різні частини твору; надають симфонії наскрізну образність, відображаючи історичні, емоційні та символічні аспекти твору; підсилюють драматичний ефект, формуючи напругу, контраст та динаміку розгортання. Різноманітні теми та лейтмотиви формують цілісну музичну оповідь, що відображає історичні події. Подієва канва твору не лише представлена відкрито, а й приховано вбудована у структуру симфонії через інтонаційні зв'язки тематичного матеріалу. Структура, композиція та тематичний розвиток «Поминальної симфонії» сприяють її емоційному впливу на слухача, підсилюючи трагізм та героїчний пафос твору.

Таким чином, епічні події, а саме геноцид вірменського народу і Сардарапаська битва, стали інтерпретаційною основою у створенні музичної драматургії «Поминальної симфонії» К. Цепколенко. «Поминальна симфонія» — це музичний пам'ятник, що через засоби симфонічної виразності відображає трагізм і героїзм важливих історичних подій.

Висновки. У «Поминальній симфонії» драма та епос поєдналися, утворюючи цілісну жанрову концепцію, де трагедійно-драматичний тип симфонізму став визначальною рисою творчості К. Цепколенко. Композиторка органічно втілює в музиці історичні події, формуючи унікальну драматургію. Дослідження впливу реальних історичних подій на композиційну структуру симфонії дозволило виокремити кілька основних трансформаційних принципів, які стали ключовими у процесі створення цього твору. Зокрема:

– *принцип лінійного розвитку звукової матерії* — музична тканина формується у процесі безперервного розгортання тематичного матеріалу, що віддзеркалює драматичний розвиток подій;

– *принцип нашарування лінійних структур* — окремі музичні лінії накладаються одна на одну, створюючи ефект багатошаровості, що посилює емоційну виразність твору;

– *принцип наскрізного тематичного розвитку* — основні теми симфонії піддаються варіаційним і контрапунктичним змінам, формуючи органічний драматичний рух;

– *принцип формоутворення на основі подієвого розвитку* — композиційна структура безпосередньо відображає хід історичних подій, що зумовлює трансформацію тематичного матеріалу відповідно до перипетій сюжету.

Структурні та модальні побудови симфонії є динамічними: вони змінюються та розвиваються відповідно до подій, що відображаються в музиці. При цьому тематичний матеріал поступово трансформується, збагачуючись новими емоційними та семантичними відтінками. Лінійний розвиток організовується відповідно до заданих образних ролей у музичному сценарії твору, незалежно від того, чи він чітко прописаний, чи існує лише у творчій уяві композитора. Таким чином, лінійність стає засобом матеріалізації драматичних образів, забезпечуючи їхню послідовну еволюцію у межах симфонії.

Діалогічна взаємодія музичних тем створює багатошарову текстуру, де драматичне напруження посилюється через нашарування емоційно-вольових контрастів. Це сприяє формуванню виразної художньої картини, яка поєднує в собі різноманітні образи в єдине цілісне полотно.

Трансформаційні процеси в межах симфонічного жанру у творчості К. Цепколенко безпосередньо пов'язані зі змінами музичного мислення композиторки, спричиненими глибоким осмисленням історичних подій. Вона демонструє тенденцію до децентралізації у сфері стилю та форми, відмовляючись від традиційних стереотипів симфонічної драматургії. Це відкриває нові можливості для концептуального переосмислення семантики симфонії, надаючи їй особливого художнього змісту.

Література

1. Воронова Н. С., Прокопенко О. В. Філософія симфонізму української музики. *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2015. Вип. 5–6. С. 156–162. URL : https://www.researchgate.net/publication/338999129_Filosofia_simfonizmu_ukrainskoi_muziki (дата звернення 22.01.2025)/
2. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ : Музична Україна, 1969. 304 с.
3. Гужва О. П. Симфонізм як феномен духовної культури. *Вісник ХДАДМ*. 2008. № 1. С. 44–51. URL : <https://hudprom.org.ua/archive/Herald-2008/2008-N1/08gappsc.pdf> (дата звернення 11.01.2025).
4. Гужва О. П. Українська симфонія у часі–просторі культури. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2007. № 4. С. 19–35. URL : <https://hudprom.org.ua/archive/Herald-2007/2007-N4/07gopsoc.pdf> (дата звернення 22.01.2025).
5. Гужва О. Симфонія на зламі епох: між усталеним та новим, або Разом з Асаф'євим. *Аспекти історичного музикознавства II*. 2008. Вип. 22. С. 50–59. URL : <https://intermusic.kh.ua/vypusk22.pdf> (дата звернення 20.01.2025).
6. Дугіна Т. Деякі особливості гармонічної мови Є. Станковича в «Симфонії пасторалей» (до питання про синтез звуковисотних технік). *Українське музикознавство*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1998. Вип. 28. С. 173–181.
7. Ємельяненко М. С. Циклічна симфонія в композиторській творчості ХХ століття: від жанрової перехідності до інтерстильових властивостей: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. 2012. 18 с. URL : <https://uacademic.info/ua/document/0412U004308> (дата звернення: 24.01.2025).

8. Зінкевич О. С. Українська симфонія 1970–1980-х років. Генетико-типологічний аспект. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського; Ніжин : М. М. Лисенко, 2023. 224 с.
9. Зінкевич О. Український авангард: загальна картина. *Mundus Musicae. Тексти и контексти* / О. Зінкевич. Київ : ТОВ «Задруга». 2007. С. 327–331.
10. Іванченко В. Програмність як творчий музичний процес в українській симфонії (досвід аналізу). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20: Музичний твір: проблема розуміння. С. 85–94.
11. Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. *Музичне мистецтво і культура* : Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. 2010. Вип. 11. С. 202–213.
12. Овсяннікова-Трель О. А. Ліричний модус жанрової семантики в концепції «слабкого стилю» В. Сильвестрова. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2021. Вип. 27–28. С. 172–179. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238845>
13. Овсяннікова-Трель О. А. Вербальні тексти композиторів як передумова музикознавчого дослідження стильового феномену «нової простоти». *Культура України*. Харків : ХДАК, 2021. Вип. 71. С. 94–99. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.071.12>
14. Савченко Г. Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І. Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії in C та Симфонії в трьох частинах). *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. № 16. С. 242–258.
15. Савченко Г. Деякі особливості оркестрового письма А. Берга у світлі культурно-парадигмальних змін першої половини ХХ століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2020. № 19. С. 95–103. DOI: <https://doi.org/10.33287/222037>
16. Щелканова С. О. Поетика ранніх симфоній Валентина Сильвестрова : дис. ... доктор філософії / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2022. 250 с. URL : <https://repo.num.kharkiv.ua/items/fa31fae6-23ae-45fd-a1d1-79e4e56bee29> (дата звернення 15.01.2025).
17. Щетинський О. Лінії. Перехрестя. Акценти. Композитор Леонід Грабовський. Київ : Акта, 2017. 780 с.

References

1. Voronova, N. S., & Prokopenko, O. V. (2015). *Filosofia symfonizmu ukraïnskoi muzyky* [Philosophy of Symphonism in Ukrainian Music]. *Multiversum. Filosofskyi almanakh*, 5–6, 156–162. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/338999129_Filosofia_simfonizmu_ukraïnskoi_muzyki [in Ukrainian].
2. Hordiichuk, M. (1969). *Ukrainska radianska symfonichna muzyka* [Ukrainian Soviet Symphonic Music]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
3. Huzhva, O. P. (2008). Symfonizm yak fenomen dukhovnoi kultury [Symphonism as a Phenomenon of Spiritual Culture]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 1, 44–51. Retrieved from <https://hudprom.org.ua/archive/Herald-2008/2008-N1/08gappsc.pdf> [in Ukrainian].
4. Huzhva, O. P. (2007). Ukrainska symfoniia u chasi–prostori kultury [Ukrainian Symphony in the Time–Space of Culture]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 4, 19–35. Retrieved from <https://hudprom.org.ua/archive/Herald-2007/2007-N4/07gopsoc.pdf> [in Ukrainian].

5. Huzhva, O. (2008). Symfoniia na zlami epokh: mizh ustalenyim ta novym, abo Razom z Asafievym [Symphony at the Turning Point of Epochs: Between the Established and the New, or Together with Asafiev]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, 22, 50–59. Retrieved from <https://intermusic.kh.ua/vypusk22.pdf> [in Ukrainian].
6. Duhina, T. (1998). Deiaki osoblyvosti harmoniinoi movy Ye. Stankovycha v “Symfonii pastoreley” (do pytannia syntezy zvukovysoznykh tekhnik) [Some Features of Y. Stankovych’s Harmonic Language in the “Symphony of Pastorals”]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 28, 173–181 [in Ukrainian].
7. Yemelianenko, M. S. (2012). *Tsyklichna symfoniia v kompozytorskii tvorchosti XX stolittia: vid zhanrovoi perekhidnosti do interstylovykh vlastyvostei* [Cyclic Symphony in Twentieth-Century Compositional Practice]. (Extended abstract of PhD dissertation). Retrieved from <https://uacademic.info/ua/document/0412U004308> [in Ukrainian].
8. Zinkevych, O. S. (2023). *Ukrainska symfoniia 1970–1980-kh rokiv: henetyko-typolohichnyi aspekt* [Ukrainian Symphony of the 1970s–1980s: Genetic and Typological Aspect]. Kyiv; Nizhyn: NMAU imeni P. I. Chaikovskoho; M. M. Lysenko [in Ukrainian].
9. Zinkevych, O. (2007). Ukrainskyi avanhard: zahalna kartyna [Ukrainian Avant-Garde: General Overview]. In *Mundus Musicae. Teksty i konteksty* (pp. 327–331). Kyiv: TOV “Zadruga” [in Ukrainian].
10. Ivanchenko, V. (2002). Prohramnist yak tvorchyi muzychnyi protses v ukrainskii symfonii [Programmaticity as a Creative Musical Process in the Ukrainian Symphony]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho*, 20, 85–94 [in Ukrainian].
11. Kyianovska, L. (2010). Natsionalnyi obraz svitu v ukrainskii profesiinii muzytsi [National World Image in Ukrainian Professional Music]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 11, 202–213 [in Ukrainian].
12. Ovsianikova-Trel, O. A. (2021). Lirychnyi modus zhanrovoi semantyky v kontseptsii “slabkoho stylu” V. Sylvestrova [The Lyrical Mode of Genre Semantics in Valentyn Sylvestrov’s Concept of “Weak Style”]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 27–28, 172–179. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238845> [in Ukrainian].
13. Ovsianikova-Trel, O. A. (2021). Verbalni teksty kompozytoriv yak peredumova muzykoznavchoho doslidzhennia stylovoho fenomenu “novoi prostoty” [Composers’ Verbal Texts as a Prerequisite for Studying the Stylistic Phenomenon of “New Simplicity”]. *Kultura Ukrainy*, 71, 94–99. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.071.12> [in Ukrainian].
14. Savchenko, H. (2019). Bahatofihurnist orkestrovoho pysma yak pryntsyp orhanizatsii chasu i prostoru v orkestrovykh tvorakh I. F. Stravinskoho [Multi-Figural Orchestral Texture as a Principle of Time–Space Organization in Works by I. Stravinsky]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, 16, 242–258 [in Ukrainian].
15. Savchenko, H. (2020). Deiaki osoblyvosti orkestrovoho pysma A. Berha u svitli kulturno-paradyhmalnykh zmin pershoi polovyny XX stolittia [Some Features of A. Berg’s Orchestral Writing]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, 19, 95–103. DOI: <https://doi.org/10.33287/222037> [in Ukrainian].
16. Shchelkanova, S. O. (2022). *Poetyka rannikh symfonii Valentyna Sylvestrova* [Poetics of Valentyn Sylvestrov’s Early Symphonies]. (PhD dissertation). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Retrieved from <https://repo.num.kharkiv.ua/items/fa31fae6-23ae-45fd-a1d1-79e4e56bee29> [in Ukrainian].
17. Shchetynskyi, O. (2017). *Linii. Perekhrestia. Aktsenty. Kompozytor Leonid Hrabovskyi* [Lines. Crossings. Accents. Composer Leonid Hrabovsky]. Kyiv: Akta [in Ukrainian].

Wang Zian

**TRANSFORMATION OF THE SYMPHONY GENRE
UNDER EXTRAORDINARY CIRCUMSTANCES:
THE CASE OF KARMELLA TSEPKOLENKO'S FUNERAL SYMPHONY**

Abstract. The article pays particular attention to the development of the Ukrainian symphony. In the twentieth century, transformative processes within the symphonic genre intensified, driven by changes in composers' musical thinking and a general tendency toward decentralization in matters of style and form, as well as the rejection of stereotyped structural principles. This opened up previously unexplored possibilities for a radical re-thinking of the genre's semantic foundations.

The evolution of the symphony moved toward the creation of a synthetic spectacle composed of sounds, colors, and even scents; the symphony sought to expand its boundaries to encompass not only the earthly realm but also the Cosmos and the Universe. This led to the enlargement of orchestral forces, the inclusion of massive choral ensembles, and the addition of non-orchestral instruments. Drama and epic merged within the symphonic form, while the tragic-dramatic type of symphonism became one of the defining features of the twentieth century.

With each new mutation, the symphony strengthened its position as a genre aspiring to reflect an artistic vision of the World, including a philosophical conception of the Human within it. The genre of the symphony addresses not only the most acute issues of its time but also the psychological processes of the individual.

The development of the Ukrainian symphony follows two main directions: (a) as a non-programmatic symphony, or a symphony with implicit programmatic content, in which composers embody their ideas without verbal definition, expressed solely through generalized aesthetic imagery; and (b) as a programmatic symphony, built upon a generalized or sequential narrative.

One of the key forms of transformation of the symphonic genre in Ukrainian music is the tendency to intensify the dramatic dimension of symphonic works. This tendency is particularly evident in the work of Karmella Tsepkolenko, whose Funeral Symphony is analyzed in the article.

Keywords: Twentieth-century symphonism, Ukrainian symphony, genre transformation, the work of Karmella Tsepkolenko, musical dramaturgy, historical memory, epic and drama, monothematism, Armenian Genocide.

Юрій Зубай

ФОРТЕПІАННА КОМПОНЕНТА У КОНЦЕРТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ КИЇВСЬКОЇ ФІЛАРМОНІЇ 1960-х років

THE PIANO COMPONENT OF THE KYIV PHILHARMONIC'S CONCERT ACTIVITY IN THE 1960s

УДК 78.072(477.41)"1960":786.2

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345530

Юрій Зубай

доктор філософії,
викладач загального фортепіано
Київської муніципальної академії музики
імені Р. М. Глієра

Yurii Zubai

Doctor of Philosophy,
Lecturer of General Piano
Glière Kyiv Municipal Academy of Music

e-mail: yuriyzubay@gmail.com

orcid.org/0000-0003-1475-8368

Анотація. У статті здійснено комплексне дослідження фортепіанної компоненти концертної діяльності Київської філармонії у 1960-ті роки, що на сьогодні залишається малодослідженим сегментом в історії українського музичного виконавства. Акцент зроблено на виявленні фортепіанних репертуарних особливостей даного періоду, виконавських підходів у концертній діяльності творчих постатей піаністів-солістів, а також на просвітницькій місії філармонії в означений період. Проаналізовано концертні програми, в яких фортепіанна музика займала вагоме місце. Вперше в науковий обіг введено маловідому інформацію про життєтворчість одного із провідних піаністів того часу — Романа Гіндіна. Проаналізовано на конкретних прикладах значення концертної діяльності Віталія Сечкіна, а також викладачів Київської державної консерваторії у функціонуванні Київської філармонії у 1960-х роках. Окремо висвітлено гастрольну діяльність солістів, тематичну спрямованість концертів-лекцій та залучення іноземних виконавців. Побіжно розкрито панораму імен концертмейстерів-піаністів Київської філармонії 1960-х років. Значну увагу приділено репертуарній політиці установи, в якій поєднувалися ідеологічні настанови доби з популяризацією української та світової фортепіанної класики. Стаття спирається на архівні джерела, зокрема звіти концертної діяльності філармонії, що дозволяє вперше науково окреслити масштаби та характер функціонування фортепіанного мистецтва в межах провідного концертного осередку України.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, Київська філармонія, концертна діяльність, 1960-ті роки в музичному мистецтві, піаністи-солісти, музична культура УРСР.

Постановка проблеми. Українське фортепіанне мистецтво ХХ століття, попри інколи доволі непрості реалії часу, пройшло значний трансформаційний шлях. Свідченням цього є знана у всьому світі плеяда українських піаністів, діяльність яких прийшла саме на цю епоху; введення у фортепіанний виконавський репертуар зарубіжних піаністів творів українських композиторів, написаних саме у ХХ столітті; успіх на світовому фортепіанно-педагогічному поприщі наших співвітчизників, музикантське становлення яких прийшло саме на ХХ століття.

Поряд з тим, в історії українського фортепіанного мистецтва, навіть доволі близького у часовому відрізку від сучасності, й досі залишається чимало «білих плям». Зокрема діяльність такої знакової концертної установи, як Національна філармонія України, значною мірою є своєрідною *terra incognita*, а особливо її фортепіанна компонента. Власне цим і обумовлена актуальність даної статті, у рамках якої вперше буде здійснено комплексну спробу охопити фортепіанну компоненту в її діяльності у 1960-х роках.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Фортепіанне мистецтво 1960-х років у переважній більшості досліджень розглядається в контексті життєтворчості певних постатей, котрі в ті часи вели активну концертну діяльність, зокрема у розвідках Т. Гомон та І. Савчука [2], Ю. Зубая [4; 5], Н. Мальцевої [8], Т. Омельченко [10] та низці інших. Серед масштабних наукових праць, що висвітлюють фортепіанне виконавство другої половини ХХ століття, варто пригадати колективну монографію «Київська фортепіанна школа. Імена та часи» [6], у якій розглядаються творчі біографії провідних піаністів-педагогів Київської консерваторії, а також монографічне дослідження Н. Гуральник [3] та роботу В. Шульгіної [13].

Власне, діяльність Національної філармонії України стала предметом дослідження у праці М. Рижової, яка дослідила її у контексті змін в репертуарній політиці та перформативних проєктів 2023–2025 років, додатково подавши добірку цих проєктів та аналіз перформативної частини в них [11, с. 76]. Оглядово висвітлила найбільш знакові моменти в історії закладу Н. Семененко [12]. Саме у часовому відрізку 1960-х проаналізував діяльність українських філармоній Р. Бабійчук, зазначивши, що вони посідали важливе місце в організаційно-концертній діяльності: якщо у 1962 році філармонічні концерти в УРСР становили 53% від загальної кількості концертів, то у 1966-му — вже 61%. Зростає також у цей період кількість концертів, спрямованих на музично-естетичне виховання дітей та юнацтва: у 1966 році було проведено 7966 таких заходів [1, с. 28]. Спроба розглянути діяльність концертних закладів України у другій половині ХХ століття була здійснена у монографії В. Левко. Авторка зауважує, що концертно-гастрольна діяльність в УРСР від 1950-х років і до доби незалежності здійснювалася згідно з організаційними формами, визначеними законодавством СРСР. Попри значні здобутки концертних організацій УРСР у розмаїтті концертних акцій, в охопленні ними різних верств населення, а також у плані працевлаштування та фінансового забезпечення артистів, на концертний менеджмент радянської доби не могли не впливати такі негативні риси, як ідеологічна заангажованість, надмірна централізація управління, специфіка радянської планової економіки тощо [7, с. 106].

Мета статті — здійснити комплексне дослідження фортепіанної компоненти концертної діяльності Київської філармонії у 1960-ті роки задля виявлення її художньо-естетичних, репертуарних та організаційних особливостей; окреслити роль провідних піаністів-солістів у концертному житті у зазначений період; визначити місце фортепіанної музики в загальній культурній стратегії установи в контексті тогочасної музичної політики.

Виклад основного матеріалу. Фортепіанна музика посідала центральне місце у філармонійних програмах Київської філармонії у 1960-ті роки. Цей заклад як один із провідних концертних майданчиків не лише Києва, але й УРСР виконував важливу функцію у музично-му вихованні населення, презентуючи найкращі зразки світової та національної музики. Аналіз програм концертів філармонії демонструє широку палітру фортепіанного репертуару, який мали змогу слухати поціновувачі музики на організованих нею різноманітних заходах. Показовою є панорама імен знакових піаністів-солістів, які брали участь у філармонійних концертах. Провідним у цей період є Роман Гіндін (понад 800 виступів), також до участі в концертах запрошували викладачів-піаністів Київської державної консерваторії (далі — КДК) — Віталія Сечкіна, Лева Вайнтрауба, Раду Лисенко, Азу Рощину, Олександра Алексан-

дрова та інших; Київської середньої спеціальної музичної школи — Юлію Будницьку, Ігоря Рябова, Данила Юделеви́ча, Софію Добржанську. Нерідко у філармонійних програмах брали участь молоді виконавці, серед яких зустрічались тогочасні студенти КДК та навіть учні Київської середньої спеціальної музичної школи, які в майбутньому стали знаковими піаністами — Наталія Толпиго, Світлана Чепіга, Наталія Дереновська. Філармонійна сцена як найпрестижніший концертний майданчик для класичних музикантів також використовувалася для проведення конкурсів. Серед фортепіанних конкурсів 1960-х років слід згадати Перший український республіканський конкурс піаністів імені М. Лисенка (1962 рік, три тури у Колонному залі¹) та Республіканський конкурс піаністів, скрипалів і віолончелістів (1965 рік, три тури у Колонному залі).

Показово, що тематика концертів поза межами філармонії часто відповідала просвітницькій місії закладу. Ці концерти-лекції мали назви: «Як слухати та розуміти музику», «Музика та її виразові засоби», «Про що розповідає музика» тощо. Власне, контекст епохи також відобразився у назвах концертів лекцій — серед усіх концертів за участю піаністів-солістів ми знаходимо більше 200 концертів-лекцій, у назвах яких в різноманітних комбінаціях фігурує постать В. Леніна.

Лекторами у заходах філармонії 1960-х були тогочасні провідні музикознавці, серед яких Катерина Майбу́рова, Ада Герман, Світлана Алексеева. Також в означене десятиліття лекторську частину філармонійного колективу поповнили молоді музикознавці, згодом де-хто з них реалізувався в інших мистецьких інституціях — Галина Фількевич (з 1962-го; нині професор Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого), Лідія Короті́на (з 1964-го; загалом за 1960-ті провела понад 100 концертів за участю піаністів-солістів), Галина Бураковська (з 1964-го, лекторка близько 150 концертів за участю піаністів-солістів протягом 1964–1969 років), Тетяна Некрасова (з 1966-го). Також у програмах філармонійних концертів даного періоду зафіксовані поодинокі випадки лекторської діяльності Юлія Малишева (головного редактора видавництва «Музична Україна» у 1966–1976 роках), Ніни Матусевич (декана історико-теоретичного факультету КДК у 1972–1988 роках), Ніни Шурової.

Переважає більшість концертів філармонії представляла просвітницький напрям її діяльності. Приблизно понад 80% концертів, які організувала філармонія, проводились не в її приміщенні, тому піаністи (як і інші виконавці) здебільшого виступали у загальноосвітніх школах, будинках культури, санаторіях та інших закладах. Зазначмо, що загальна кількість концертів за участю піаністів-солістів, що їх провела філармонія впродовж 1960-х років, перебільшує 1300, але у Колонному залі з них відбулося менше 200 виступів.

Для тогочасного етапу діяльності філармонії характерний відносно чіткий розподіл штату на піаністів-солістів та піаністів-концертмейстерів. Випадки участі у концертах концертмейстерів як сольних піаністів-солістів були поодинокі і переважно лише у просвітницьких заходах, де вони брали участь паралельно і як концертмейстери. Аналогічно концерти, у яких піаністи-солісти демонстрували себе в концертмейстерському амплуа, були рідкістю. Це пов'язано зі складним, доволі часозатратним процесом підготовки концертмейстера до концертів. Адже здебільшого у збірних концертах (заходах за участю багатьох артистів) брав участь лише один концертмейстер, який мав вивчити фортепіанний акомпанемент як мінімум для кількох виконавців, а сама тривалість заходів була не менше одного відділення (орієнтовно 40 хвилин). Власне, штат концертмейстерів-піаністів філармонії у 1960-ті представляли такі визначні постаті, як Елеонора Пірадова, Гдалій Ельперін, Світлана Волик, Лев Острін, Альфред Кухарев. Вони перебували у тісній творчій співпраці із «солістами-непіаніста-

¹ У 1962 році Колонному залу Київської державної філармонії присвоєно ім'я Миколи Лисенка.

ми», найзнаковішими з яких були вокалісти Валентина Гірман, Володимир Єремеев, Владелина Ялcut, Лариса Остапенко, а також Володимир Ілляшевич (соліст-балалаєчник), Беба Притикина й Ольга Пархоменко (солістки-скрипальки). Неябьяке значення мала діяльність концертмейстерів-баяністів — певною мірою це було продиктовано тим, що частина заходів філармонії організовувалась у приміщеннях, де не було фортепіано. Серед концертмейстерів-баяністів того періоду найяскравішими стали Анатолій Тихончук (з 1962-го), Іван Нализко, Іван Чукалін. Діяльність філармонійних піаністів-концертмейстерів, безумовно, потребує свого окремого дослідження, адже нерозривно пов'язана з концертно-виконавською діяльністю багатьох «солістів-непіаністів», що вимагає ретельного вивчення їхніх програм та гастрольної діяльності. Тому у нашій статті ми зосередимо увагу на діяльності піаністів-солістів.

Роман Гіндін (1924–2019) розпочав свою роботу у Київській філармонії у 1950-х роках, вже маючи звання лауреата українського республіканського конкурсу. На жаль, спеціальних праць, присвячених діяльності піаніста, не існує, тому про нього відомо вкрай мало. Р. Гіндін отримав освіту у Київській музичній школі-десятиріччі у довоєнні роки, потім продовжував навчання у КДК, яку закінчив у 1948 році. У 1970-х (в рамках філармонії) він створив ансамбль «Бурлеск», у виступах якого виконував партію фортепіано. До цього ансамблю входили також Аркадій Винокуров, Костянтин Столяр та інші музиканти. Популярність колективу була настільки велика, що його виступи неодноразово транслювали по Центральному телебаченню СРСР, зокрема у передачі «Навколо сміху». У філармонії Р. Гіндін плідно працював понад пів століття, а останні роки життя викладав у Київській дитячій музичній школі № 14. Окремою сторінкою творчої діяльності піаніста стали аранжування для фортепіанного ансамблю творів, написаних в оригіналі для різних інструментальних складів, серед них «Сумний вальс» В. Троценка, «Марш» С. Прокоф'єва, «Танець вогню» М. де Фалья. І все ж таки сьогодні для викладачів-піаністів ім'я Р. Гіндіна відоме перш за все як укладача-редактора (у співавторстві з Михайлом Карафінкою) низки збірників етюдів для різних класів музичних шкіл (сім випусків, чотири перевидання).

Основу виконавського репертуару Р. Гіндіна становила музика епохи романтизму та твори композиторів ХХ століття, за виключенням Сонати № 23 Л. Бетховена, яка переважно включалась у концерти-лекції, присвячені В. Леніну. Романтичний репертуар піаніста репрезентують Етюд № 12 оп. 10 Ф. Шопена; Рапсодія № 10 Ф. Ліста; Експромт Є. Брусиловського; цикл «Картинки з виставки» М. Мусоргського; «Пори року» П. Чайковського. У програмі піаніста також яскраво була представлена українська музика, а саме: етюди В. Косенка; пісня та прелюдія Л. Ревуцького; «Елегія» М. Лисенка; прелюд С. Жданова. Оскільки значна частина концертних програм була орієнтована на дітей, Р. Гіндін сформував у своєму «виконавському портфоліо» і так званий дитячий репертуарний сектор. До нього входили: «Дитячий альбом» В. Косенка, окремі п'єси для дітей Е. Гріга, Д. Кабалевського, Л. Ревуцького. Перелічені твори не вичерпують репертуару Р. Гіндіна — піаніст виносив їх на концертні виступи далеко не один десяток, а окремі навіть й сотні разів протягом 1960-х років. Протягом цього періоду репертуар Р. Гіндіна час від часу зазнавав трансформацій, поповнюючись новими зразками фортепіанної музики. Так, у 1964 році на концертах, присвячених Т. Шевченку, Р. Гіндін виконував «Прелюд пам'яті Шевченка» Я. Степового, що з'явився у його репертуарі у зв'язку зі святкуванням 150-річчя від дня народження поета. У 1968 році Р. Гіндін неодноразово брав участь у концертах-презентаціях нових творів композиторки М. Завалишиної й у подальшому він періодично включав її фортепіанні твори для дітей до свого репертуару.

Окреме місце у репертуарі Р. Гіндіна займають твори, які він виконував одноразово або не більше кількох разів. Ймовірно, цей репертуар готувався спеціально до тематичних концертів, присвячених музичній культурі певної країни. Сюди увійшли твори білоруських ком-

позиторів («Варіації» Е. Тирманд, «Жонглер», «Марш китайських піонерів» Д. Камінського; «Пісня» А. Богатирьова), латвійських («Мазурка» Я. Іванова), грузинських («Музичний момент» Р. Лагідзе).

Також у виконавському доробку Р. Гіндіна був представлений жанр концерту для фортепіано з оркестром. У 1960-х він виконував Концерт № 3 Д. Кабалевського (у 1960 році під орудою І. Блажкова); Концерт № 1 Ф. Шопена (у 1965-му — диригент В. Кожухар); Концерт № 1 П. Чайковського (у 1964-му під орудою С. Турчака, у 1965-му — В. Кожухара). Цей концерт Р. Гіндін в окремих концертах виконував також у сольній транскрипції.

Виконавська діяльність Р. Гіндіна у 1960-х не була обмежена виключно Києвом. З філармонійних звітів цього періоду відомо, що гастрольні турне Р. Гіндіна лише впродовж 1960 року включали виступи в Криму (кілька днів у різних містах), Дніпропетровську (нині Дніпро), Херсоні, Станіславі (нині Івано-Франківськ), Луцьку, Рівному.

Ще однією яскравою особистістю серед піаністів-солістів Київської філармонії у 1960-ті роки був Віталій Сечкін. Хоча участь у заходах філармонії він брав щорічно, його найбільш плідна діяльність припала на першу половину 1960-х. Він став значною постаттю в українському фортепіанному мистецтві, адже успішно проявив себе як концертуючий піаніст, педагог, що виховав не одну сотню професійних піаністів (30 років викладав у КДК, останні роки життя — у Кишинівській консерваторії), а також як композитор, який плідно працював у багатьох жанрах — від п'єс-мініатюр до концерту для фортепіано з оркестром [5, с. 89].

Особливістю діяльності В. Сечкіна у філармонії у 1960-ті було те, що він переважно виступав у Колонному залі або в гастрольних турне; натомість у концертах, що носили «просвітницький» характер і проводились в інших установах, музикант, як правило, не був задіяний. У 1960 році В. Сечкін отримав звання заслуженого артиста УРСР за плідну концертну діяльність у 1950-х роках (у 1951-му він отримав першу премію на конкурсі у Берліні, що й стало початком його активної гастрольної діяльності).

Упродовж 1960 року почути гру В. Сечкіна у концертах, які організовувала Київська філармонія, мали нагоду жителі Закавказзя: там проходили авторські концерти А. Штогаренка, де піаніст виконував з оркестром його твір «Партизанські картини». Того ж року Київська філармонія організувала сольний концерт В. Сечкіна в Одеській та Луганській філармоніях, у 1961 році — в Ужгородській, Львівській, Чернівецькій, Дніпропетровській, Луганській, Кишинівській (два дні) філармоніях. У 1961-му від Київської філармонії В. Сечкін мав гастрольне турне з сольною програмою по Азербайджану, Вірменії та Грузії. 1962 року він мав тритижневе сольне гастрольне турне, що включало виступи у Свердловську, Петропавлівську, Караганді, Алма-Аті (листопад); на закінчення турне маестро виступив із філармонічним оркестром у Луганську та двічі у Дніпропетровську (грудень). У 1963 році В. Сечкін виступав у Львові не лише з оркестром, а й як камерний ансамбліст з віолончелістом Вадимом Червовим та скрипалем Олексієм Гороховим. З цими музикантами В. Сечкін перегравав значну частину камерного репертуару, здійснив фондові записи низки фортепіанних тріо та присвятив їм окремі свої камерно-інструментальні твори («Поєму» для віолончелі і фортепіано — В. Червову, сонату для скрипки і фортепіано — О. Горохову).

Виконавський репертуар В. Сечкіна представляли переважно твори великих форм, у першу чергу — концерти для фортепіано з оркестром. Власне, у концертних залах Києва за участю В. Сечкіна протягом 1960-х були виконані: Концерт № 1 П. Чайковського (1960, під орудою Н. Рахліна), Концерт В. Сечкіна (1960, диригент Є. Дущенко), Е. Гріга (1960, диригент Н. Рахлін; 1964, диригент М. Колесса; 1965 — виступ у Колонному залі філармонії на два фортепіано, партію другого роялю виконував М. Сечкін, аналогічний виступ був також у 1966 році), Концерт № 5 Л. Бетховена (1961, диригент І. Блажков); «Партизанські картини» для фортепіано з оркестром А. Штогаренка (1961, диригент Е. Серов; 1967, диригент В. Кожухар).

Сольний репертуар В. Сечкіна, виконаний в рамках концертів Київської філармонії, складали: Партита № 2 Й. С. Баха; Сонати № 12, 14, 23 Л. Бетховена; «Сонет № 104 Петрарки» та Етюд фа мінор Ф. Ліста; «Серенада» Ф. Шуберта — Ф. Ліста, «Сегідилья» І. Альбеніса; етюди Ф. Шопена; поеми О. Скрябіна; прелюдії С. Рахманінова; Соната № 7 С. Прокоф'єва; «Мене-стрелі» К. Дебюссі.

Чільне місце у програмах В. Сечкіна займала музика українських композиторів, зокрема Скерцо Д. Клебанова; Полонез М. Лисенка; Соната і пісня Л. Ревуцького; Гавот В. Косенка; «Дві поеми» А. Штогаренка.

У свої концертні програми В. Сечкін часто включав власні композиторські твори, але сольних концертів з авторською програмою не давав. Ймовірно тому, що, по-перше, він належав до того типу піаністів-композиторів, творчість яких була орієнтована не на сольну фортепіанну музику, а на камерно-ансамблеву. По-друге, варто зазначити той факт, що композиторська діяльність не була для В. Сечкіна провідною у структурі його життєтворчості, — ключовими були виконавство і педагогіка, а нові власні твори з'являлись навіть не кожного року. По-третє, композиторський талант В. Сечкіна розкрився лише 1948 року (рік створення першого твору — Сонати для фортепіано № 1), і станом на 1960-ті у його творчому доробку було небагато композицій. Власне, до авторського фортепіанного репертуару В. Сечкіна у філармонійних заходах 1960-х (інші піаністи не виконували його сольних фортепіанних опусів), належать «Думка», варіації, Соната № 2. Серед мистецьких заходів філармонії були творчі зустрічі з композиторами, в окремих з яких брав участь В. Сечкін, і там він також виконував свої власні твори (Іл. 1).

Розгляньмо діяльність інших піаністів — викладачів КДК, які приймали участь у заходах філармонії у 1960-ті. Окрім згаданого В. Сечкіна, у концертних програмах фігурували викладачі кафедри спеціального фортепіано: Є. Ржанов (23 виступи), Б. Архімович (18 виступів), Р. Лисенко (15 виступів), А. Рощина (7 виступів), О. Александров (5 виступів), В. Сагайдачний (4 виступи), І. Рябов (3 виступи), О. Снегірьов (3 виступи), З. Єременко (2 виступи), Л. Вайнтрауб (2 виступи), Н. Вітте, В. Воробйов (по 1 виступу) (Іл. 2). Окремо варто згадати, що у 1968 році розпочала свою активну виконавську діяльність як піаністка-солістка у заходах Київської філармонії Людмила Марцевич — викладачка спеціального фортепіано КДК із 1976 року.

Серед педагогів кафедри загального та спеціалізованого фортепіано найбільшу активність у заходах філармонії в означений період виявив Микола Сільванський: він провів 10 виступів, серед яких — творчі зустрічі із ним як композитором. Варто зазначити, що його дитячі фортепіанні твори включали до своїх філармонійних програм Є. Мітельман та Д. Юделевич. Серед його колег по кафедрі епізодичні виступи мали П. Батюшков (3 виступи), К. Шамаєва (2 виступи), Ж. Аністратенко (1 виступ). І. Царевич двічі виступила зі «Слов'янським» концертом для фортепіано з оркестром Б. Лятошинського: у 1962-му — будучи паралельно викладачкою кафедри загального та спеціалізованого фортепіано і кафедри камерного ансамблю КДК, та у 1967-му — вже працюючи виключно на посаді викладача камерного ансамблю КДК.

Велике значення для розвитку фортепіанного виконавства в рамках діяльності філармонії у 1960-ті мала творча співпраця з іншими мистецькими осередками СРСР. Піаністи з інших міст України теж мали нагоду виступати у Київській філармонії (у рамках збірних концертів). Зокрема, Олег Криштальський (Львів) виступав з оркестром філармонії під орудою Ю. Луціва у 1962 році, виконавши Концерт № 1 А. Кос-Анатольського для фортепіано з оркестром на авторському концерті композитора; у 1965-му — з Концертом для фортепіано з оркестром М. Дремлюги (диригент С. Турчак) у рамках III пленуму Спілки композиторів України; того ж року — з Концертом № 2 для фортепіано з оркестром А. Кос-Анатоль-

ського в програмі фестивалю українського мистецтва «Дніпровські зорі». 1968 року О. Кришталевський у Колонному залі знову виконував Концерт для фортепіано з оркестром М. Дремлюги (диригент А. Власенко).

Не менш активну участь у заходах Київської філармонії цього періоду брала інша піаністка зі Львова — Марія Крушельницька. Серед її виступів відзначмо виконання циклу Етюдів оп. 19 В. Косенка (1966); Концерту для фортепіано з оркестром І. Драго (1967 — прем'єрне виконання, диригент В. Кожухар, 1968 — також під орудою В. Кожухара); прем'єрне виконання творів М. Колесси (1969).

З сольними концертами у 1960-х у Київській філармонії виступали піаністи — представники інших республік СРСР, серед них: у 1960-му році — Святослав Ріхтер (лауреат Всесоюзного конкурсу музикантів-виконавців), Ірина Зарицька (тогорічний лауреат Міжнародного конкурсу піаністів імені Ф. Шопена), Олексій Скавронський (лауреат Міжнародного конкурсу імені Б. Сметани). У 1964 році дала сольний концерт піаністка Нелі Акоюн (лауреат Міжнародного конкурсу імені Р. Шумана). Особливо відзначився подіями 1965 рік — тоді виступили Елісо Вірсаладзе, Марина Мдівані (лауреати Міжнародного конкурсу імені П. Чайковського), Маргарита Федорова (лауреат Міжнародних конкурсів імені Й. С. Баха та Б. Сметани), Галина Мієсєрова, Рудольф Керер (лауреат Всесоюзного конкурсу музикантів-виконавців), Віктор Єресько (лауреат міжнародних конкурсів Лев Власенко (лауреат міжнародних конкурсів), Станіслав Нейгауз (соліст Московської філармонії) [9]. У 1966 році Станіслав Нейгауз дав сольний концерт із творів О. Скребіна. У 1967-му Яків Флієр (народний артист СРСР, лауреат міжнародних конкурсів, професор) представив програму із творами Ф. Ліста, Ф. Шопена, Ф. Шумана, К. Дебюссі.

Увагу публіки привертали сольні концерти іноземних виконавців, завдяки маловідомому репертуару з творів композиторів тих країн, які представляли піаністи. Показовим був виступ у 1964 році Рудольфа Макудзинського в рамках гастрольних турне зі Симфонічним оркестром словацького радіо, де він виконував Концертино для фортепіано з оркестром Я. Циккера. У 1965 році Джон Браунінг (США) виконував Концерт для фортепіано з оркестром С. Барбера із Клівлендським симфонічним оркестром. Зауважмо, що адміністрація філармонії, прогножуючи велику кількість охочих послухати ці виконання, переносила виступи у Жовтневий палац, і подібне відбувалося нерідко зі заходами такого рівня. Того ж 1965 року Грант Іоханнесен (США) у своєму сольному концерті у Київській філармонії виконував «Варіації» А. Копленда. У 1967 році Снежана Барова (Болгарія) представила репертуар, в якому були фортепіанні твори болгарських композиторів — болгарська рапсодія «Вардар» П. Владігєрова і Токата В. Казанджієва. 1969 року Аніко Сегеді (Угорщина) виконала Концерт для фортепіано з оркестром Б. Бартока у супроводі Угорського державного симфонічного оркестру; того ж року португальський піаніст Секейра Коста включив до програми твір свого співвітчизника Ж. Карвалью — Токату та Анданте.

У сезонах 1967–1969 років серед іноземних виконавців у заходах Київської філармонії переважали піаністи, які приїжджали із сольними концертами. У 1967 році виступили Жак Жанті (Бельгія), Іван Моравец (Чехословацька Соціалістична Республіка), Жан Бернар Пом'є (Франція), Франсуа Тіольє (Франція), Джон Браунінг (США), Бернар Ренгессен (Франція). У 1968 році — фортепіанний дует у складі Полін Марсель та Рая Біргер (Франція), Майкл Ролл (Великобританія), Марта Аргеріх (Аргентина), Клаудіо Аррау (Чілі), Мішель Богнер (Франція), Пауль Бадура-Шкода (Франція) (Іл. 3), Жан Бернар Пом'є (Франція, два концерти). У 1969-му — Франс Кліда (Франція), Ерік Хейдсік (Франція), Інгер Вікстрем (Швеція), Джон Огдон (Великобританія), Міша Діхтер (США, два концерти).

Основна творча діяльність Київської філармонії відбувалась в межах концертних сезонів (вересень — початок червня), але у влітку вона також не зупинялася. Найяскравішою подією літніх періодів стали симфонічні концерти Державного симфонічного оркестру філармонії, що проводилися у Першотравневому саду. З 1966 року вони носили назву «Київські симфонічні вечори». Серед різноманіття оркестрової музики, що виконувалася, значне місце відводилося жанру концерту для фортепіано з оркестром. Окрім вищезгаданих піаністів у рамках заходу виступали: Юлія Селівохіна (1960, Концерт № 2 С. Рахманінова, диригент С. Мацюян; 1962, Концерт № 3 С. Рахманінова, диригент Р. Матсов); Юлія Алексеева (1960, Концерт № 1 Й. Брамса, диригент К. Кондрашин); Ігор Рябов (1961, Концерт № 3 С. Рахманінова, диригент С. Мацюян); Володимир Селівохін (1961, Концерт № 1 П. Чайковського, диригент Н. Рахлін; 1962, Концерт № 3 Л. Бетховена, диригент А. Апкарян; 1965, Концерт № 1 П. Чайковського, диригент С. Турчак); Елеонора Ткач (1962, Концерт № 4 С. Рахманінова, диригент Л. Балабайченко); Сергій Сільванський (1964, Концерт № 1 С. Прокоф'єва, диригент Р. Хурцилава).

Висновки. Дослідження фортепіанної компоненти концертної діяльності Київської філармонії у 1960-ті роки дозволяє зробити низку важливих узагальнень. По-перше, фортепіанна музика у цей період посідала одне із провідних місць у репертуарній стратегії філармонії, що зумовлено як високим рівнем виконавців, так і попитом на фортепіанні жанри серед широкої аудиторії. По-друге, діяльність піаністів-солістів відзначалася значною виконавською активністю та широкою географією, охоплюючи як столичні, так і регіональні концертні майданчики, враховуючи регулярні гастрольні турне по Україні та за її межами.

Особливу роль у популяризації фортепіанного мистецтва відігравали концерти-лекції, що поєднували виконавський та просвітницький аспекти й відповідали ідеологічним запитам доби. Важливим складником філармонійного життя була також діяльність концертмейстерів-піаністів, які забезпечували супровід солістів-інструменталістів і вокалістів, часто у складних умовах та з обмеженими ресурсами.

Київська філармонія виступала платформою не лише для провідних українських піаністів, але й для митців з інших республік СРСР та з-за кордону, сприяючи збагаченню музичної палітри та міжкультурному обміну. Таким чином, фортепіанний складник концертної діяльності Київської філармонії у 1960-ті роки постає як потужний чинник розвитку музичної культури в УРСР, що поєднував естетичну якість із соціокультурною місією.

Перспективи подальших досліджень можуть полягати у ґрунтовному аналізі виконавської діяльності концертмейстерів-піаністів, чий внесок у філармонійну практику часто залишався поза межами дослідницької уваги, попри їх ключову роль у організації концертного процесу.

Доцільним є також розширення географії досліджень і охоплення діяльності інших філармоній України з метою порівняльного аналізу регіональних особливостей розвитку фортепіанного мистецтва в умовах радянської культурної політики. Окремим напрямом можуть стати студії, присвячені аналізу фортепіанного репертуару з позицій його ідеологічного, освітнього та художнього навантаження, а також вивчення впливу державної культурної стратегії на добір і поширення музичного матеріалу.

Значний потенціал має біографічне дослідження маловідомих постатей піаністів та музикознавців, які брали участь у філармонійних заходах, зокрема шляхом залучення архівних матеріалів, усної історії та фондів концертних записів. Усі ці напрями сприятимуть глибшому осмисленню історії українського фортепіанного виконавства та його ролі в розвитку музичної культури ХХ століття.

Ілюстрації



Іл. 1. Афіша сольного концерту Віталія Сечкіна у Київській державній філармонії (1965)



Іл. 2. Афіша концерту фортепіанної музики в Київській державній філармонії.

Серед виконавців — викладачі кафедри спеціального фортепіано Київської державної консерваторії — Зоя Єрьоменко, Борис Архімович, Аза Рощина, Всеволод Воробйов, Олександр Александров (1965)



Іл. 3. Обкладинка програми виступу австрійського піаніста Пауля Бадюри-Шкоди у Київській державній філармонії (1968)

Література

1. Бабійчук Р. В. Сторінки трудового життя : автобіографічний нарис. Київ : ВВП «Компас», 2005. 52 с.
2. Гомон Т., Савчук І. Виконавсько-педагогічна творчість І. С. Царевич у контексті становлення українського камерно-інструментального виконавства другої половини ХХ століття. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2013. Вип. 9. С. 159–174.
3. Гуральник Н. Українська фортеп'янна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти : монографія. 2-е вид., випр. Київ : НПУ, 2021. 460 с.
4. Зубай Ю. М. Віталій Сечкін — піаніст, педагог, композитор. *Культурологічний альманах*. 2023. № 4. С. 226–230. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.4.31>
5. Зубай Ю. М. Проект творчого універсалізму в діяльності педагогів-піаністів Київської консерваторії другої половини ХХ століття : дис. ... докт. філософії. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2024. 231 с. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/disertatsiya-zubai-21-1.pdf> (дата звернення: 10.06.2025).
6. Київська фортеп'янна школа. Імена та часи: колективна монографія / автор проекту Т. О. Рощина; авт.-упоряд. Т. О. Рощина, О. В. Ринденко. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 630 с.
7. Левко В. І. Концерт як мистецьке явище в культурному просторі України другої половини ХІХ — початку ХХІ століття. Київ : НАКККиМ, 2021. 152 с.
8. Мальцева Н. Робота над технікою в класі професорки Ази Рощиної. *Українське музикознавство*. 2021. № 47. С. 114–120.
9. Національна філармонія України: офіційний сайт. URL : <https://philarmonia.com.ua/istoriya-nacziionalnoyi-filarmoniyi-ukrayiny/> (дата звернення: 10.06.2025).
10. Омельченко Т. А. Валерій Сагайдачний: невідомі сторінки біографії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2025. № 142. С. 191–202. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.142.327893>
11. Рижова М. Перформативні проекти в репертуарі Національної філармонії України: особливості сценічного втілення та публічної презентації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 84. Т. 3. С. 76–83.
12. Семененко Н. Культурна стратегія і стратегіми Національної філармонії України: естетичні виклики епох. *Студії мистецтвознавчі*. 2015. № 1. С. 56–63.
13. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка : підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : ДАКККиМ, 2008. 263 с.

References

1. Babiichuk, R. V. (2005). *Storinky trudovoho zhyttia: avtobiografichnyi narys* [Pages of Working Life: An Autobiographical Essay]. Kyiv: VVP "Kompas" [in Ukrainian].
2. Homon, T., & Savchuk, I. (2013). *Vykonavsko-pedahohichna tvorchist I. S. Tsarevych u konteksti stanovlennia ukrainskoho kamerno-instrumentalnoho vykonavstva druhoi polovyny XX stolittia* [Performing and Pedagogical Activity of I. S. Tsarevych in the Context of the Development of Ukrainian Chamber-Instrumental Performance of the Second Half of the 20th Century]. *Artistic Culture. Topical issues*, 9, 159–174 [in Ukrainian].

3. Huralnyk, N. (2021). *Ukrainska fortepianna shkola XX stolittia v konteksti rozvytku muzychnoi pedahohiky: istoryko-metodolohichni ta teoretyko-tekhnologichni aspekty* (2nd ed., rev.) [Ukrainian Piano School of the 20th Century in the Context of the Development of Music Pedagogy]. Kyiv: National Pedagogical Dragomanov University [in Ukrainian].
4. Zubai, Yu. (2023). Vitalii Siechkin — pianist, pedahoh, kompozytor [Vitalii Siechkin: Pianist, Pedagogue, Composer]. *Kulturolohichniy almanakh*, 4, 226–230. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.4.31> [in Ukrainian].
5. Zubai, Yu. (2024). *Proiekt tvorchoho universalizmu v diialnosti pedahohiv-pianistiv Kyivskoi konservatorii druhoi polovyny XX stolittia* [The Project of Creative Universalism in the Activities of Piano Pedagogues of the Kyiv Conservatory of the Second Half of the 20th Century]. (PhD dissertation). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv. Retrieved from <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/disertatsiya-zubai-21-1.pdf> [in Ukrainian].
6. Roshchyna, T. O. (Ed.). (2013). *Kyivska fortepianna shkola. Imena ta chasy* [Kyiv Piano School: Names and Times]. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
7. Levko, V. I. (2021). *Kontsert yak mystetske yavyshe v kulturnomu prostori Ukrainy druhoi polovyny XIX — pochatku XXI stolittia* [The Concert as an Artistic Phenomenon in the Cultural Space of Ukraine from the Second Half of the 19th to the Early 21st Century]. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
8. Maltseva, N. (2021). Robota nad tekhnikoju v klasi profesorky Azy Roshchynoi [Work on Technique in the Class of Professor Aza Roshchyna]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 47, 114–120 [in Ukrainian].
9. National Philharmonic of Ukraine. (n.d.). *Istoriia Natsionalnoi filarmonii Ukrainy* [History of the National Philharmonic of Ukraine]. Retrieved from <https://philarmonia.com.ua/istoriya-naczionalnoyi-filarmoniyi-ukrayiny/> [in Ukrainian].
10. Omelchenko, T. A. (2025). *Valerii Sahaidachnyi: nevidomi storinky biohrafii* [Valerii Sahaidachnyi: Unknown Pages of Biography]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 142, 191–202. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.142.327893> [in Ukrainian].
11. Ryzhova, M. (2025). *Performatyvni proiekt v repertuari Natsionalnoi filarmonii Ukrainy: osoblyvosti stsenichnoho vtilennia ta publichnoi prezentatsii* [Performative Projects in the Repertoire of the National Philharmonic of Ukraine]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 84(3), 76–83 [in Ukrainian].
12. Semenenko, N. (2015). *Kulturna stratehiia i stratehemy Natsionalnoi filarmonii Ukrainy: estetychni vyklyky epokh* [Cultural Strategy and Strategems of the National Philharmonic of Ukraine]. *Studii mystetstvoznavchi*, 1, 56–63 [in Ukrainian].
13. Shulhina, V. D. (2008). *Ukrainska muzychna pedahohika* [Ukrainian Music Pedagogy]. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].

Yurii Zubai

THE PIANO COMPONENT OF THE KYIV PHILHARMONIC'S CONCERT ACTIVITY IN THE 1960S

Abstract. The article presents a comprehensive study of the piano component of the Kyiv Philharmonic's concert activity in the 1960s, a field that remains relatively understudied in the history of Ukrainian musical performance. The focus is on identifying the repertoire characteristics of this period, the performance approaches of leading pianist-soloists, and the educational mission of the Philharmonic at the time. The study analyzes concert programs in which piano music occupied a significant place. For the first time, the article introduces into scholarly circulation the most complete biographical and performance-related information to date about Roman Hindin, one of the leading pianists of the era. The significance of Vitalii Sechkin's concert activity and his lectures at the Kyiv State Conservatory for the Philharmonic's development in the 1960s is examined through concrete examples. The touring activity of soloists, thematic orientations of concerts and lectures, and the involvement of foreign performers are also addressed. Additionally, the article outlines, in passing, a panorama of the concertmaster-pianists of the Kyiv Philharmonic during this decade. Considerable attention is devoted to the institution's repertoire policy, which combined the ideological directives of the period with the promotion of Ukrainian and international piano classics. The study is based on archival sources, particularly reports on the Philharmonic's concert activities, which make it possible for the first time to systematically outline the scale and character of piano art within Ukraine's leading concert institution of the 1960s.

Keywords: piano art, Kyiv Philharmonic, concert activity, 1960s in musical art, solo pianists, musical culture of the Ukrainian SSR.

Юрій Чекан

ЛЬВІВСЬКИЙ «ЗАПОРОЖЕЦЬ»: ЛІРИКО-ПОБУТОВА КОМЕДІЯ ЧИ ГЕРОЇЧНА КАЗКА?

THE LVIV ZAPOROZHETS: A LYRICAL DOMESTIC COMEDY OR A HEROIC FAIRY TALE?

УДК 782.1:78.03(477)

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.350968

Юрій Чекан

доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри культурології
Українського католицького університету

e-mail: chekan@ucu.edu.ua

Yurii Chekan

D.Sc. in Art Studies, Associate Professor,
Professor in the Department of Cultural
Studies at the Ukrainian Catholic University

orcid.org/0000-0002-1501-1592

Анотація. У статті здійснено аналіз жанрового переосмислення, що характеризує сучасну львівську постановку опери Семена Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» (2023). Трансформація твору з лірико-побутової комедії в героїчну казку розглядається як свідомий деколонізаційний жест. Для доведення цієї тези простежено формування колоніального сприйняття опери в імперській та радянській традиціях, зокрема через наратив «молодшого брата», акцент на «визначальному впливі» російської культури на українську та імпліцитне знецінення української класики. Показано, як радянське музикознавство вибудовувало ідеологічно зумовлений габітус рецепції, що підтримував амбіколоніальні моделі сприйняття та інтерпретації твору. Натомість актуалізовано альтернативну, європейськи орієнтовану традицію інтерпретацій, базовану на горизонтально-компаративних векторах, що була невідомою або ж замовчуваною у радянські часи. На матеріалі львівської постановки 2023 року проаналізовано композиційні, драматургічні та інтонаційні корективи, що зумовлюють зсув від побутового до символічно-епічного хронотопу та створення героїзованого образу козацтва. Зроблено висновок, що нова інтерпретація змінює жанровий профіль опери та сприяє подоланню імперських наративів і переосмисленню національної музичної спадщини в деколонізаційному ключі.

Ключові слова: жанрова трансформація, деколонізаційні процеси в українській музиці, горизонтально-компаративні дослідження, рецепція української спадщини.

Постановка проблеми. Пропоновані міркування щодо останньої львівської постановки «Запорожця за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського¹ на перший погляд мають дуже локальний, вузькофаховий характер. Справді, головна теза статті гранично чітка та прозора. Вона подана у вигляді риторичного запитання в назві. Якщо ж переформулювати її з питальної форми на ствердну, то основна ідея звучатиме так: у львівській постановці «Запорожця за Дунаєм» відбулася жанрова трансформація твору Гулака-Артемовського з лірико-побутової комедії в героїчну казку. Перш ніж навести аргументи на підтвердження зазначеної думки, необхідно з'ясувати, чому саме цей ракурс розгляду вистави видається принципово важ-

¹ Музична редакція Олександра та Дмитра Саратських, режисерка-постановниця Оксана Тараненко, диригентка-постановниця Ірина Сташишин, художник-постановник Тадей Риндзак, художниця костюмів Людмила Нагорна.

ливим саме сьогодні і чому його характер аж ніяк не вузькофаховий. Для цього на львівську постановку треба поглянути в ширшій перспективі.

Відомо, що жанр є способом *існування* музичного феномену [17, с. 102–106]. Як спосіб існування, він характеризується комплексом ознак, пов'язаних з соціальним контекстом. Ключовими компонентами зв'язків жанру із соціальним контекстом є настанови сприйняття, форма спілкування та форма висловлювання. Головним для нас є компонент, пов'язаний з *настановою сприйняття*. Форма спілкування та форма висловлювання виводять нас на структуру комунікативної ситуації, яка артикулюється інфраструктурно — зокрема, через будову глядацької зали театру [19, с. 103–123]. Настанова сприйняття зумовлює букет слухацьких та глядацьких очікувань, формує певні рецептивні патерни, які забезпечують розуміння конкретного художнього твору та оцінку, яку він отримує у слухача як учасника художньої комунікації.

Цей методичний відступ підводить нас до питання щодо настанови сприйняття твору Гулака-Артемівського, яка формувалась у суспільстві упродовж 160 років — від моменту першої постановки «Запорожця за Дунаєм» у Санкт-Петербурзькому Маріїнському театрі у 1863 році і до переосмислення твору командою Львівської опери у 2023 році. Тільки в такому контексті можна робити обґрунтовані висновки щодо логіки та сенсу жанрових трансформацій тексту Гулака-Артемівського, що їх здійснила команда Львівської опери.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання культурної (де)колонізації сьогодні активно обговорюється у гуманітарній науці. У загальнокультурному (переважно літературоцентричному) контексті цю проблему фундаментально досліджує Радомир Мокрик [12]; важливі методологічні міркування, зокрема щодо феномену амбіколоніальності, містить робота Світлани Бедаревої [22]. Аналізу колоніальних ознак в інтерпретаціях «Запорожця за Дунаєм» Семена Гулака-Артемівського присвячені статті Ольги Брюховецької [2], Олени Корчової [11] та Марини Рижової [16]. Водночас остання львівська постановка опери, що не аналізувалась у цьому ракурсі, дає підстави для ширшого погляду на означену проблему.

Метою статті є проаналізувати характерні риси настанови сприйняття твору Гулака-Артемівського, що існувала в Російській імперії та Радянському Союзі; продемонструвати альтернативний колонізаційному підхід та виявити ті риси львівської постановки 2023 року, що виявляють деколонізаційні інтенції інтерпретації опери.

Виклад основного матеріалу. Може здатися банальним твердження щодо колоніальної оптики, яку нав'язали слухачам і глядачам у зв'язку з «Запорожцем». Формування цієї оптики розпочалося в добу Російської імперії, тривало упродовж радянського періоду і, попри те, що Україна здобула незалежність, остаточно не завершилося.

Можна виокремити принаймні два засадничі складники такого наративу: це статус «молодшого брата» та теза про визначальний вплив російської культури на оперу та її творця. Окреслена ідеологічна рамка щодо української музики була чітко сформульована, зокрема, у виступах делегатів Першого з'їзду Спілки радянських композиторів (1948). Обмежимось тільки одним прикладом — словами тодішнього голови Спілки композиторів УРСР Григорія Верьовки: «Позитивний вплив російської народної та класичної музики на розвиток української музики є результатом історичної дружби російського та українського народів» [15, с. 207].

Свідчень такої ідеологічної рамки щодо інтерпретації та рецепції «Запорожця за Дунаєм» безліч. Наведемо кілька найпоказовіших.

У 1954 році, коли «святкували» 300-ліття «возз'єднання» України з Росією, київське видавництво «Мистецтво» опублікувало клавір опери, який підготувало Українське театральне товариство [3]. На перший погляд, дуже прогресивний крок, удоступнення твору національної спадщини для широкої аудиторії — творчих колективів, навчальних закладів тощо. Однак є нюанси. І пов'язані вони саме з формуванням певної настанови сприйняття.

У короткій біографічній довідці, що передує нотному матеріалу, читаємо: «Опанувавши основи російської музичної культури під безпосереднім керівництвом і впливом великого

російського композитора М. Глінки, він [Гулак-Артемівський. — Ю. Ч.] творчо мужніє у спільній роботі з видатними майстрами російської реалістичної школи <...>, які боролись за народність російського оперного мистецтва» [3, с. 7]. Чотири прямі згадування російського в одному реченні! Далі про найуспішнішу партію співака (звісно ж, це Руслан в опері Глінки), іменування «блискучим співаком російського оперного театру», «пропагандистом російської класичної оперної творчості», твердження про «глибоке засвоєння традицій російської оперної творчості» та «принципів майстерності російського вокального мистецтва», що «обумовили появу першої української національної опери». Після згадки про прем'єру («вперше в Росії»), закономірний висновок: «Вся діяльність українського класика Гулака-Артемівського <...> була спрямована на розвиток і закріплення творчих зв'язків української і російської музичних культур» [3, с. 7].

Таке щедре цитування документа сталінської доби² оприявнює в чистому й концентрованому вигляді імперський наратив, що протягом тривалого часу формував сприйняття спадщини Гулака-Артемівського. Ідея тотального домінування російської культури висловлена тут прямо і категорично; статистика співвідношення прямих згадок «російське» і «українське» — 2:1; таке ж співвідношення і непрямих апеляцій (через згадувані імена, географічні назви тощо). Маніпулятивність та ідеологічна заангажованість наведеного тексту сьогодні очевидні. Наголосимо лише на одному з прийомів — замовчуванні та зумовленому ним зміщенні фокусу.

Підраховано, що до створення «Запорожця» Гулак-Артемівський втілює тридцять чотири образи-характери у тридцяти операх дванадцяти західноєвропейських композиторів — італійців Доницетті, Белліні, Россіні, Верді; австрійця Моцарта; німців Вебера, Флотова та Ніколаї; французів Адана, Обера та Меєрбера. Російський репертуар співака втричі менший: йдеться про десять персонажів з опер та водевілів семи авторів — Глінки, Даргомизького, Верстовського, Арнольда, Рубінштейна, Давидова та Львова. Причому західноєвропейський репертуар Гулака-Артемівського включає такі провідні й віртуозні партії світової класики, як, наприклад, Фігаро в «Севільському цирюльнику» Россіні чи Граф ді Луна в «Трубадурі» Верді. В той самий час російський перелік, окрім уже згаданого Руслана, містить партії у творах другого чи й третього ряду — «Есмеральді» Даргомизького, «Куликовській битві» Рубінштейна чи «Лесті — дніпровській русалці» Давидова тощо. Зі сказаного очевидно, що Гулак-Артемівський формувався як оперний співак на європейському репертуарі. Проте жодної згадки про італійський, німецький чи французький досвід Артемівського наведена біографічна довідка не містить; так само немає інформації про його навчання у Франції та Італії, про виступи у Флоренції тощо.

Така оптика (звісно, з деякими корективами) панувала в радянському музикознавстві. Тут, ясна річ, згадували і про навчання у Франції та Італії, і про успішні партії в операх європейських композиторів. Однак домінантний модус «учня» та «молодшого брата» зберігався.

Леонід Кауфман у своєму монографічному нарисі згадує європейський досвід Гулака-Артемівського, проте не оминає тверджень на кшталт «вказівки великого вчителя [Глінки. — Ю. Ч.] Гулак-Артемівський запам'ятав на все життя», «вказівки Глінки дуже знадобились співакові, коли він через багато років став композитором», «вказівки Глінки були для Гулака-Артемівського особливо цінними і стали йому у пригоді не лише як співакові, а передусім як композиторові, який у своїй творчості наслідував свого великого вчителя» [9, с. 11, 12]³. Таким чином, Гулак-Артемівський *наслідує* Глінку, який помер за шість років до моменту створення та постановки «Запорожця», а опер не писав уже два десятиліття. Однак ці деталі для ідеологічно заангажованого радянського музикознавства несуттєві. Важливе

² Треба зазначити, що риторика цитованої біографічної довідки орієнтована на опубліковані 18 січня 1954 року в газеті «Правда» «Тези про 300-ліття возз'єднання України з Росією (1654–1954), схвалені Центральним комітетом Комуністичної партії Радянського Союзу». Ґрунтовний аналіз цих «Тез» див.: [12, с. 179–188].

³ Звернімо увагу на багато разів повторену формулу «вказівки Глінки». Це також спосіб маніпуляції: численні повторення створюють ілюзію аргументованості твердження.

інше: спадщина українського композитора не містить історико-героїчної опери на національний сюжет, тому Артемовський «не дотягує» до рівня свого «вчителя»; все, на що здатен «талановитий малорос», — комічний жанр, який у традиційній аксіологічній ієрархії знаходиться нижче, ніж жанри «високі»⁴. Отже, до комплексу «учня» чи «молодшого брата» додається знецінення — не напряду висловлене, але імпліцитно присутнє в дискурсі. Імпліцитне знецінення працює підступніше, ніж експліцитне: негативу нібито немає, але навколо твору та композитора формується аура меншовартості. Ця аура створює, якщо скористатись терміном П'єра Бурдьє, певний *габітус* — соціально сформовану звичку, оцінку та спосіб мислення. Згодом такий габітус зумовлює появу того, що у сучасній науці називається *амбіколоніальністю*. Дозволимо собі нагадати, що концепція амбіколоніальності описує ситуацію, коли суспільство водночас і зазнає колоніального впливу, і частково приймає та відтворює імперські наративи, навіть якщо й прагне до незалежності, тобто, словами Світлани Бедаревої, «продукує гібридні наративи» [22, с. 69].

Треба зазначити, що в офіційному українському музикознавстві радянської доби були спроби уникнути прямих та безпосередніх констатацій «впливу» російської опери або російських композиторів на твір Гулака-Артемовського. Йдеться, зокрема, про колективну «Історію української дожовтневої музики» під загальною редакцією Онисії Шреєр-Ткаченко [5]. Вона з'явилася невдовзі після хрущовської відлиги, коли посаду першого секретаря ЦК КПУ обіймав Петро Шелест, а процеси русифікації в Україні тимчасово пригальмували [12, с. 123, 148–149]. «Запорожець» у згаданій праці розглядається як «твір глибоко реалістичний і народний», де «Гулак-Артемовський правдиво показав життя українського народу, його волелюбні прагнення»; наголошується, що тут композитору «вдалося уникнути дивертисментності, розважальності, характерних для багатьох комічних опер (особливо французьких)» [5, с. 261]. Як бачимо, відсутність згадок про визначальну роль російського фактора не стала приводом для виходу за концептуальні межі, окреслені ідеологією російського народництва — шкідливого мисленнєвого вірусу, про який можна і треба говорити окремо [21; 20].

Перенесімося в кінець радянської доби. У фокусі нашої уваги — академічна праця колективу ІМФЕ, структурного підрозділу Академії наук України, — «Історія української музики». Том, присвячений другій половині XIX століття, вийшов у 1989 році, на піку перебудови з її політикою гласності та деклараціями про відсутність цензури. Однак, взявши його до рук, на сторінці 461 бачимо індивідуальний номер цензора — ІБ № 9371. Тож чи дивно, що ця «академічна», «об'єктивна» історія музики закладає аналогічну до попередньої методологічну рамку та поширює вже відомий імперський наратив? Процитуємо: «Українська опера йшла шляхом утвердження реалістичного, демократичного мистецтва. Виникнення нових творів зумовлене прагненням митців правдиво відобразити життя народу, його героїчне минуле, побут, звичаї. Дороговказом на цьому шляху були міцні реалістичні засади російської музики, досвід її оперної школи, дружня підтримка і допомога прогресивних діячів братньої музичної культури. Передусім це виявилось у творчих взаєминах українських і російських композиторів: С. Гулака-Артемовського з М. Глінкою...» [8, с. 184]. Отже, і тут бачимо наратив «молодшого брата» та апеляцію до ідей російського народництва.

У результаті подібних маніпуляцій у суспільстві створюється викривлена оптика сприйняття твору Гулака-Артемовського. «Запорожець за Дунаєм» розглядається виключно як народно-побутова лірико-комічна опера, орієнтована на традиції «старшого брата». «Як і російські класики, — читаємо в уже цитованій академічній “Історії української музики”, — Гулак-Артемовський вивів на оперну сцену представників свого народу, показав їх з вели-

⁴ Своєрідною компенсацією «нешляхетного» родоводу опери в радянський час стали «уніфікаційні», за словами Олени Корчової, постановки, зокрема, Національної опери України. Музикознавиця описує їх специфічну цілісність так: «ошатна і розгорнута увертюра, наближена до типу “попури”, вражаючі масові хорові сцени в дусі Народного хору ім. Г. Верьовки, ефектний і багаточисельний “етнографічний” балет, одноманітні костюми з розряду українського “клубного дизайну”, стандартні блякло-реалістичні декорації <...> тут присутня міцна “іміджева” цілісність українського музичного театру епохи соцреалізму...» [11, с. 61].

кою любов'ю і теплотою, утверджуючи тим самим реалістичні й демократичні тенденції» [8, с. 187]. І далі проводяться паралелі — ні, не з Глінкою (Гулак-Артемівський «не гідний» такого порівняння), а з Верстовським.

Окреслена настанова сприйняття, що формувалась у Російській імперії та згодом отримала розвиток у СРСР, повністю відповідає основним механізмам культурного колоніалізму, що його свого часу дослідив Марко Павлишин: «1) створення ієрархії цінностей, які надають найвищу вартість товарам культури-домінаторки; 2) формування та поширення міфу про універсальність колонізатора, з якою нібито різко контрастує обмеженість, парафіальність та місцева заідеологізованість колонізованого <...> 4) представлення колоніальних культур (якщо таке відбувається) крізь призму етнографізму, де етнографізм ототожнювали із провінцією, меншовартістю» [12, с. 31]. У такій перспективі про жодні горизонтальні компаративні дослідження не йшлося. У кращому разі «Запорожець за Дунаєм» розглядався в ізоляціоністських координатах національної культури, вибудованих не стільки з її іманентних ознак, скільки взорованих на культуру колонізатора, а слухачка аудиторія отримувала штучно деформовані ціннісні та сенсові орієнтири.

Варто зазначити, що в українському музикознавстві віддавна існує також інша традиція інтерпретації жанрово-стильових орієнтирів «Запорожця». Зокрема, в «Історії української культури», створеній у 1930-ті роки групою видатних українських гуманітаріїв під орудою Івана Крип'якевича, наголошується: «Те, що у великому стилі дав Бортнянський у церковній вокальній музиці, цебто поєднання італійського стилю з духом української культури і традиції, те застосував Артемівський у ділянці світської інструментально-вокальної музики, комулюючи італійський оперовий стиль з елементами української народної творчості» [6, с. 637]⁵. Дмитро Антонович зазначає: Гулак-Артемівський як «вихованець італійської школи і прихильник жанру *орега-бюффа*», створивши «Запорожця», викликав незадоволення тогочасної критики, яка поставилася до опери «як до музики, взятої з різних місць, найбільше із Моцарта — “уведення із серайля”» [1, с. 465]. Зиновій Лисько, зауваживши, що опера «має дуже виразний український характер», констатує: «вся музика насичена італійськими мелодичними манерами співу, що для Артемівського являлися ніби другою рідною стихією, внаслідок чого його опера стала зразком творчості українських композиторів італійської школи» [14, с. 286, 286–287].

Базуючись на цих засадах, Андрій Ольховський розглядає «Запорожця за Дунаєм» як «звичайний *зінгшпіль*, де форма пісні з танковими народними ритмами, межуючись з діалогами, становить музичну основу цілого» [13, с. 255] і доходить важливого висновку про історичне значення твору, яке полягає у зв'язках «мови опери з *європейською* традицією комедійної опери», а Гулак-Артемівський постає митцем, «який володіє певною сумою передових на той час прийомів *європейської* техніки, що збагатили українську музичну культуру того часу» [13, с. 260].

Зовсім інший контекст, чи не так? І дещо по-іншому розставлені акценти, які, поперше, окреслюють європейську орієнтацію твору Гулака-Артемівського і, по-друге, дають підстави для розмови про сублімовану пам'ять жанру. А у зінгшпіля це, зокрема, і «Чарівна флейта» Моцарта з Царством духу Зарастро, що уособлює абсолют і гармонію буття та виступає кінцевою метою шляху вільної особистості до ідеального соціуму, «утопії земного раю». Чи не зазвучить по-новому в такому контексті «Владико неба і землі», зокрема

*Щасливу путь нам, Боже, дай,
На Тебе, Спасе, уповаєм,
В сльозах до Тебе прибігаєм,
Побачить дай нам рідний край*⁶.

⁵ Розділ «Музика» в цій колективній праці належить перу Василя Барвінського.

⁶ Про «свідомо розвинений Гулаком-Артемівським романтично-ідеалізований образ України як земного раю, багатократно обіграний в музичному тексті ліричних номерів опери» пише Олена Корцова, аналізуючи проблеми збереження первинного оперного тексту «Запорожця за Дунаєм» [11, с. 65].

Проте цих праць у радянські часи для широкої аудиторії просто не існувало. Збірка під редакцією Крип'якевича була видана у 1936–1937 роках у Львові, що не входив тоді до складу СРСР; праця Антоновича та дисертація Лиська були написані та видані у Празі, а наклад книжки Ольховського, затвердженої до друку після тривалих контрпродуктивних спілкувань з цензорами 15 червня 1941 року і виданої в Києві накладом 3000 примірників, повністю згорів у перший день фашистського вторгнення (два примірники, один з яких зберігся у автора, на ситуацію вплинути не могли).

Так само «не існувало» в радянській Україні й ідей Дмитра Ревуцького, котрий запропонував шукати аналогію для музики «Запорожця» «у тих італійців (Доніцетті, Белліні та інших), що в їх операх співав сам Артемівський» [7, с. 219], тобто передусім в творах Россіні, Белліні, Доніцетті та раннього Верді. У 1993 році цю ідею розгорнула Ірина Драч, запропонувавши переконливі аргументи на користь багаторівневих паралелей «Запорожця» з російською «Італійкою в Алжирі».

Певні зміни у підході до розуміння та оцінки опери Гулака-Артемівського прослідковуються в роботах українських музикознавців, створених на зламі XX–XXI століть. Лідія Корній у третьому томі одноосібного підручника «Історія української музики» (2001), наголошуючи на яскравій національній самобутності «Запорожця за Дунаєм», згадує про паралелі з «Викраденням з сералю» Моцарта та «Італійкою в Алжирі» Россіні. Щоправда, музикознавиця не називає імен тих, хто про ці паралелі написав задовго до неї, обмежуючись простою констатацією їх наявності [10, с. 200]. Змінена риторика і в новому продукті Національної академії наук України — фундаментальному виданні «Історія української культури» [7]. Тут, зокрема, наголошується: «Значення твору С. Гулака-Артемівського для української культури визначається передусім тим, що у ньому міцно поєдналися традиції світового оперного мистецтва, усталені на той час канони оперного жанру зі специфічними особливостями національної художньої ментальності та народного мелосу»; зазначається, що Гулак-Артемівський «мав можливість на практиці вивчити і засвоїти закономірності сучасної йому музично-драматичної творчості, як західноєвропейської, в першу чергу італійської, так і російської» [7, с. 219]. Актуалізуються у цьому виданні позиції тих дослідників, чиї імена були небажані або ж табуйовані у часи домінування радянського наративу — Дмитра Ревуцького, Дмитра Антоновича, Зиновія Лиська. Чітко прокреслені аналогії з італійською оперною традицією [7, с. 221].

Однак ці євроорієнтовані горизонтально-компаративні вектори розуміння та інтерпретації опери Гулака-Артемівського не набули широкого розповсюдження в українській театральній спільноті. Практично всі оперні та велика кількість музично-драматичних театрів країни продовжували (і продовжують) ставити «Запорожця» виключно як побутово-комічну оперу, підживляючи та ретранслюючи колоніальний міф малоросійщини⁷. Апогеем цих тенденцій стала екранізація «Запорожця за Дунаєм» Миколи Засеєва-Руденка (2007), який, за точним діагнозом Ольги Брюховецької, «в політичному плані — свідомо чи ні — <...> не лише відтворив, а й посилив колоніальні акценти, а в мистецькому плані спромігся лише на деградовану копію радянських постановок» [2].

Отже, беручись до нової постановки «Запорожця за Дунаєм», команда Львівської опери зіткнулася принаймні з трьома викликами.

Перший — це сформована амбіколоніальна традиція постановок та інтерпретації опери, і загальноукраїнська, і місцева, адже впродовж усіх попередніх десятиріч постановки «Запорожця за Дунаєм» у Львівському театрі відтворювали саме її. *Другий* — це сформована настанова сприйняття та оцінки опери як продукту вторинного, недосконалого, напівпрофесійного, що зумовлена процесами культурної колонізації та базується на згаданій амбіколоніальній традиції постановок. *Третій* — реалії тексту Гулака-Артемівського. Йдеться про

⁷ Див., наприклад, аналіз постановки «Запорожця за Дунаєм» Володимира Лукашева наприкінці сезону 2022/23 у Києві на сцені Національної філармонії України [16, с. 230].

безперечні риси лірико-побутової комедії з двома парами головних дійових осіб — ліричною та комічною; типовими вокальними амплуа (тенор як герой-коханець, бас як буфонний персонаж), поширеними сюжетними ситуаціями (переодягання) чи використанням характерних виразових засобів та музичних прийомів (комічна скоромовка⁸, опора на побутові жанри) тощо.

Яким могло бути рішення, що додало би усталений наратив?

Один з варіантів, який можна уявити, — контамінація. Український театр має відповідний досвід. Наприклад, у сезоні 1999/2000 Станіслав Мойсеев поставив у київському Молодому театрі «РеХуВіЛійЗор», поєднавши два тексти — «Ревізора» Миколи Гоголя та «Хулія Хурину» Миколи Куліша. Герої п'єс потрапляли в типологічно однакові ситуації, що «підсвічували» одна одну. А вистава будувалася як почергове переключення між Гоголевим та Кулішевим текстами [4].

Чи можливий був подібний варіант у випадку з «Запорожцем»? Очевидно, так. І варіантів контамінації можна було уявити принаймні два: зі згадуваним «Викраденням з сералю» або ж із російською «Італійкою в Алжирі».

Подібне рішення могло би чіткіше прокреслити жанрово-стильові аналогії «Запорожця» саме з європейською традицією (де ключову роль відіграє специфічно італійський тип оперного інтонування) та стати свідченням деколонізаційної інтерпретації національної спадщини.

Однак творча команда Львівської опери пішла іншим шляхом. Зберігши орієнтацію на традиції поезики бельканто, вона змінила загальний жанровий орієнтир твору, переусвідомивши «Запорожця» як героїчну казку.

Конспективно позначимо корекції тексту Гулака-Артемівського, що забезпечили цю трансформацію.

Перше — композиційний рівень. Перекомпонування передусім торкнулося початкової драматургічної фази — тієї, що формує модель сприйняття усього подальшого. Замість підкреслено побутового *initium*'у — хору «Ой збирайтесь працювати», що створює хронотоп приземленої повсякденності, недвозначної профанності, у сучасній львівській постановці звучить аріозо Оксани «Ангел ночі». Тут окреслюється простір символічний, навіть сакральний. Мова не тільки про вербальний ряд — засадничо різним постає інтонаційний образ світу, що відкривається перед слухачем. У традиційному варіанті — квазінародний хор з побутово-кантовим чотириголоссям, дубльованим оркестром, у новому — тиха молитва, що змінюється пристрасним монологом.

Подальша траєкторія намічених в *initium*'і драматургічних векторів виправдовує запрограмовані початком очікування. Традиційний варіант, експонувачи ліричний образ Оксани (романс «Місяцю ясний» та вставна арія «Прилинь, прилинь»⁹), повертається до побутового хору («Хто працює, той і має») і перемикає увагу слухача на експозицію комічної сфери (пісня Карася «Ой щось дуже загулявся»). Варіант Тараненко–Саратських продовжує символічно-сакральну лінію. Йдеться про молитву Андрія («Владико неба і землі») та появу образу наратора, виключеного зі сценічної дії, — Мамає з арією «Поглянь увись». Таким чином, автори постановки послідовно уникають алюзій до повсякденності та побуту, переводячи оповідь у сферу символічного. Побутовий складник опери притлумлюється та нівелюється, натомість на перший план виходить епічна оповідь, що може бути витлумачена як ознака іншого жанру — казки.

⁸ Нагадаємо, що комічний ефект в опері ще від часів бароко пов'язувався зі звучанням низького голосу у швидкому темпі. Це має цілком очевидне природне пояснення: низький голос зазвичай є ознакою корпулентності, огрядності. Тож швидкі фігурити викликають асоціації з дрібним, похапливим, метушливим рухом, невластивим для носія такого тіла.

⁹ Цей вставний номер, як відомо, написав на прохання Миколи Садовського Олександр Горілий (1863–?) — український диригент, композитор, музично-громадський діяч. О. Горілий був першим диригентом створеного в часи Української держави Українського державного симфонічного оркестру імені Миколи Лисенка [18, с. 12–14].

Порівняння композиційних особливостей двох варіантів опери можна було б продовжувати, але перейдімо до другого можливого рівня співставлення аналізованих текстів — синтаксично-інтонаційного.

Тут автори нової постановки також запропонували неординарні рішення. До партитури твору введено українську народну пісню «Їхав, їхав козак містом». Принципово важливо зазначити, що це козацька пісня-марш. Згадаймо, що у варіанті Гулака-Артемівського хори здебільшого лірико-побутового характеру. Марш (дещо театральний) традиційно характеризує турків. У Львівській же постановці образ козаків-українців героїзується. Йдеться не тільки про згадану імплементацію пісні-маршу, але й про інструментальні номери аналогічного образно-емоційного штибу (наприклад, «Похід на Україну»), про задіяння літавр-тулумбасів, які також подають героїзований образ козаків, тощо.

Висновки. Отже, Львівська постановка переосмислює твір Гулака-Артемівського, нівелюючи його приземлено-побутовий комічний пафос та пропонуючи авдиторії символічно-героїзований варіант опери. Це спроба переосмислення вітчизняної класики та важливий крок на шляху звільнення української культури від імперських наративів. І в цьому полягає головне творче досягнення колективу Львівської опери.

Література

1. Антонович Д. Українська культура. Мюнхен : Український технічно-господарський інститут, 1988. 519 с.
2. Брюховецька О. «Запорожець за Дунаєм» і колоніальний міф. *Кіно-Театр*. 2008. № 3. С. 48–51.
3. Гулак-Артемівський С. Запорожець за Дунаєм. Київ : Мистецтво, 1954. 204 с.
4. Десятерик Д. Свято поіменоване свистопляскою. *День*. 1999. № 204 (3 листопада). URL : <https://day.kyiv.ua/article/kultura/svyato-poimenovane-svystoplyaskoyu> (дата звернення: 13.10.2025).
5. Історія української дожовтневої музики / за заг. ред.-упоряд. О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ : Музична Україна, 1969. 586 с.
6. Історія української культури / за заг. ред.-упоряд. І. Крип'якевича. Київ : Либідь, 1994. 656 с.
7. Історія української культури у п'яти томах. Т. 4. Кн. 2: Українська культура другої половини XIX століття / гол. ред. Г. А. Скрипник. Київ : Наукова думка, 2005. 1296 с.
8. Історія української музики. Т. 2 : Друга половина XIX ст. / за ред.: Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, С. Й. Грица та ін. Київ : Наукова думка, 1989. 458 с.
9. Кауфман Л. Семен Гулак-Артемівський. Київ : Музична Україна, 1973. 37 с.
10. Корній Л. Історія української музики : підручник. Ч. 3: XIX ст. Київ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. 477 с.
11. Корчова О. Один погляд на проблему оперної цілісності. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2005. Вип. 51 : Питання організації художньої цілісності музичного твору. С. 59–67.
12. Мокрик Р. Культурна колонізація. Страх, приниження і опір України в радянській імперії. Львів : Локальна історія, 2025. 432 с.
13. Ольховський А. Нарис історії української музики / підгот. до друку, наук. ред., вст. ст., комент. Л. Корній. Київ : Музична Україна, 2003. 512 с.
14. Онацький Є. Українська мала енциклопедія. Кн. 2: В–Г. Буенос-Айрес, 1958. 182 с.
15. Первый всесоюзный съезд советских композиторов: стеногр. отчет / ред. В. М. Го-родинский. Москва : Издание Союза советских композиторов СССР, 1948. 456 с.

16. Рижова М. Опера на сцені Національної філармонії України. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2025. Вип. 21. Ч. 1. С. 227–233. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).2025.333506](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).2025.333506)
17. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ : Логос, 2009. 226 с.
18. Чекан Ю. Національний симфонічний. 100 років служіння Музиці. Київ : Музична Україна, 2018. 88 с.
19. Чекан Ю. Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя. Львів : Видавництво УКУ, 2024. 236 с.
20. Чекан Юрій. Українська музика і прес більшовизму. *Український тиждень*. 08.01.2024. URL: <https://tyzhden.ua/ukrainska-muzyka-j-pres-bilshovyzmu/> (дата звернення: 21.10.2025).
21. Шевельов Ю. Захід є Захід, а Схід є Схід. З історії незакінченої війни / упоряд.: О. Забужко, Л. Масенко. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 195–215.
22. Biedarieva S. Ambicoloniality and War: The Ukrainian-Russian Case. London : Palgrave Macmillan, 2025. 258 p.

References

1. Antonovych, D. (1988). *Ukrainska kultura* [Ukrainian Culture]. Munich: Ukrainian Technical and Economic Institute [in Ukrainian].
2. Briukhovetska, O. (2008). “Zaporozhets za Dunaiem” i kolonialnyi mif. [The Cossack Beyond the Danube and the Colonial Myth]. *Kino-Teatr*, 3, 48–51 [in Ukrainian].
3. Hulak-Artemovskiy, S. (1954). *Zaporozhets za Dunaiem* [Zaporozhian Beyond the Danube]. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
4. Desiateryk, D. (1999, November 3). Sviato poimenovane svystopliaskoiu [A Holiday Named After the Whistle]. *Den*. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/article/kultura/svyato-poimenovane-svystoplyaskoyu> [in Ukrainian].
5. Shreier-Tkachenko, O. Y. (Ed.). (1969). *Istoriia ukrainskoi dozhovtnevoi muzyky* [History of Ukrainian pre-October Music]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
6. Krypiakievych, I. (Ed.). (1994). *Istoriia ukrainskoi kultury* [History of Ukrainian Culture]. Kyiv : Lybid [in Ukrainian].
7. Skrypnyk, H. A. (Ed.). (2005). *Istoriia ukrainskoi kultury u piaty tomakh*. T. 4. K. 2. *Ukrainska kultura XIX stolittia* [History of Ukrainian Culture in Five Volumes. Vol. 4. Bk. 2. Ukrainian Culture of the 19th Century]. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].
8. Bulat, T. P., Hordiichuk, M. M., Hrytsa, S. Y. et al. (Eds.). (1989). *Istoriia ukrainskoi muzyky*. T. 2: *Druha polovyna XIX st.* [History of Ukrainian Music. Vol. 2: Second Half of the 19th Century]. Kyiv : Naukova dumka. [in Ukrainian].
9. Kaufman, L. (1973). *Semen Hulak-Artemovskiy*. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
10. Kornii, L. (2001). *Istoriia ukrainskoi muzyky*. Chastyna tretia: XIX st. [History of Ukrainian Music. Part Three. 19th Century]. Kyiv; New York: Vydavnytstvo M. P. Kots [in Ukrainian].
11. Korchova, O. (2005). Odyn pohliad na problemu opernoi tsilisnosti [A Look at the Problem of Operatic Integrity]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 51, 59–67 [in Ukrainian].
12. Mokryk, R. (2025). *Kulturna kolonizatsiia. Strakh, prynyzhennia i opir Ukrainy v radianskii imperii* [Cultural Colonization. Fear, Humiliation and Resistance of Ukraine in the Soviet Empire]. Lviv : Lokalna istoriia [in Ukrainian].
13. Olkhovskiy, A. (2003). *Narys istorii ukrainskoi muzyky* [An Essay on the History of Ukrainian Music] (L. Kornii, Ed.). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

14. Onatskyi, Ye. (1958). *Ukrainska mala entsyklopediia*. Knyzhka druha: V–H. [Ukrainian Small Encyclopedia. Bk. 2. Letters B–H]. Buenos-Aires [in Ukrainian].
15. Gorodinskij, V. M. (Ed.). (1948). *Pervyyi vsesoyuznyi s'ezd sovetskih kompozitorov. Stenograficheskiy otchet* [The First All-Union Congress of Soviet Composers. A Stenographic Report]. Moskva: Izdanie Soyuza sovetskih kompozitorov Soyuza Sovetskih Socialisticheskikh Respublik [in Russian].
16. Ryzhova, M. (2025). Opera na stseni Natsionalnoi filarmonii Ukrainy [Opera on the Stage of the National Philharmonic of Ukraine]. *Artistic Culture. Topical Issues*, 21(1), 227–233. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).2025.333506](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).2025.333506) [in Ukrainian].
17. Chekan, Yu. (2009). *Intonatsiinyi obraz svitu: Monohrafiia* [Intonation Image of the World: A Monograph]. Kyiv : Lohos [in Ukrainian].
18. Chekan, Yu. (2018). *Natsionalnyi symfonichniy. 100 rokiv sluzhinnia Muzytsi* [National Symphony Orchestra. 100 Years of Service to Music]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
19. Chekan, Yu. (2024). *Svit, kotryi naspravdi ye... Opernyi teatr v infrastrukturi muzychnoho zhyttia* [The World That Really Is... Opera House in the Infrastructure of Musical Life]. Lviv : Vydavnytstvo Ukrainskoho Katolytskoho Universytetu [in Ukrainian].
20. Chekan, Yu. (2024, January 08). Ukrainka muzyka i pres bilshovyzmu [Ukrainian Music and the Press of Bolshevism]. *Ukrainskyi tyzhden*. Retrieved from <https://tyzhden.ua/ukrainska-muzyka-j-pres-bilshovyzmu/> [in Ukrainian].
21. Shevelov, Yu. (2009). Zakhid ye Zakhid, a Skhid ye Skhid [The West is the West, and the East is the East]. *Z istorii nezakinchenoi viiny*. (O. Zabuzhko & L. Masenko, Eds.). Kyiv: Kyiv-Mohyla Academy Publishing House [in Ukrainian].
22. Biedarieva S. (2025). *Ambicoloniality and War: The Ukrainian-Russian Case*. London : Palgrave Macmillan.

Yurii Chekan

THE LVIV ZAPOROZHETS: A LYRICAL DOMESTIC COMEDY OR A HEROIC FAIRY TALE?

Abstract. The article examines the genre reconceptualization that shapes the 2023 Lviv production of Semen Hulak-Artemovskiy's opera Zaporozhets Beyond the Danube. Interpreting the work's transformation from a lyrical domestic comedy into a heroic fairy tale as a deliberate decolonizing gesture, the study traces how a colonial mode of reception developed in imperial and Soviet traditions—through the “younger brother” narrative, claims about the “decisive influence” of Russian on Ukrainian culture, and the implicit devaluation of Ukrainian classics. The article shows how Soviet musicology helped form an ideologically conditioned habitus of reception that sustained ambicolonial models of interpretation. By contrast, it foregrounds an alternative, European-oriented interpretive tradition grounded in non-hierarchical comparative frameworks, which remained unknown or was deliberately silenced during the Soviet period. Using the 2023 Lviv production as a case study, the author analyzes compositional, dramaturgical, and intonational changes that shift the opera from an everyday to a symbolic-epic chronotope, contributing to a heroic portrayal of the Cossacks. The article concludes that this interpretation not only reshapes the opera's genre profile but also helps dismantle imperial narratives and reframes the national musical heritage within a decolonizing paradigm.

Keywords: genre transformation, decolonization processes in Ukrainian music, horizontal comparative studies, reception of Ukrainian heritage.

Bohdan Bulka

**MUSIC IN THE SPACE OF ALL POSSIBLE
CONSCIOUS EXPERIENCES**
**МУЗИКА У ПРОСТОРІ УСІХ МОЖЛИВИХ
СВІДОМИХ ПЕРЕЖИТТІВ**

УДК 130.2:78.01

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345531

Bohdan Bulka
Master's in Musical Art

Богдан Булка
магістр музичного мистецтва

email: gottfried.dev@gmail.com

orcid.org/0009-0009-5887-7618

Анотація. The author lays the groundwork for considering a cosmic-scale space of possible conscious experiences. He introduces the principles underlying a vision of the cosmic potential of an intelligent civilization, in which computation forms the core. The author demonstrates that consciousness can arise in substrates different from biological human brains, particularly in computers. He concludes that, ultimately, such a cosmic-scale space of conscious experiences is possible and that intelligent beings will be able to exercise fine-grained control over their phenomenal content. This prospect raises challenges for disciplines such as the philosophy of art and the philosophy of music. For example, the traditional approach to classifying the arts by the physical media in which artworks are created comes under scrutiny. The author proposes a framework for systematizing all possible conscious experiences, including those related to the perception of traditional artworks, and applies this framework to the question of generalizing music to many other, non-biological, conscious systems.

Keywords: definition of music, philosophy of music, philosophy of mind, philosophy of art, information technology.

Introduction. It is also possible to develop a science of consciousness and determine what computations or patterns of matter behavior give rise to what subjective phenomena (Chalmers, 2010, p. 40). Thus, in the future, it will potentially be possible to create artificial subjective experiences and have fine-grained control over their phenomenal content. Also, biological humans will be able to expand their phenomenal content and implement new phenomenal properties.

This perspective indicates that it might be possible in the future to profoundly extend the content of human consciousness and make it a medium for creative expression. Thus, the following questions arise: What place does art in general and music in particular have in this new reality? How to describe artistic experiences in fine detail? Is the traditional classification of arts by a physical medium (Walker, 2021; Multimedia Art, 2021; Annemarijn-Ingelaat, 2020) still going to be relevant, or some new approach to the classification of arts will be required, based on the availability of a rich set of means of expression in the form of properties of subjective experience? Can music be understood by a conscious system, significantly different in its scope, form and content from biological human brains? And what do we mean by “music,” in the context of these diverse forms of consciousness?

These questions lie in the area of study of philosophy of art and music. They will also become ever more practical and pressing as the technology, described above arrives: they will come into the purview of neuroscience and a science of consciousness. For example, we will need to study scientifically how to represent phenomenal properties. Already today, a quest for neural correlates

of consciousness exists (Chalmers, 2010, p. 59) and in the future this research should only expand to encompass more subjective phenomena and other possible substrates of consciousness.

Literature Review. Ray Kurzweil formulates the Law of Accelerating Returns (Kurzweil, 2005, p. 45) which, among other things, predicts exponential growth of information technologies. According to his predictions, human civilization will become a solar-system-scale civilization, harnessing the power of our Sun and the matter in our solar system for highly complex and rich computation by the beginning of the 22nd century (Kurzweil, 2005, p. 252; Kurzweil, 2005, p. 253). David Deutsch formulates the rule that unless the achievement of some goal is not prohibited by laws of nature, it is achievable, given the right knowledge (Deutsch, 2011, p. 56). So even if Kurzweil's predictions aren't fulfilled in time, the technologies he describes are possible to implement at some point in the future, because they don't violate any laws of physics.

Tegmark (2014) approaches the problem of consciousness from the standpoint of a physicist. Instead of asking "what are *neural* correlates of consciousness," he asks "what are *physical* correlates of consciousness." He suggests a number of properties that a piece of matter that is conscious should possess. Tegmark's properties are presumably more general than the properties of a biological brain. Thus, the scope of possible conscious experience broadens.

Harris (2010) postulates the concept of "the moral landscape"—it is a space of all possible conscious experiences. But, in contrast to my concept of the space of phenomenal properties, his space does not necessarily consist of phenomenal properties but rather of whole experiences. Also, Harris is interested in only one dimension in this space of experiences, namely, the dimension of suffering on the one end and well-being on the other. Whereas I am interested in all possible dimensions for phenomenal properties.

Kania (2011) and Scruton (n.d.) take sound to be a foundational part of music. But, as I show in the paper, it is conceivable to have an experience that is the same in such dimensions as temporal dynamics, intensity, variability and other properties of subjective experience and in the scope of phenomenal properties as an experience of a musical piece as it is traditionally conceived and it is not certain that this experience couldn't be interpreted as musical. Also, neither Kania nor Scruton considers the possibility of the kind of vast space of possible conscious experiences of which I talk in this paper, and they don't consider music in this context.

Aim of the Paper. This article applies existing work in philosophy of consciousness and of technology to the domain of art and music. In contrast to existing work on the philosophy of music, this work considers art and music within the vast space of possible conscious experiences that I outline. It attempts to create a framework for systematizing the plethora of possible experiences, including artistic experiences in general and musical experiences in particular, and to generalize music to many other, non-biological conscious systems. It attempts to produce motivation for further research in the areas of philosophy of art and music and in neuroscience.

Results and Discussion. *The Cosmic Potential of Civilization.*

"Like an explosive awaiting a spark, unimaginably numerous environments in the universe are waiting out there, for aeons on end, doing nothing at all or blindly generating evidence and storing it up or pouring it out into space. Almost any of them would, if the right knowledge ever reached it, instantly and irrevocably burst into a radically different type of physical activity: intense knowledge-creation, displaying all the various kinds of complexity, universality and reach that are inherent in the laws of nature, and transforming that environment from what is typical today into what could become typical in the future. If we want to, we could be that spark."—David Deutsch, *The Beginning of Infinity* (2011)

Physicist David Deutsch formulated the rule that unless something is limited by the laws of nature, it is possible to achieve, given the right knowledge (Deutsch, 2011, p. 56). In his book, *The Beginning of Infinity*, he presents a thought experiment, picturing a seemingly blank segment of the cosmos, the size of a solar system, where knowledge of how to do transmutation is applied to create a thriving civilization (Deutsch, 2011, p. 66). To create this civilization, Deutsch doesn't use

anything that violates the laws of physics. Thus, in principle, the cosmos can be transformed by intelligence to a great degree, filling it with complexity, richness, and life.

Inventor and thinker Ray Kurzweil formulated the Law of Accelerating Returns (Kurzweil, 2005, p. 45). It is a theory that the increase of order (and complexity) in the universe is an evolutionary process with accelerating returns: knowledge, obtained from one stage of evolution is used in the next stage. This also applies to technological evolution and to the evolution of information technology.

In the case of information technology, the goal of evolution is to increase computational power per unit cost. And the dynamics of this evolution are described by an exponential curve. For example, Moore's Law—an example of a single paradigm within the broader evolutionary process—states that the price-performance of computer chips (the number of transistors per dollar) doubles every two years (Kurzweil, 2005, p. 45). For example, in 1980 one could purchase computing power equivalent to 100 operations per second for one (2023-adjusted) dollar; by 2023, that same dollar could buy 100 billion operations per second (Kurzweil, 2024, p. 13).

Kurzweil speculates that the growth of computational power could eventually extend from the scale of human cognition to that of cosmic-scale civilizations. Such a scenario serves as an imaginative provocation, suggesting how profound technological development might transform both our material environment and the horizons of consciousness (Kurzweil, 2005).

Consciousness. Consciousness, in the sense I use it in this paper is synonymous with subjective experience. As Nagel (1974) put it, it is “what it is like” to be in a conscious state. Another way to describe the type of consciousness I discuss is to call it “phenomenal” (Chalmers, 1995a).

The “hard problem” of consciousness states that it is impossible to use a reductive approach to explaining consciousness: consciousness cannot be reduced to the underlying functions. Instead, the existence of subjective experience, or the quality of “what it is like” to be a conscious system, is to be taken as a first principle (Chalmers, 1995a).

The “hard problem” is interpreted differently by different schools of philosophy of mind. Naturalistic dualists state that an additional law, over and above the laws of physics, is needed to explain consciousness (Chalmers, 1995a). Physicalists, on the other hand, state that consciousness can be fully explained in terms of existing laws of physics (Chalmers, 2010, p. 111).

Either way, consciousness is tightly tied to the physical world and to functions of the physical systems that embody it (Chalmers, 1996, p. 217; Chalmers, 2010, p. 40). Likewise, both naturalistic dualists and physicalists hold that it is possible to study consciousness scientifically (Chalmers, 2010, p. 40).

Phenomenal Properties. A mental state has a *phenomenal character*. This phenomenal character is characterized by *phenomenal properties* (or *qualia*). These phenomenal properties “characterize what it is like to be in” a mental state that has a phenomenal character (Chalmers, 2010, p. 104).

For example, let's say I stand in my parents' garden, hold an apple in my hand and watch that apple. I will see the red color of the apple and its shape. I will feel the smell of the various plants and fruits in the garden. I will feel the light wind blowing in my face. I will feel bright sunlight in my eyes. I will feel joy from being in such a poetic place. I will experience memories from my childhood as I was playing in this garden. All of these characteristics of my experience of being in the garden will have phenomenal properties—the property of redness and roundness of the apple, of the sensation of smell that draws my attention, the various properties of the childhood memories and so on. That is, the phenomenal character of the mental state of being in the garden is comprised of these phenomenal properties.

Phenomenal properties are irreducible building blocks of the phenomenal character of mental states (Chalmers, 2010, p. 252). They exist objectively: two mental states can share one and

the same phenomenal property. If all the phenomenal properties are shared in two mental states, these states are identical (Chalmers, 2010, p. 382).

If we speak about art, any particular means of expression in any particular art form can have a material and a phenomenal component. The material component describes the means of expression within the context of the medium and in relation to neurophysiological processes. The phenomenal component describes the means of expression in the context of its phenomenal properties. To speak in terms of phenomenology, any means of expression consists of phenomenal properties.

The Vast Space of Conscious Experiences. There is a probability that nature allows for the existence of various systems—in addition to biological brains—endowed with subjective experience (Chalmers, 1996, p. 313; Koch, 2019, p. 171; Tegmark, 2014). Scientists and philosophers discuss the search for patterns of matter behavior that give rise to consciousness (Tegmark, 2014). These patterns could possibly be more general than what we find in biological brains. Thus, a broader spectrum of conscious systems is possible.

Taking into account the potential of complex computation and intelligence to spread around at the cosmic scale, as discussed above, one could suppose that the quantity of possible conscious systems, their diversity, scope and inner richness, too, is measured in cosmic scales and that biological brains are just a tiny drop in this ocean (Kurzweil, 2005, p. 227; Kurzweil, 2005, p. 247; Tegmark, 2017, p. 323).

Artificial Consciousness. Potentially, in the future, when vast computational power will be available, we will be able to create conscious experiences, have fine-grained control over their phenomenal content, and choose this content at will. We will gradually explore the vast space of possible conscious experiences, as discussed above. Additionally, this means that we will be able to record and replicate the experiences we create, just as we do with audio recordings today.

Further, it is thought by some to be possible to replace the substrate of a conscious system by gradually replacing its computational units, such that, for example, a biological brain could be transformed into a computer by replacing neurons with digital circuits neuron by neuron, while its consciousness would remain uninterrupted—this is what consciousness philosopher David Chalmers describes in his Fading Qualia thought experiment (Chalmers, 1995b). And that transformed system could then be further transformed to accommodate a broader scope of phenomenal properties. In this way, conscious systems could dynamically evolve over the course of their lifetime, exploring new horizons of subjective experience each time.

In addition to this, highly precise, high-bandwidth neural interfaces are being developed already today (BlackRock Neurotech, n.d.; Synchron, n.d.; Paradromics, n.d.; Neuralink, n.d.). Some of the companies that develop such interfaces explicitly aim at ultimately developing a whole-brain neural interface (Neuralink, 2025). In the future, nanotechnologies may be used to create whole-brain neural interfaces by non-invasively injecting nanorobots into the bloodstream, allowing them to access and control individual neurons from the inside (Kurzweil, 2005, p. 227). All this opens up the possibility to view consciousness itself as a medium for art.

Consciousness as an Artistic Medium. If we assume the possibility to create conscious experiences at will, as discussed above, *phenomenal properties of these experiences become means of expression*. They can be determined by more abstract ideas, by ideas about the general character of an experience and about the dynamics of its development in time and its various properties and so on.

The creator of artificial subjective experience can be driven by the question: “Which phenomenal properties do I want the experience to have?” rather than by the question: “What traditional medium do I want my artwork to be in?” The set of phenomenal properties that our consciousness-creation machinery is able to create is the only limit to the creativity of the creator. Thus, consciousness itself becomes a medium for art.

And the artist constructs experiences out of these phenomenal properties like a music producer constructs a song out of raw timbres and tones and recorded sounds or a graphic artist constructs a piece of art out of colors and shapes and images.

Situating Arts in the Space of Phenomenal Properties. Traditionally, arts are classified into different art forms based on the physical medium they are created in (Walker, 2021; Multimedia Art, 2021; Annemarijn-Ingelaat, 2020). But if we assume the possibility to create experiences and have fine-grained control over the phenomenal content of them, the boundaries between different physical media become irrelevant.

All conscious experiences can be situated in the common space of phenomenal properties. For example, philosopher Sam Harris does something similar in his concept of “the moral landscape” (Harris, 2010). This space should be thought of as including all the phenomenal properties that are possible in a cosmic-scale civilization, described in previous sections. The experiences, related to the perception of objects of art and artificially created experiences, too, can be situated in this space.

Once we do that, we can study the properties of this space. For instance, Chalmers supposes that subjective experience obeys certain universal laws of nature (Chalmers, 1996, p. 32). For example, when he talks about Fading Qualia, he assumes that the qualia (phenomenal properties) can be in transitional states between the state of existence and non-existence (Chalmers, 1995b). Thus, there must be some general dimensions—axes—in which we can situate different qualia: Chalmers (1995b) talks about the lack of discrimination in the experiences of Joe; how Joe sees “tepid pink and murky brown” where fully conscious system sees “bright red and yellow;” about the lack of intensity and richness in the experiences of Joe. Harris (2010) puts all experiences on the single dimension of suffering and well-being. Also, perhaps, there are some regularities with regards to how different phenomenal properties are interrelated within a single subjective experience.

We can also study different properties of the distribution of different experiences in this phenomenal space. For instance, there will be experiences that overlap with each other, that is, share some phenomenal properties, and those that don't. For instance, many experiences of biological human minds will share many phenomenal properties.

Experiences, related to the perception of artworks of different traditional art forms will share many phenomenal properties because experiences consist not only from data, coming directly from sense organs—they also include other subjective phenomena, such as, for example, imagination, emotion, memories, etc; and different traditional art forms share sensory data from the same sense organs such as bodily sensation. And those properties, that are not shared in the traditional art forms can be used together in artificially created artistic experiences. Thus, the strict boundaries between the art forms, implied by the traditional classification by physical medium become much blurrier. Entire new art forms might be defined by which phenomenal properties they employ and in what ways. These new art forms, too, might share many of these phenomenal properties and thus boundaries between art forms become much blurrier in this case too.

Generalizing Music to Other Conscious Systems and Searching for New Art Forms. When one considers the possibility of existence of a vast number of conscious systems beyond biological human brains, question arises with regards to the place of music among all these systems. Is music an art form, characteristic of only human brains or does it encompass a greater scope of conscious systems?

When we ask whether music exists in conscious systems beyond human brains, we unavoidably refer to the concept of music as it is conceived in the context of human brains. But it is possible that human brains are only a tiny special case of music, if we describe this concept in the context of all conscious systems in which it exists. Is it possible that the concept of music, as it is described in the context of all conscious systems in which it exists, doesn't exist in systems that are human brains? In such a case, the word “music” would attain a qualitatively different meaning

than the meaning we apply to it in the context of human brains. In such a case, it would not make sense to use the word “music,” because it would have profoundly different meaning than the meaning we are used to ascribing to it.

But the following could be an interesting research purpose: to search for new landscapes of art, considering art in the light of all possible conscious systems. In light of such a purpose, both generalizing music as an art form and searching for new art forms are interesting projects. And it is possible that explorations in the former area can lead us to insights in the latter area and vice versa.

On the one hand, if we are to give the term “music” any meaning, this meaning should encompass those human experiences, which are conventionally interpreted as musical in our culture—ascribing this term to a phenomenon which doesn’t include these experiences would profoundly change the meaning of the word. Therefore, for a certain experience in a foreign conscious system to qualify as musical, it should satisfy certain conditions, albeit generalized, determined by these biological human experiences. On the other hand, in the search of new landscapes of art, it is undesirable to limit ourselves by defining the scope of our search as constrained by the conditions of these biological human experiences.

It is also worth noting that art forms are hypothetically possible, which are not music but are close to music and intersect with it in the space of phenomenal properties.

The question of whether music extends to conscious systems, distinct from biological human brains, can be formulated in the following way: Where is music situated in the space of phenomenal properties? Is it necessary that a system to which music extends shares all the phenomenal properties with biological human brains or is it possible that it shares only some of them or even none?

To answer these questions, we could start with an experience, related to the perception of a piece of music as a piece of music is traditionally conceived and then try to gradually abstract away from it to more general characteristics of experiences that still apply to the original experience but also to a number of experiences that contain phenomenal properties that biological human brains’ experiences don’t.

First, we might try to rid ourselves of sound. Some people, when they talk about music, talk about sound as a foundational part of it (Kania, 2011; Scruton, n.d.). But is it really such a foundational part? While I understand that hardly anyone would state that music is *just* about sounds, I would like to emphasize that it is about an entire world of subjective phenomena, which we experience when we listen to these sounds. These include, among other things, emotions, imagination, memories, a feeling of motion in space, etc. It is precisely such phenomena that are the most important thing in music.

Now, one might say that when watching movies we, too, experience emotions, motion and imagination. And thus, defining music in these sole terms, without reference to sound, is not useful and too broad. But in movies, the temporal dynamics, intensity, variability and other properties of these phenomena are different. And I can ask the converse question: isn’t tying the definition of music to sound too strict?

We can imagine a device—a computer with a neural interface—that stimulates all the same subjective phenomena as music does, with the same temporal dynamics, intensity, variability and other properties, but does this without sound. Would a definition of music that includes these experiences as musical be too loose? Perhaps—yes, and it would make more sense to interpret these experiences as belonging to a different art form, albeit one that shares many phenomenal properties with music. But I’m not completely sure about this.

And this is a profound question for any project that tries to come up with a definition of music. In the end, it might be that such a project is unattainable at the current stage: only when we have studied subjective experience in general and experience of sound and music in particular

thoroughly with the tools of neuroscience will we be able to ask which experiences should be interpreted as musical.

Thus, if a musical experience without sound is possible, then we can say that music extends to conscious systems that don't perceive sound—but, at this point in our abstraction process, they still have to perceive emotions, imagination, memories, etc., as they are conceived in biological human brains.

Now, we might also suggest that what's important in our experience of traditional music is not even the specific phenomenal properties it consists of, but its overall properties and dynamics. For example, one might imagine a conscious system that has profoundly different mechanisms of receiving information from the environment than our sense organs, or no such mechanisms at all, only perceiving information that exists inside the system. Or, even further along, we might imagine an experience, consisting of entirely different phenomenal properties than our original musical experience, but that has approximately the same number of them, the same temporal dynamics and dynamics of intensity and variability, etc. Such an experience might be considered musical. Thus, we can say that music extends even to conscious systems that don't share any phenomenal properties with humans.

To take this even further, one might imagine an experience that has even a greater number and intensity and variability of phenomenal properties, a greater complexity of the experience and temporal dynamics that still resemble the original experience but also incorporate the greater number and degrees of freedom of the phenomenal properties it consists of. Thus, conscious systems with a greater scope of phenomenal properties and mental processes than biological humans can experience music.

Finally, we can conceive of a possibility that the temporal scale can be altered as long as the proportions of the interrelations between events in time are preserved.

Conclusion. We are standing on the brink of a new era of human existence, where biological humans will expand their intellectual capabilities and the spectrum of their subjective experience through neural interfaces and through migration into a technological substrate.

The framework of the space of phenomenal properties demonstrates the potential for artistic expression in the realm of artificial consciousness, for the existence of a myriad of entirely new art forms, and for new approaches to thinking about and classifying arts. Our thinking about music, too, is influenced by this framework, namely, we can ask, where is music situated in this space of phenomenal properties? How does music generalize to a myriad of conscious systems in this space? Does sound play a crucial role in music or can music exist also without it?

In light of these considerations, it is reasonable to begin researching these topics now. This can be done through methods from fields such as neuroscience—for example, mapping the space of phenomenal properties by identifying neural correlates of consciousness, particularly those related to the perception of sound and music; philosophy of mind—by addressing questions such as how to represent phenomenal properties of experience in general and in relation to sound and music specifically, or what contradictions arise between naturalistic dualism and physicalism; and philosophy of music—by asking whether a complete definition of music can be determined at present, what role sound plays in such a definition, and how music might generalize across the wide range of conscious systems in the space of all possible phenomenal properties.

References

- Annemarijn-Ingelaat. (2020, March 25). *What Is Interactive Art?* *Privéekollectie Contemporary Art*. Retrieved from <https://www.priveekollectie.art/2020/03/25/what-is-interactive-art/>
- BlackRock Neurotech. (n.d.). *BlackRock Neurotech*. Retrieved from <https://blackrockneurotech.com/>
- Chalmers, D. J. (1995a). Facing Up to the Problem of Consciousness. *Journal of Consciousness Studies*, 2(3), 200–219.

- Chalmers, D. J. (1995b). Absent Qualia, Fading Qualia, Dancing Qualia. In T. Metzinger (Ed.), *Conscious Experience* (pp. 309–328). Ferdinand Schöningh.
- Chalmers, D. J. (1996). *The Conscious Mind: In Search of a Fundamental Theory*. Oxford University Press.
- Chalmers, D. J. (2010). *The Character of Consciousness*. Oxford University Press.
- Deutsch, D. (2011). *The Beginning of Infinity: Explanations That Transform the World*. Viking Penguin.
- Harris, S. (2010). *The Moral Landscape: How Science Can Determine Human Values*. Free Press.
- Kania, A. (2011). Definition. In T. Gracyk & A. Kania (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (pp. 3–13). Routledge.
- Koch, C. (2019). *The Feeling of Life Itself: Why Consciousness Is Widespread but Can't Be Computed*. MIT Press.
- Kurzweil, R. (2005). *The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology*. Viking Penguin.
- Kurzweil, R. (2024). *The Singularity Is Nearer: When We Merge With AI*. Viking.
- Multimedia Art. (2021, April). *The Social Stays*. Retrieved from <https://www.thesocialstays.com/blogs/art-term/multimedia-art>
- Nagel, T. (1974). What Is It Like to Be a Bat? *The Philosophical Review*, 83(4), 435–450. DOI: <https://doi.org/10.2307/2183914>
- Neuralink. (2025, June 18). *Neuralink Update, Summer 2025* [Video]. YouTube. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=FASMejN_5gs&t=1410s
- Neuralink. (n.d.). *Neuralink*. Retrieved from <https://neuralink.com/>
- Paradromics. (n.d.). *Paradromics*. Retrieved from <https://www.paradromics.com/>
- Scruton, R. (n.d.). *Music and Cognitive Science*. Retrieved from <https://www.roger-scruton.com/component/content/article/31-understanding-music/183-music-and-cognitive-science?Itemid=101>
- Synchron. (n.d.). *Synchron*. Retrieved from <https://synchron.com/>
- Tegmark, M. (2014). Consciousness as a State of Matter. *Chaos, Solitons & Fractals*, 76, 238–270. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.chaos.2015.03.014>
- Tegmark, M. (2017). *Life 3.0: Being Human in the Age of Artificial Intelligence*. Alfred A. Knopf.
- Walker, S. (2021, October 26). What Are the 7 Forms of Art? *Contemporary Art Issue*. Retrieved from <https://www.contemporaryartissue.com/what-are-the-7-forms-of-art-a-complete-overview/>

Богдан Булка

МУЗИКА У ПРОСТОРІ УСІХ МОЖЛИВИХ СВІДОМИХ ПЕРЕЖИТТІВ

Анотація. Автор вибудовує фундамент для обговорення простору можливих свідомих пережиттів космічного масштабу. Він вводить читача у принципи, що стоять за баченням космічного потенціалу розумної цивілізації. У ядрі такої цивілізації лежить технологія обчислення. Автор демонструє, що свідомість може виникати у субстратах, відмінних від біологічних людських мізків, зокрема, у комп'ютерах. Тож він приходить до висновку, що, рано чи пізно, можливим стане простір свідомих пережиттів космічного масштабу і що розумні істоти матимуть детальний контроль над феноменальним змістом цих пережиттів. Автор стверджує, що ця перспектива представляє виклики у таких областях, як філософія мистецтва та музики. Наприклад, критичного переосмислення вимагає традиційний підхід до класифікації мистецтв на основі фізичних медіумів, у яких створені твори мистецтва. Автор висуває фреймворк для систематизації усіх можливих свідомих пережиттів, включаючи пережиття, пов'язані зі сприйняттям творів традиційного мистецтва, і застосовує цей фреймворк до питання узагальнення музики до великої кількості інших, небіологічних, свідомих систем.

Ключові слова: визначення музики, філософія музики, філософія свідомості, філософія мистецтва, інформаційні технології.

Huang Jiayao

THE SOUND IMAGE OF THE FLUTE
IN 20th-CENTURY COMPOSITIONAL EXPLORATIONS:
BETWEEN TRADITION AND INNOVATION

ЗВУКО-ОБРАЗ ФЛЕЙТИ
У КОМПОЗИТОРСЬКИХ ПОШУКАХ ХХ СТОЛІТТЯ:
МІЖ ТРАДИЦІЄЮ ТА НОВАТОРСТВОМ

УДК 788.511:78.036:781.22

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.349468

Huang Jiayao

Ph.D. Student in the Department
of the History of Ukrainian Music
and Musical Folklore Studies
at the Ukrainian National Tchaikovsky
Academy of Music

e-mail: huangjiayao2000@gmail.com

Хуан Цзяяо

аспірант кафедри
історії української музики
і музичної фольклористики
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського

orcid.org/0009-0006-1424-1835

Abstract. This article examines the evolution of the flute's sound image in 20th-century music through the interplay of tradition and innovation. It traces how the flute, historically associated with pastoral imagery, developed into a virtuosic and versatile instrument over the course of the 20th century. This transformation was driven by the emergence of new artistic styles (impressionism, neoclassicism, avant-garde) and the expansion of flute performance techniques. The author analyzes innovative compositional approaches—such as quarter-tone intonation, flutter-tonguing, glissandi, multiphonics, and percussive key effects—and their integration with traditional flute idioms in the works of leading composers. The study demonstrates that the adoption of these techniques significantly broadened the flute's expressive palette and elevated its timbre to a key element of musical dramaturgy in contemporary compositions. Overall, the flute's role in the 20th century shifted from embodying Romantic pastoral associations to serving as a vehicle for radical sonic experimentation, with the synthesis of traditional and innovative means in its usage reflecting the broader trends of musical art in the last century.

Keywords: flute, sound image, tradition, innovation, extended techniques, 20th-century music.

Problem Statement. The relevance of this research is driven by the significant changes in the role and sound of the flute throughout the 20th century. Traditionally, the flute was associated with a pastoral timbre and a natural idyll. In European musical culture up to the 19th century, the flute's image was primarily that of a quiet, pastoral-sounding instrument. Its warlike, piercing potential was known but used more rarely by Romantic composers. At the turn of the 20th century, the situation changed: tellingly, the first recognized work of musical Impressionism begins with a flute solo, creating a refined image stylized as an antique pastoral idyll. Debussy's *Syrinx* (1913) became a landmark early-twentieth-century work for solo flute that helped re-center the instrument in modern concert repertoire, conveying mythological-pastoral moods through new

musical means. These examples demonstrated a transition from the flute's traditional *role* as a "shepherd's" instrument to a new role as a bearer of an expressive, innovative sonic image.

In 20th-century music, a radical shift in aesthetic priorities gave rise to new styles and composition techniques. This fostered the emergence of a new concert phenomenon in flute music. The improvement of the instrument's construction, initiated by Theobald Boehm's reform, transformed the flute from predominantly an orchestral accompanying voice into a virtuosic solo instrument. Composers of various tendencies (from Impressionism and Neoclassicism to the avant-garde) began actively engaging the flute's timbre in their works, expanding its expressive capabilities. Thus, the problem examined in this study is to comprehend the transformation of the flute's "sound image"—from traditional pastoral associations to experimental, innovative uses of the instrument—as a reflection of the general trends in 20th-century musical art.

Aim and Objectives of the Research. The aim of this research is to identify the features of the evolution of the flute's sound image in the works of 20th-century composers, in the context of the dialectic between tradition and innovation. To achieve this aim, the following objectives were set: 1) analyze the historical context and the traditional image of the flute in European musical culture up to the beginning of the 20th century, and clarify its semantic characteristics (pastoral, lyrical, etc.); 2) investigate new compositional approaches to the flute in the 20th century, in particular the introduction of modern playing techniques and experimental methods of sound production; 3) determine how leading 20th-century composers combined the flute's traditional functions with innovative techniques, and trace stylistic transformations of its sound using specific works as examples; 4) summarize the impact of innovative explorations on expanding the flute's expressive potential and changing its role in the musical art of the 20th century.

Analysis of Recent Studies and Publications. The flute art of the 20th century has attracted the attention of both Ukrainian and international researchers. In Ukrainian musicology, several substantial works provide a theoretical foundation for our study. For instance, Andrii Karpyak, in the monograph *Conceptual Foundations of the Artistic Thinking of the Modern Flutist* (2013) [3], highlighted the aesthetic and technical principles of contemporary flute performance. The dissertation research of Anastasiia Gusarova (2019) [2] was devoted to the role of the flute in the chamber-instrumental music of Moldovan composers of the late 20th – early 21st centuries, indicating a European national perspective on the adoption of new flute repertoire. Important historical groundwork has been laid by studies tracing the flute's evolution: the reconstruction of the flute's image in the works of 18th-century composers (Liudmyla Havrylenko, 2023 [1]) and a historical-stylistic discourse on the development of flute art (Yaroslav Novosadov & Natalia Mozgalyova, 2023 [6]). The stylistic vectors of 20th–21st century flute discourse have been explored in articles focused on individual composers. For example, A. Lukatska (2014) [5] analyzes the use of the flute in the chamber music of Francis Poulenc, while Pan Tintin (2015) [7] examines the flute-and-piano sonata genre in the compositional poetics of the 20th century. Collectively, these works demonstrate scholarly interest in the topic from both historical and performance practice perspectives.

Among international studies that address modern playing techniques and new possibilities for the flute, a fundamental work is Nancy Toff's *The Flute Book* (1996) [14]—an encyclopedic guide covering the flute's historical development and performance aspects, including the modernization of the instrument and repertoire that accelerated in the 20th century. Equally insightful in terms of the essential characteristics of contemporary flute performance are the writings and methodological contributions of the American flutist-inventor Robert Dick. His book

The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques (1989) [11] is considered a foundational method for modern flute technique. In several works, Dick has developed and described innovative flute-playing techniques (circular breathing, timbre enrichment through extended techniques, modifications of established performance techniques, etc.). The very appearance of such manuals indicates that by the late 20th century, the flute's expanded technical possibilities had become an object of systematic study. In addition, flute periodicals (for example, the journal *Flute Talk* [13]) regularly publish articles and interviews on the latest techniques and pedagogical approaches to mastering them.

Results and Discussion.

The flute's sound-image in the first half of the 20th century. The sonic image of the flute that had formed in European culture by the 19th century—shaped in the works of many composers and performers of the Romantic era—presented the instrument foremost as one of gentle, pastoral sonority. Its more martial potential, as a source of piercing, calling sound, was less of interest to Romantic composers (though not entirely unknown to them).

In 20th-century musical culture, changing aesthetic tastes that ushered in new artistic movements and styles fostered the emergence of a new concert phenomenon in flute music. Boehm's reform not only eventually received full recognition (the Paris Conservatory adopted the Boehm-system flute into its curriculum in 1860), but further improvement of the flute continued along the path opened by the German master. Formerly used chiefly for orchestral color, the instrument emerged as a major concert solo instrument. Today, composers of virtually every movement actively utilize the flute's timbre. The flute appears in genres of absolute music, program music, theater music, applied music; in the orchestra, with the orchestra, in diverse ensembles, with voice, with piano, and as a solo instrument. The flute's expressive resources have expanded, and performance techniques have been substantially renewed.

A major impulse for the flute's revival was the work of the French Impressionist masters—first and foremost, Claude Debussy. Debussy's initial interest in the new flute sound arose in the 1890s. During that time, the composer wrote a landmark piece that resonated widely and became the starting point of musical Impressionism: *Prélude à L'Après-midi d'un faune* (*Prelude to The Afternoon of a Faun*, 1894). Significantly, the first recognized work of musical Impressionism begins with a flute solo. This refined image, stylized as an antique idyll, is realized in the flute's mezzo-soprano register (the refrain of the piece). The instrument unfolds the semantic core of the work—associated with a mythological pastoral scene—using innovative modal-intonational means. The flute's melody combines two of Debussy's favorite modal spheres: chromaticism (an outline built on a tritone) and diatonicism with a pentatonic mode.

Subsequently, Debussy returned again to the flute. The vocal cycle *Chansons de Bilitis* (*Songs of Bilitis*, 1897–1898) on poems by Pierre Louÿs consists of three miniatures, the first of which is *La Flûte de Pan* (*The Flute of Pan*). The scoring of the cycle is voice with an ensemble of two flutes, celesta, and two harps (there is also a version with piano). The semantics of the flute's sound here recall the stylized pantheistic pastoral quality embodied in *Prélude à L'Après-midi d'un faune*. Thanks to the solo flute piece *Syrinx* (1913), Debussy brought the flute *alone* onto the concert stage. The imaginative world of *Syrinx* reflects the Greek myth about the metamorphosis of the nymph who, fleeing Pan's pursuit, was transformed into a reed—out of which the god, in memory of his beloved, crafted a flute. In the music of the piece, one senses agitation, anxiety, and longing, conveyed through a complex pitch organization that eschews straightforward tonality. Structural-

ly, Debussy favors short phrases with light virtuosity, avoiding extended cantilena lines. Similar in style is the late *Sonata for Flute, Viola and Harp* (1915), Debussy's final work involving the flute.

To a lesser extent, Maurice Ravel featured the flute's sound in his works. However, the flute's timbre is an active component of the conception of his famous *Boléro* (1928), and Ravel also employs a flute solo in the ballet *Daphnis et Chloé* (1912). The flute's expressive possibilities are used in an original way in the vocal cycle *Chansons madécasses* (*Madagascar Songs*, 1926) on poems by Évariste de Parny, as well as in *Introduction et Allegro* (1906) for harp, flute, clarinet, and string quartet.

Attention to the flute's timbre also marked the work of composers of the late-Romantic trend at the turn of the 19th–20th centuries. In his symphonic scores, Gustav Mahler often uses the flute timbre as a tone painting of bird chirping, the music of the forest, the pristine purity of nature. In *Das Lied von der Erde* (*The Song of the Earth*, 1909), alongside actual bird calls, the flute's timbre in its low register conveys an ethereal, transfigured color; combined with pentatonism, it embodies the idea of the breath of Eternity. At the same time, in dramatic, expressive moments of Mahler's works the flute sounds high and piercing (as in the *Fifth Symphony*), and occasionally paradoxically low (the "Funeral March in the Manner of Callot" from the *First Symphony*).

Expressive orchestral combinations involving flutes were implemented by Richard Strauss. Notable examples include the melody of the silver rose in the opera *Der Rosenkavalier* (1911), and the staccato parody theme of the Enemies in the tone poem *Ein Heldenleben* (1898). Strauss boldly introduced new flute techniques: in the symphonic poem *Also sprach Zarathustra* (1896) he uses tremolo not only legato but also on a single pitch by means of tonguing (flutter-tongue tremolo); in *Don Quixote* (1897) he employs for the first time the *Flatterzunge* (flutter-tonguing) technique to illustrate the noise of a windmill. Late Romantics such as Jean Sibelius, Carl Nielsen (the orchestral piece *Pan and Syrinx*, 1918), George Enescu and others also drew on the flute timbre in their works.

The flute figures in the works of composers of the Neoclassical current—Ferruccio Busoni, Max Reger, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Paul Hindemith, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Arthur Honegger, Heitor Villa-Lobos, and others. In the 1920s, Stravinsky enthusiastically used the flute in various works written for specific instrumental ensembles. The period of the composer's neoclassical orientation coincided with his fascination for wind sonorities. As Stravinsky himself notes, "...this group [winds] creates a certain austerity... String instruments possess, for example, less of a cool, blurred quality of sound... [strings] emotionally color the music... I am always interested and attracted by new instruments..., and I am also delighted by new resources of 'old' instruments" [8, p. 237]. In these compositions Stravinsky gives pride of place to wind instruments, including the flute. The flute is present in the *Octet for Wind Instruments* (1923), written after a Bach model and combining woodwinds (without oboes) and brass (trumpets and trombones); in the quasi-Baroque Concerto for Piano and Wind Instruments (1924); and earlier in the ballet *Petrushka* (1911) and the vocal-instrumental pieces *Pribaoutki* (1914). Many years later, Stravinsky returned to the flute's sound, featuring the flute in *Three Songs from Shakespeare* (1953) and *Epitaphium* (1959) for flute, clarinet, and harp.

The flute is an active participant in the symphonic, chamber, and concerto works of Paul Hindemith, as an equal soloist and ensemble member. Notably, Hindemith's output includes the *Symphony in B ♭* for concert band (1951), the *Concerto for Woodwinds, Harp, and Orchestra* (1949), and the vocal cycle *Die junge Magd* (*The Young Maiden*, 1923) on poems by Georg Trakl, scored for voice, flute, and clarinet, among others. In addition, the composer wrote sonatas for

virtually all instruments, not overlooking the flute as a concert solo instrument. For flute and piano, Hindemith composed a dance-like *Sonata* (1936) and the piece *Luna* (1942), which are characterized by pre-Classical principles of thought, variability (variation technique) and polyphony, as well as elements of Baroque-like improvisational style. In the 1920s, Hindemith also created works for *unmixed* flute ensemble sound. The *Canonical Sonatina for Two Flutes* (1924) demonstrates a stylistic transition from Romantic expressiveness to neo-Classical simplicity. Subsequently, the *8 Pieces for Solo Flute* (1927) appeared, written in a similar vein.

The activity of “Les Six” (the circle of composers around Erik Satie and Jean Cocteau) aimed to establish a new paradigm centered on the fetishization of the city, technological progress, machines, and human intellect as the engine of progress. From this came an emphasis on moderate-sized symphonic and especially chamber ensembles, where each line could be clearly heard. Considerable focus was given to steady, driving rhythm. The followers of this aesthetic devoted significant attention to the flute. In the instrumental palette of *Les Six*, Stravinsky’s influence is palpable, both in the treatment of the orchestra as a group of soloists and in the elevated role of winds. In this vein were written Darius Milhaud’s *Sonatine for flute and piano* (1922), Germaine Tailleferre’s *Pastorale* and *Concertino* (1924), Arthur Honegger’s *Chamber Concerto for Flute, English Horn and String Orchestra* (1948), and Francis Poulenc’s *Sonata for Flute and Piano* (1957).

Arthur Honegger employs the cool flute timbre in vocal works of the 1920s, such as the songs on texts by René Morax for a theatrical adaptation of Andersen’s *The Little Mermaid*. The flute is used in chamber ensembles and concertante forms by Albert Roussel, Jacques Ibert, Eugène Bozza, Henri Tomasi, Daniel-Lesur, Gian Francesco Malipiero, and others. In a similar direction were the compositional explorations of André Jolivet in the solo flute cycle *Cinq Incantations* (1936), where the composer experiments with exotic modes, abandoning tonal thinking to achieve sonorous effects through rhythm. Among the works of the “Les Six” masters, one should mention the solo flute piece *Danse de la chèvre* (*Dance of the Goat*, 1919) by Honegger, created under the influence of Debussy’s flute innovations.

In the musical art of Expressionism, represented by the Second Viennese School, the flute as a concert instrument is practically absent, with the exception of Ernst Krenek’s *Sonatine for flute and viola*. In the works of the New Viennese composers, the flute appears only as a partner in ensembles or in orchestral scores. However, even in those contexts its semantic and stylistic transformations continue, honing a new intonational essence for the instrument. Among the flute-related achievements in the works of the New Viennese expressionists, one should note Anton Webern’s serial *Concerto Op. 24* for 9 instruments, which includes a flute. In this work, each voice has its own timing and plane of sound. The composition is based on a kind of multiple invariance of melodic lines that run in parallel and change unevenly. Thus, the artistic discoveries of the Expressionists laid the foundation upon which flute artistry would develop in the second half of the 20th century.

This overview of the flute’s representation in various artistic movements of the first half of the 20th century demonstrates an evolution in artistic conceptions of instrumental sonority and the self-sufficiency of timbral imagery. As a result, the flute emerges as both an ensemble and a solo instrument capable of realizing complex technological and compositional challenges.

Flute in Compositional Experiments of the Second Half of the 20th Century. Works involving the flute in the second half of the 20th century reflect the main trajectories of the development of musical avant-garde, characterized by the search for new compositional techniques and experimental performance methods. The first of such compositions is Edgard Varèse’s *Density 21.5*

(1936) for solo flute. In the following sections, the evolution of flute performance will be discussed in greater detail.

The achievements in the technical capabilities of the modern flute necessitate addressing the performance challenges that inevitably confront flutists. Traditional notions about the flute's possibilities (for example, the idea that the flute has a fixed tone color that is difficult to alter, or that the flute is fundamentally a monophonic instrument) tend to limit its application in avant-garde compositional pursuits. Furthermore, the Boehm-system flute is still virtually not adapted to the microtonality of Eastern music.

Given that musical domains requiring extended flute techniques are actively in demand in today's music world, questions arise in both performance practice and compositional creativity regarding the need to broaden conceptions of the flute's significant expressive and technical potential. Contemporary flute performers often compose musical works themselves that utilize new flute techniques. For example, the Canadian flutist Robert Aitken, whose repertoire spans academic and avant-garde music, is the author of *Icicle* (1977), a piece saturated with innovative playing techniques. Robert Dick (USA) has also written a solo flute piece titled *Remembrance*, which exploits extended techniques. Matthias Ziegler remarks that "the most difficult aspect when working with students on contemporary music pieces is helping the student develop their technical potential while simultaneously revealing the work's meaningful and emotional components" [13, p. 10]. Ziegler adds that "the path to studying contemporary music lies in, starting from nothing, understanding every detail of the piece and combining their multiplicity into a whole, thus creating music. Students must realize that the hardest part of studying contemporary music is understanding the content of the work. The most difficult period in learning a contemporary piece is the first hours. After that, the process accelerates significantly" [13, p. 10].

The problem of interpretation in avant-garde art is extremely acute. The artistic concept of modern musical works often consists of exceptional, unique performance techniques, timbral discoveries, and other qualities of a purely performative nature. The notated text itself becomes ever less "weighty" and increasingly conditional; new symbols proliferate, making a piece difficult to perform without special deciphering. A great burden thus falls on the performer. Contemporary composers write music not so much with notes as with sounds and techniques of sound production, guided by particular conceptions of each instrument. Therefore, the accuracy and fidelity with which an interpreter reads the author's text—and the professionalism of the execution—ensure that the listener can grasp the meaning and form an emotional connection with the music. It is clear that a serious approach to working on contemporary music is one of the essential requirements for the interpreter. Mastering the flute's extended performance techniques—which for 20th-century composers became a new arsenal of expressivity—has cultivated a new auditory stratum in musical culture. The experience of perceiving contemporary works that employ innovative techniques greatly enriches the scope of our listening experience.

Among the flute's expressive resources is a rethinking of the processes of instrumental sound production: the use of vibrato of varying intensity, various noise and vocal effects, key percussion, monody–multiphony (simultaneous singing and playing), etc. Also noteworthy are tempo modifications and gradations. Overall, the dramaturgical potential of innovative performance techniques in flute literature is enormous and still largely untapped.

One of the earliest examples of recognizing the dramaturgical function of new flute performance techniques in composition is Ursula Mamlok's serial *Variations* (1961) for solo flute, as well as Charles Wuorinen's *Variations* (1963), where articulation means are given form-defining

and dramaturgical roles. In both works, the use of innovative performance devices—tone color and articulation—helps shape the variation structure, delineate individual variations, and highlight the climax of the piece. The suite-like layout of movements in Heinz Holliger's *Sonata (in)solit(air)* is built on the contrast between traditional sound production and the use of original techniques. The strict serialization of the system of musical expressivity is built on a complex of articulation devices (as in Brian Ferneyhough's *Unity Capsule*).

Turning now to an analysis of the new expressive means most frequently used by contemporary composers in flute works: One of the simplest ways to alter the flute's sound quality is to employ the harmonic overtone series (notated with a small circle (○) above the note). Composers have often made use of this striking and distinctive device, for instance to create echo effects or extraordinarily extreme diminuendos on high pitches. Harmonics speak clearly when it is necessary to place emphasis on a note — for example, in Variation No. 7 of Ursula Mamlok's *Variations for Solo Flute*. Most often, composers use harmonics as a contrasting coloristic element. Typically they are played *piano*, but when used *forte* a greater number of overtones can be heard. Various sound effects are achieved through the use of alternative fingerings throughout the second and third octaves of the flute's range. Natural harmonic overtones are produced by alternating a normal fingering with overblown fingering from B₃ (B in the small octave) up to E ♭₅ (E-flat in the second octave).

Since a sound's timbral characteristics depend in part on the fingering used, flutists often employ the fingering variants developed by Robert Dick. His idea of creating the maximum number of fingering options for playing the chromatic scale allows the flute's timbral palette to be expanded as much as possible. The new fingering methods compiled by Dick (up to B₇ inclusive) enable a timbral quality that is quite difficult to achieve using traditional fingerings [11, pp. 12–55].

In performing traditional musical compositions, standard fingerings are aimed at producing a “good” sound (full, “rounded”). A classical virtuoso flutist cultivates a characteristic clear tone color, achieving excellent homogeneity across the flute's entire range. Within the bounds of traditional fingerings, a certain degree of timbral variety is possible, so experienced performers use a broad spectrum of tone colors for their artistic ends. In traditional flute playing, cross-fingerings are often applied to facilitate trills and difficult passages. Each fingering variant—whether traditional or new—has its own distinct sound, which can certainly be modified by embouchure adjustments.

The flute, as is well known, is an instrument capable of producing microintervals or microtones. *Microintervals* (or micro-chromatic intervals) are pitches that lie “between” the notes of the chromatic scale. They are usually indicated by quarter-tone accidentals. Alteration of pitches using microtonal technique is employed by Robert Dick in his piece *Remembrance* for solo flute, where he uses microintervals in both monophonic lines and implied two-voice textures. In the sphere of flute music, we can distinguish three types of microintervallic usage: (1) quarter-tone scales; (2) microtonal fragments—short, easily executed scale segments of extremely small intervals; (3) full microtonal scales for all flutes from D₄ (D in the first octave) to G₇ (G in the third octave), consisting of intervals approximating sixteenth-tones. Fingering charts for all these kinds of scales, for flutes with both closed and open key holes, are presented in Robert Dick's *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques* [11].

Micro-chromatic glissandi on the flute are encountered in Kazuo Fukushima's piece *Mei*. This technique is also employed by Donald Martino in *Sentimental Song* for solo flute. Such micro-chromatic pitches are executed by means of specially adjusted fingerings in which the tone holes

are not completely closed. Microtonal inflection can also be achieved by altering the embouchure angle (rolling the flute inward toward the lips or outward). A microtonal trill sounds like a combination of a normal trill and a wavering pitch bend; it is used most often for coloristic effect.

One of the innovative expressive means is the execution of *multiphonics*—multi-tone sonorities. The flute's ability to produce two to five pitches simultaneously has been known for a long time: as early as the beginning of the 19th century, the Dutch flutist Georg Bayr demonstrated such sonorities. The first multiphonic used in modern music appeared in Luciano Berio's *Sequenza I* (1958) for solo flute. *Sequenza I* is a highly virtuosic work, vividly emotional, full of improvisational flourishes and fleeting hints of classical operatic allusions. Experimental performance techniques are integrated into the overall fabric very organically—either as yet another aspect of virtuoso mastery or at moments of climactic intensification of sound.

In Berio's composition, extended playing techniques are incorporated within the context of traditional flute sound production. Through this work, the author proclaims a “new virtuosity” and a “new theatricality,” all within the framework of complete, natural command of avant-garde performance techniques. Alongside customary cantilena playing, Berio here employs various types of flutter-tongue, key slaps, key tremolos, and an unconventional quartal multiphonic.

Some composers use multiphonics as a coloration for an entire work (for instance, Dick's *Remembrance*). One interesting application of multi-tone complexes is the slow multiphonic phrase in the coda of Jōji Yuasa's *Sphere*. Multiphonics with different embouchure positions are utilized by Toru Takemitsu in *Voice* for solo flute.

Performance practice shows that among the various manuals on flute multiphonics, the most valuable and detailed recommendations are provided in Robert Dick's work—documenting over a thousand multiphonics, ranging in interval content from microintervals to 1/12-tones (see Dick, *Tone Development Through Extended Techniques*, 1986) [12]. Dick notes that “...the timbral multiphonics range from clear, resonant tones to very bright or, conversely, muffled ones. These sonorities are available to every flutist, given daily practice. Many can be easily executed with double tonguing; many are of moderate difficulty to perform” [12].

The essence of this technique is as follows: multiphonics are the simultaneous sounding of two or more pitches, produced through special fingerings and by overblowing a lower fundamental to reach a higher overtone. Thus, multiphonics are typically played with the mouth opened much wider (vertically) than would be required for producing single tones. In this position, it is much more difficult to direct the air stream, and this becomes the main challenge that flutists encounter when first attempting this technique.

One extended technique that yields a multitude of effects is flutter-tonguing (*frullato*) — producing sounds ranging from gentle pulsations to very loud humming and noise. These techniques can be applied to the entire spectrum of flute sounds produced by the movement of the airstream, including single tones, multiphonics, residual tones, whisper tones, and jet whistles.

Flutter-tongue is created by a rolling motion of the tongue (as in a rolled “r”), using the tongue's tip. Many flutists can produce this effect in two ways: with the tongue or with a particular throat articulation. If a flutist is adept at both, they may notice that throat flutter-tongue is most convenient for playing *piano* and in the low register.

André Jolivet makes active use of flutter-tongue in his *Cinq Incantations*. This technique appears in pieces No. 2, 3, 4, and 5 of the cycle, encompassing both high, tongue-induced flutter-tongue and low, throat-produced flutter. Flutter-tonguing pairs well with the jet whistle in the high

register (*Incantation No. 1*), as well as with loud residual tones. The most distinctive flutter effect is an intense growling buzz (to achieve this, the tongue is placed deep in the mouth and pressed against the hard palate far back, behind the upper teeth, to maximize the vibrating pressure).

A favorite technique among contemporary composers is the *key slap* (key click). There are three main varieties of this effect: with a definite pitch, without a definite pitch, and the technique in which the tongue covers the embouchure hole (tongue ram). The key slap *with* a defined pitch was first used by Edgard Varèse in *Density 21.5* (1936). It is notated as a cross (+) above a note and is performed as follows: while playing the written note, the flutist sharply taps the keys, producing a percussive click simultaneously with the tone. The dynamic level of the tone and of the slap may differ, as indicated by the composer. If feasible, the performer should use the G-key for the slap, as this yields the most resonant sound.

The key slap can also be produced *without* a definite pitch (for example, in Harvey Sollberger's *Riding the Wind*, 1973). This is notated by a small cross in place of a notehead. It is executed by striking the keys with the fingers in the configuration of the indicated pitch, but without blowing air into the flute; the resultant percussive click approximates the notated pitch in register. Key slaps, both with and without pitch, are skillfully employed by Takemitsu in *Voice* for solo flute.

Another variant of the key slap appears in Berio's *Sequenza I*. He combines this effect with tremolo, using both pitched and unpitched key slaps. Yet another usage is found in Sollberger's piece, where unpitched key slaps form a quiet little melodic line (*Riding the Wind*).

"Whisper tones" (also known as whistle tones) are the individual overtones of a given pitch. They can be produced with any fingering, and depending on the fingering one can obtain from five up to fourteen distinct whisper tones by forming the lips into a very narrow aperture and blowing as softly as possible into the embouchure. Whisper tones are very difficult to distinguish from one another, as they tend to fluctuate. One must practice extensively to be able to produce them reliably at specific pitches. Although whisper tones at first sound extremely soft, with sustained practice a flutist can attain a dynamic range from *pp* up to *mf* when playing them in the flute's upper two octaves.

The *jet whistle* effect is achieved by sealing the embouchure hole between the lips and forcefully directing the air *fully* into the flute (so that no air escapes outside the mouthpiece). The jet whistle is a faint, half-muted resonance of the flute's tube. The effect is produced with short, strong bursts of air, resulting in a very soft tone reminiscent of a whisper tone. A clearer jet whistle can be produced using double tonguing. The timbre of the jet whistle is highly dependent on the shape of the oral cavity (vowel shape). By changing the position of the lips and tongue corresponding to vowels (from [i] toward [u]), the flutist can lower the pitch of the jet whistle by approximately an octave. The fingering used for a jet whistle determines its base pitch as well as influences other parameters. A chromatic fingering sequence from B₃ to E₇ yields progressively higher jet-whistle pitches (the range of resulting whistle pitches spans roughly a fifth). The intensity of the breath determines the loudness and timbral brightness of the jet whistle: maximum air pressure produces an extremely loud jet whistle, raising its pitch and emphasizing its higher overtones.

This effect can be used as a standalone coloristic device or to execute entire phrases. For example, Joji Yuasa in *Sphere* writes an entire formal section using the jet whistle technique. André Jolivet employs this effect strikingly in the second piece of his programmatic cycle *Cinq*

Incantations. Clear articulation of a jet whistle can also be achieved by combining it with an intense flutter-tongue, which creates a low, noisy growl. The quality of this sound can be modified by shaping the mouth to different vowel configurations and by moving the tongue forward or backward in the mouth. The pitch of the flutter-tongued jet-whistle sound can be lowered by roughly a major sixth by altering the lip formation from [i] through [e], [a], [o] to [u], while simultaneously retracting the tongue from the front of the mouth back toward the throat as far as possible.

Nearly the full spectrum of *singing while playing* techniques can be observed in Toru Takemitsu's work *Voice* (1971) for solo flute. This piece—evoking direct associations with Arnold Schoenberg's *Pierrot lunaire*—requires the performer to sing, speak, whisper, and breathe into the flute's embouchure hole with varying degrees of openness. Regarding simultaneous singing and playing, one cannot overlook the symbolically rich "Kathinka's Gesang als Luzifers Requiem" (1984) from Karlheinz Stockhausen's musical-theatrical heptalogy *LICHT*.

In Joji Yuasa's *Sphere*, the performer is instructed to utter certain syllables simultaneously with producing a pitched note—specifically, the syllables "fo-u" and "tcho." Moreover, there are works that include a virtuosic vocal line to be performed by the flutist. For example, Brian Ferneyhough's *Unity Capsule* (1976) is constructed around the use of vowel and consonant sounds spoken into the flute's embouchure simultaneously with difficult microintervallic passages, multiphonic complexes, jet whistles, and other extended techniques. Robert Dick, as both performer and composer, observes that "...with prolonged practice, a player can learn to play and sing any intervals simultaneously. But composers should remember that when writing music employing the technique of simultaneous singing and playing, it is necessary to provide the performer with at least two options for the sung part: one for a high voice and another for a low voice" [11, p. 143].

Circular breathing (also called continuous breathing) is a technique by which wind instrument performers sustain sound by inhaling through the nose while simultaneously pushing air out through the instrument using air stored in the cheeks. Circular breathing is traditional in playing certain kinds of flutes, such as the flutes of the Rajasthan region of India and the Bulgarian kaval. Mastering this technique opens up many musical possibilities in both traditional and contemporary performance. One method for learning circular breathing is described by Robert Dick in his book *Circular Breathing for the Flutist* [10].

Vibrato, as a means of coloring the tone, is a very familiar device in flute performance, having been used throughout the flute's history. The degree of vibrato is often indicated by letters or special markings. The following vibrato indications are commonly distinguished: *non-vibrato* (n.v.)—no vibrato; *slow vibrato* (s.v.); *vibrato* (vibr.)—normal vibrato; *fast vibrato* (f.v.); *molto vibrato* (m.v.)—as intense a vibrato as possible.

In modern music, the most diverse types of vibrato are utilized. This coloristic device imparts dramatic nuance and expressiveness to the music, and flutists may experiment with it even when the composer has not specified particular vibrato usage. However, contemporary composers often regard vibrato as an important expressive resource and explicitly indicate the type and speed of vibrato to be used. Vibrato is used abundantly in Charles Wuorinen's *Variations for Solo Flute* (1963), where the composer distinguishes four vibrato types — from fast to progressively slower oscillations. Wuorinen's innovation lies in employing various transitions from non-vibrato to vibrato, as well as a gradual increase and decrease of vibrato intensity.

We should also address traditional flute technique, which in the second half of the 20th century became more complex and enriched. Pieces written with *extended traditional* technique demand a high level of professionalism and perseverance from the performer. Traditional technique as presented in 20th-century solo flute works assumes the ability to execute wide interval leaps, to control the sound at the extreme ends of the range, to exhibit virtuoso finger technique, and to manage dynamics with great precision, among other skills.

In the contemporary musical landscape, extended flute technique has long drawn the attention of outstanding artists. The experimental means of expanding the flute's timbral colors proposed by composers have become part of modern compositional and performance practice. They continue to be refined, combined, and renewed. Mastery of contemporary flute literature that employs experimental sound-production techniques is an indicator not only of a performer's technical equipment, but also of their capacity to grasp a quite complex authorial intent. On the whole, the broad implementation of microchromatics, experiments with vibrato and flutter-tongue, and the incorporation of voice and various noises during playing have all become widespread in contemporary flute literature.

Conclusion. The results of the analysis confirm that the 20th century witnessed a significant evolution in the flute's sound-image, brought about by the interplay of tradition and innovation. The flute gradually lost its exclusively "pastoral" character and acquired the status of a universal instrument, capable of striking virtuosity, intense expression, and the creation of novel sonic effects. New aesthetic currents—from Impressionism to the avant-garde—revealed the multifaceted nature of the flute's timbre: the instrument began to fulfill a wide variety of functions in musical works (soloistic, coloristic, rhythm-forming, etc.), on par with its traditional roles in orchestral textures. In the first half of the century, composers such as Debussy, Stravinsky, Hindemith, and others still relied on established notions of the flute's "character," deploying its lyrical voice for pastoral or genre scenes. In contrast, the second half of the 20th century was marked by a qualitative leap: the flute became a vehicle for radical experiments in sound. Beginning with Varèse's iconic composition *Density 21.5* (1936) for solo flute, the instrument pushed beyond the limits of traditional technique and range, opening up new horizons of timbral exploration.

Avant-garde composers actively introduced extended techniques of sound production: quarter-tone inflections, various types of flutter-tongue, glissandi, multiphonic effects, percussive key sounds, and so on. Over time, these innovative techniques transformed from isolated experiments into an integral part of the language of new music. The timbral characteristics of the flute's sound became as significant for a composition's dramaturgy as rhythm or harmony—at times even taking on the role of a form-building element of the work. The assimilation of an extended-technique arsenal by both composers and performers has shaped a new auditory stratum within musical culture, greatly enriching the experience of perceiving contemporary music. Thus, the analysis has shown that in the 20th century the flute traversed a path from being a bearer of traditional, Romantic-era associations to becoming an experimental instrument, and that the synthesis of tradition and innovation in its sound-image reflects the progression of artistic exploration over the past century.

Prospects for Further Research. The present research opens several directions that would be worthwhile to pursue in the future. First, an interdisciplinary approach to studying contemporary flute technique—at the intersection of musicology, acoustics, pedagogy, and even neuroscience—appears promising. A detailed analysis of the acoustic properties of new playing

techniques, the impact of technical modifications on the physiology of sound production, as well as the psychological aspects of perceiving unconventional flute sounds, could deepen our understanding of the instrument's artistic potential. Collaborative efforts by composers, performers, and scholars could yield new teaching methodologies that integrate the traditional school of flute playing with the mastery of experimental techniques.

Further investigation is also needed into the evolution of flute art in the 21st century. Today's pioneering artists continue to expand the instrument's capabilities: modified flute constructions have appeared (for example, Eva Kingma's quarter-tone flutes with additional keys) to facilitate microtonal playing, and special devices such as Robert Dick's Glissando Headjoint have been developed to allow continuous pitch bending on the flute. Composers are increasingly combining the flute with electronic technology—from works for flute with pre-recorded tape or live electronics to interactive multimedia projects. These electroacoustic experiments, foreshadowed in the 1950s (for example, Otto Luening's early electronic music pieces for flute), have now grown into a distinct genre layer that calls for dedicated scholarly attention. In sum, the flute's development as an instrument is ongoing, and future research may focus both on technical aspects (improvements in design, new techniques) and on the aesthetic implications of incorporating these innovations into performance and composition. Such an approach will help preserve the link between the flute's rich tradition and the innovative thrust of the present, ensuring continuity and renewal of the flute art moving forward.

References

1. Havrylenko, L. (2023). Obraz fleity u kamerno-instrumentalnii tvorchosti nimetskykh i frantsuzkykh kompozytoriv XVIII stolittia u svitli kontseptu "zhinoche/choloviche" [The image of the flute in the chamber-instrumental works of 18th-century German and French composers in light of the "feminine/masculine" concept]. *Music Art and Culture*, 1(36), 88–99. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-8> [in Ukrainian].
2. Gusarova, A. (2018). *Fleita v kamerno-instrumentalnoi muzyke kompozytorov Respubliky Moldova vtoroi polovyny XX — nachala XXI vekov* [Flute in Chamber Instrumental Music by Composers From the Republic of Moldova in the Second Half of the 20th and Beginning of the 21st Centuries]. Doctoral Dissertation in Art Studies and Culturology, specialty 653.01—Musicology. Academy of Music, Theatre and Fine Arts, Chisinau, Moldova, 2018. Retrieved from http://www.cnaa.md/files/theses/2018/54293/anastasia_gusarova_thesis.pdf [in Russian].
3. Karpyak, A. (2013). *Kontseptsiiini zasady khudozhnoho myslennia suchasnoho fleitysta* [Conceptual Foundations of the Artistic Thinking of the Modern Flutist]. Lviv: Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].
4. Kushnir, A. (2018). Kyivska fleitova vykonavska shkola: bazovi zasady [The Kyiv Flute Performance School: Basic Principles]. *Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, 4, 302–304. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153096> [in Ukrainian].
5. Lukatska, A. (2014). Fleita v kamerno-ansamblevii muzytsi F. Pulenka [The flute in the chamber-ensemble music of F. Poulenc]. *The Scientific Issues of Ternopil National Pedagogical Volodymyr Hnatiuk University. Specialization: Art Studies*, 3, 175–180 [in Ukrainian].
6. Novosadov, Y., & Mozgalyova, N. (2023). Istoriia stanovlennia fleitovoho mystetstva [The history of the development of flute art]. *Naukovyi chasopys NPU im. M. Drahomanova. Serii 14:*

Teoriia i metodyka mystetskoï osvity, 29, 222–229. DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.28> [in Ukrainian].

7. Pan, Tintin. (2015). *Zhanr sonaty dlia fleity i fortepiano ta kompozytorska poetyka XX stolittia* [The Genre of the Flute and Piano Sonata and 20th-Century Compositional Poetics]. Ph.D. Dissertation in Art Studies (17.00.03). Odesa National A. V. Nezhdanova Music Academy [in Ukrainian].

8. Stravinsky, I. (1971). *Dialogi. Vospominaniia. Razmyshleniia. Kommentarii* [Dialogues. Recollections. Reflections. Commentary]. Leningrad: Muzyka [in Russian].

9. Boehm, T. (1882). *An Essay on the Construction of Flutes*. London: Rudall, Carte & Co.

10. Dick, R. (1987). *Circular Breathing for the Flutist*. New York: Lauren Keiser Music Publishing.

11. Dick, R. (1989). *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*. New York: Multiple Breath Music Company.

12. Dick, R. (1986). *Tone Development Through Extended Techniques*. New York: Multiple Breath Music Company.

13. Jones, K. B. (2007, May/June). Matthias Ziegler. *Flute Talk*, 26(9), 6–11.

14. Toff, N. (1996). *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers*. New York: Oxford University Press.

Література

1. Гавриленко А. Образ флейти у камерно-інструментальній творчості німецьких і французьких композиторів XVIII століття у світлі концепту «жіноче/чоловіче». Музичне мистецтво і культура. 2023. Вип. 1, № 36. С. 88–99. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-8>

2. Гусарова А. Флейта в камерно-інструментальній музиці композиторів Республіки Молдова другої половини XX — початку XXI століття: дис. ... д-ра мистецтвознавства і культурології: 653.01 — Музикознавство. Академія музики, театру та образотворчих мистецтв. Кишинів, Молдова, 2018. URL: http://www.cnaa.md/files/theses/2018/54293/anastasia_gusarova_thesis.pdf (дата звернення: 20.10.2025).

3. Карп'як А. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста. Львів : Наукове товариство імені Шевченка, 2013. 377 с.

4. Кушнір А. Київська флейтова виконавська школа: базові засади. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. Вип. 4. С. 302–304. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153096>

5. Лукацька А. Флейта в камерно-ансамблевій музиці Ф. Пуленка. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2014. Вип. 3. С. 175–180.

6. Новосадов Я., Мозгальова Н. Історія становлення флейтового мистецтва. *Науковий часопис НПУ ім. М. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*. 2023. Вип. 29. С. 222–229. DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.28>

7. Пан Тінтін. Жанр сонати для флейти і фортепіано та композиторська поетика XX століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2015. 171 с.

8. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Ленинград : Музыка, 1971. 414 с.
9. Boehm T. An Essay on the Construction of Flutes. London : Rudall, Carte & Co, 1882.
10. Dick R. Circular Breathing for the Flutist. New York : Lauren Keiser Music Publishing, 1987. 51 pp.
11. Dick R. The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques. New York: Multiple Breath Music Company, 1989. 144 pp.
12. Dick R. Tone Development Through Extended Techniques. New York : Multiple Breath Music Company, 1986.
13. Jones K. B. Matthias Ziegler. *Flute Talk*. 2007. Vol. 26, No. 9. P. 6–11.
14. Toff N. The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers. New York : Oxford University Press, 1996. 520 pp.

Хуан Цзяяо

ЗВУКО-ОБРАЗ ФЛЕЙТИ У КОМПОЗИТОРСЬКИХ ПОШУКАХ XX СТОЛІТТЯ: МІЖ ТРАДИЦІЄЮ ТА НОВАТОРСТВОМ

Анотація. У статті висвітлено еволюцію звукового образу флейти в академічній музиці XX століття в контексті діалектики традиції та новаторства. Простежено, як флейта, історично пов'язана з пасторальною символікою, упродовж XX століття набула статусу віртуозного універсального інструмента. Цьому сприяли нові художні стилі (імпресіонізм, неокласицизм, авангард) та розширені техніки гри. Проаналізовано новаторські композиторські підходи (четвертитонові інтонації, фрулато, глісандо, мультифонія, ударні ефекти тощо) та їх поєднання з традиційними прийомами у творах провідних авторів. Показано, що впровадження цих засобів істотно розширило виразовий потенціал флейти і перетворило її тембр на ключовий драматургічний елемент сучасної музики. Загалом флейта у XX столітті пройшла шлях від носія романтично-пасторальних асоціацій до експериментального інструмента, а синтез традиційних та інноваційних засобів у її звучанні відображає загальні тенденції розвитку музичного мистецтва минулого століття.

Ключові слова: флейта, звуко-образ, традиція, новаторство, розширені техніки, музика XX століття.

КРОСКУЛЬТУРНІ КОМУНІКАЦІЇ
CROSS-CULTURAL COMMUNICATION

Marianna Abramova

**ART RESIDENCIES AS A FORMAT
OF MULTIFUNCTIONAL INTEGRATIONAL PRACTICE:
EXPERIENCE OF ART CIRCLE RESIDENCY (SLOVENIA/ITALY, 2025)**

**АРТРЕЗИДЕНЦІЇ ЯК ФОРМАТ
БАГАТОФУНКЦІЙНОЇ ІНТЕГРАЦІЙНОЇ ПРАКТИКИ:
ДОСВІД ART CIRCLE RESIDENCY (СЛОВЕНІЯ/ІТАЛІЯ, 2025)**

УДК 7.011:[7.022.8 + 7.071.1] "312"

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345533

Marianna Abramova
Ph.D. in Cultural Studies,
independent researcher

Маріанна Абрамова
доктор філософії з культурології,
незалежна дослідниця

e-mail: artlivecenter@gmail.com

orcid.org/0000-0001-5370-582X

Abstract. This article examines art residencies as a format for multifunctional socio-cultural interaction and as a tool for intercultural dialogue, cultural diplomacy, and European integration processes. The author examines the features of the formation and development of art residencies worldwide and in Ukraine, emphasizing their functions in the context of interaction between the state, artistic communities, and businesses. Particular attention is given to the experience of the international Art Circle Residency (Slovenia/Italy, 2025) as a successful model for integrating the cultural, economic, and social potential of a region. The study demonstrates how art residencies contribute to the formation of sustainable development values, strengthen local cultural environments, expand international cultural networks, and support democratic development strategies. The article also analyzes the potential for adapting this experience to Ukraine in the context of post-war recovery, particularly in terms of cultural diplomacy, regional integration, and fostering dialogue between business, the public sector, and artistic communities.

Keywords: art residency, intercultural dialogue, cultural diplomacy, art and business, socio-cultural practices, Eurointegration.

Problem Statement. Art residencies as a format of effective interaction between the artistic community and society came to Ukraine from Western countries (the United Kingdom, the United States). Today, this model has spread across the globe and has become an effective instrument of "soft power," the promotion of Western values, and the implementation of European integration aspirations. Despite the rapid development of this practice around the world and its implementation in Ukraine (private projects, the UCF program, which provides funding for art residency programs in Ukraine, etc.), experts emphasize that the development of art residencies in Ukraine remains limited. The existing local projects are still too few to effectively address the urgent tasks of cultural diplomacy, promote Ukrainian culture internationally, and position Ukraine as an equal participant in the global sociocultural agenda.

The diversity of art residencies worldwide illustrates a broad spectrum of motivations, goals, functions, and objectives: exchange of experience, focusing on and articulating challenges through

the creative communities of different countries, socialization, and the cultural integration of specific regions, among others.

One of the functions of an art residency can also be to foster effective dialogue between different cultures and spheres of activity, such as science and art, high technology and art, etc. One of the effective forms of interaction that ensures mutual development and reveals shared potential is the intersection of the state, business, and art. Among the successful cases that implement cooperation and interconnection between the state, the international art community, and business is Art Circle Residency (Slovenia/Italy), which takes place every year in Goriška Brda, a picturesque region of Slovenia famous for its wine production. An analysis of the experience of foreign art residencies and the formats of their implementation can provide a successful example for improving similar practices in Ukraine, where such a model of interaction could become one of the keys to Ukraine's cultural diplomacy during the country's reconstruction after the end of hostilities and in the context of building strategies for Ukraine's future development.

The purpose of this article is to analyze the potential of art residencies as a format for multifunctional sociocultural interaction in the context of effective dialogue between the state, art, and business, taking the example of the international art residency Art Circle Residency (Slovenia/Italy, 2025) as an effective model of intercultural collaboration that contributes to the comprehensive sociocultural development of society.

Analysis of recent studies and publications. In Ukraine, the art residency format is considered relatively new, and research on this phenomenon is not yet systematic. Nevertheless, several authors consistently focus their attention on studying the history of the emergence of art residencies, their functions, and their role in contemporary society and in Ukraine's sociocultural space. Among them is researcher and curator L. Nechai, whose works highlight the potential of art residencies as a new sociocultural phenomenon in Ukraine. Nataliia Bulavina examines art residencies as a specific form of self-organization of artistic communities in the context of post-Soviet realities. I. Petlovana's research focuses on the differences between art residencies and other forms of self-organization of artistic communities. Olena Kashshay explores in her works the distinctive features of art residencies and their sociocultural role.

Presentation of the main material. The concept of "art residency" first appeared in Western countries at the beginning of the 20th century. Patrons and philanthropists invited artists to live in their estates and thus supported them. Since then, art residencies have undergone constant transformation. In the 1960s, residencies emerged that emphasized location: these could be villages or towns intended to become starting points for social change within local communities. It was only in the 1990s that art residencies began to function as an instrument of international cultural diplomacy. In the 2000s, the development of new technologies gave new impetus to the popularization of this format worldwide. With greater access to information, artists gained the ability to choose the contexts most relevant to them from among many opportunities [10].

Art residencies, which operate within established systems of art management in the West, became popular in Ukraine during the period of Independence. Unlike the Soviet authoritarian system, which provided its own forms of interaction between the artistic community through recreation centers for artists from the National Union of Artists of Ukraine (such as Sedniv, Ochakiv, and Gurzuf), which some researchers rightly consider to be prototypes of modern art residencies [5], the new model is based on democratic principles. With the collapse of the Soviet Union, the system of interaction between the state, the artistic community, and society underwent

a reorganization. One of the key features of this process was the development of artistic associations as a form of self-organization for artistic communities.

Bulavina defines the format of artistic self-organization as “an alternative direction of institutionalization of contemporary visual art, aimed at creating independent, non-commercial spaces and events, and artistic practice,” and includes art residencies among such practices. She identifies the following characteristic features of artistic self-organization:

- distancing from cooperation with state resources, thereby avoiding regulation by state cultural policy mechanisms;
- hyperactive communication;
- promotion of artistic ideas via the Internet;
- creation of artistic products within one’s own ideological framework;
- dependence on grant programs, leading to full compliance with their requirements (and potential creative collapse when such funding ends);
- democratic forms of representation [3].

Among these characteristics, an important feature for our study is precisely the distancing from state resources, which allows art communities to avoid regulation by state cultural policy mechanisms. This point will be considered in more detail later, since our focus is on the mechanisms of interaction between the state, the artistic community and business as an effective model for mutual reinforcement of potential, integration, and comprehensive societal development.

Before analyzing the potential of art residencies in general and of the Art Circle Residency, Slovenia/Italy, 2025, in particular, in the aforementioned context, it is necessary to clearly define the concept of “art residency” and outline its specific features in Ukraine.

In Ukraine, such formats as plein air events, art camps, and art symposiums, as a natural continuation of Soviet-era practices, continue to coexist with art residencies that represent a new form of self-organization for artistic communities. However, coexistence does not imply interchangeability, as researcher and curator of the Nazar Voitovich Art Residency, L. Nychai, rightly notes. The difference between these concepts is not always clearly defined. Therefore, it is essential to distinguish between plein air, art symposiums, and art residencies. Thus, key differences between plein air and art residencies include:

- the diversity of art residency programs of both local and global significance, which are focused on the artistic community, society, and the public, while plein air programs are primarily aimed at participating artists;
- stylistic dominance: art residencies often focus on working with new media, while plein air workshops concentrate on landscapes and the development of an artist’s technical skills;
- the social role of the artist: “the artist in residence works in society, immerses themselves in it, explores it, and becomes part of it”;
- the political nature of art residencies [7, p. 185].

The purpose of an art symposium is essentially similar to that of an art residency, but its primary focus is on the artist’s work and its promotion for potential marketing purposes. An art residency, by contrast, emphasizes the creative process itself, experimentation, and research of the local context.

According to the *Policy Handbook on Artists Residencies* (European Agenda for Culture Work Plan for Culture 2011–2014), “an art residency is a place, space, and time provided to artists and other professionals in the creative industries for individual or collective work within their fields of practice, accompanied by an increased level of reflection or focus on work” [14].

Art residencies are difficult to classify because they vary greatly in purpose, content and forms of interaction between the artist and the local context. For example: some residencies aim to develop the potential of both science and art and are run by educational institutions (e.g., Cambridge Sustainability Residency, UK); others work with remote areas, transforming local buildings into works of art (e.g., Graniti Murals, Sicily); some are formed around political or social objectives, such as promoting environmental responsibility among local communities (e.g., Cheng Long Village, Taiwan) or popularizing regions off the main tourist routes (e.g., La Fragua, Spain). Therefore, the range of contemporary issues and urgent sociocultural challenges addressed by art residency organizers is quite broad.

In Ukraine, the initiators of similar projects are mainly artists who have experienced residencies abroad. For example, one of the first Ukrainian residencies was founded by artist A. Kakhidze, who spent more than three years in European residencies. Upon returning to Ukraine, she organized her own space near Kyiv, in the village of Muzychi. Every year, she invites artists from different countries to “travel without leaving home.” The residency called “The Expanded History of Muzychi” aims to popularize and expand knowledge of the village’s history. Residents act as mediators, spreading impressions of their stay locally and internationally, as the works they create are exhibited at international exhibitions [2].

The number of socially responsible projects is gradually increasing in Ukraine. Residencies with a “social potential” include “The Expanded History of Muzychi” and the cultural initiative foundation “Izolatsia”. Initially founded in Donetsk in 2010 (now relocated to Kyiv due to the military situation), Izolatsia aimed to focus on the local context. In 2015, the pilot project “Cultural and Artistic Residency ‘Above God’” took place in Vinnytsia, addressing the theme of “decommunization.” Participants reflected on the concepts of the “post-Soviet,” “Soviet consciousness,” “utopianism,” and “identity” [2]. In 2017, the Nazariy Voytovich Art Residency began operating in the Ternopil region, aiming to address environmental, economic, social, and community challenges in the provincial area. The residency engages a wide audience in the creation of artistic products and in “organization of an aestheticized environment for the modern human” [8, p. 155].

Also notable is the New Generation Art Residency in the village of Khrum, established in 2017 with cultural and therapeutic goals for children from frontline areas, funded by the US Embassy in Ukraine.

Among residencies aiming to “gentrify” cities and promote intercultural dialogue, the Teple Misto Art Residency in Ivano-Frankivsk stands out.

Thus, art residencies have evolved from being simple spaces where artists work undisturbed to forms of interaction that encompass a wide variety of new meanings and functions.

The relevance of art residencies is reflected in the diversity of their objectives, forms of collaboration, and audiences. They provide a foundation for promoting the country, opinion leaders, and the art scene. The residency format fosters cooperation and understanding among different worldviews, teaches respect and openness toward other cultures, and highlights local culture. This format can unite diverse social groups and communities.

Thus, in this context, we propose the following definition: an art residency is a form of multi-functional, integrative, intercultural interaction among different sociocultural groups and bearers of diverse cultural codes through art, which ensures the dynamics of sociocultural ties and social transformations, strengthens intercultural dialogue, and promotes national culture globally.

Kashshay emphasizes that art residencies in Ukraine “promote interaction between artists and the sociocultural environment” and serve “as an impetus for the formation of local cultural life,

influencing the social environment and initiating change”. They are important “not only for the cultural and creative spheres but also for the economic sector” [5, p. 7].

Since 2019, the Ukrainian Cultural Foundation has funded art residency programs in Ukraine. Other supporters of art projects include Spilnokosht (a crowdfunding initiative), the international center Culture Bridges, public organizations, and private patrons [1].

Nevertheless, despite the international success of art residencies as a format for collaboration, this trend remains underdeveloped in Ukraine and requires more attention from the state and business sectors. This is particularly important in the context of forming and articulating national identity, promoting national culture and traditions, integrating specific regions, and pursuing European integration.

It is worth noting that art residencies embody a democratic model of successful interaction between the state and the artistic community. Local authorities and other entities often contribute to the financing and support of art residencies abroad. In the context of implementing state policy, this form of interaction serves to support democratic values and development strategies.

The scale and socio-political potential of residencies is evidenced by the fact of publishing the *Policy Handbook on Artists Residencies* (European Agenda for Culture Work Plan for Culture 2011–2014), which provides an analysis of the “value of artist-in-residence programs” and identifies successful practices and strategies for the development of artist residencies worldwide. The handbook targets practitioners and policymakers, including regional and local authorities in EU countries [14].

The Handbook emphasizes that art residencies aim to “promote culture as a fundamental element of EU international relations.” It also states that art residencies “play a key role in forming a unified European cultural space” and “contribute to European integration” [14]. Thus, the sociocultural significance of art residencies is articulated as an important aspect of EU cultural policy. For Ukraine, art residencies are a crucial component of the European integration process.

L. Nychai highlights that “art residency is one of the tools for overcoming certain social problems, including environmental, economic, and social issues; residency projects act as mediators of cultural change and sustainable development strategies” [6, p. 165]. By supporting such initiatives, the state addresses the current problems of society or specific localities and social groups, creating conditions for necessary social transformations. Kashshay emphasizes that “it is art residencies that have become an important format for involving local communities in social change” [5, p. 7].

A crucial factor for the successful operation of art residencies and the realization of their positive impact in addressing social issues is the involvement of the state, as well as educational and business institutions. For example, the annual international residency in Cheng Long Village, Taiwan, is implemented by local authorities with support from the Kuan-Shu Educational Foundation, an international foundation for environmental education in Asia. Cheng Long Village is a remote fishing town facing environmental challenges due to the overfishing of shellfish, resulting in the accumulation of industrial waste. The residency program, which involves creating art objects from recycled materials, aims to foster environmentally responsible thinking among local youth. Local schoolchildren, volunteers, and community members actively participate [13].

A successful example of business-art collaboration is the CAB Art Residency in Jordan, where the main initiator and sponsor is Cairo-Amman Bank. Ukrainian representatives, M. Abramova and I. Panteleimonova, participated in the residency. Thus, through such a collaboration, the economic sector supports the global art community, provides insight into current art trends, and introduces them to local audiences.

The wave of corporate art residencies began in the US with companies such as Facebook. At Mark Zuckerberg's invitation, artist D. Cho painted office walls in exchange for a block of shares. Google has also incorporated this kind of residencies, inviting artists to test products like Tilt Brush for creating 3D images. Interaction with artists is considered a part of the company's mission.

In Ukraine, such collaboration has not yet been fully implemented, as neither the state nor businesses were initially ready to engage in this format. However, some developments have occurred. An example is the Teple Misto Art Residency in Ivano-Frankivsk, funded by local entrepreneurs.

Another notable example is the large-scale art project "Art and Business: Embracing the Mission" (2016), which united artists and businesses to mutually enhance their potential. Participant artists included Yulia Belyaeva, Myroslav Vaida, Mykyta and Yegor Zigur, Kostyantyn Zorkin, Dobrynia Ivanov, Daria Koltsova, Dmytro Kornienko, Vitaliy Kokhan, Anton Logov, Roman Mikhailov, Yuriy Musatov, Serhiy Petlyuk, Ivan Pidgainy, Vitaliy Protosenya, Stepan Ryabchenko, Albina Yaloza, SYN Art Group, and Tenpoint.

Approximately 20 leading companies, operating in Ukraine and abroad, participated, including OLX, Nova Poshta, Intertop, Deloitte, GST, Baker Tilly, Stepanov, Mafia, Kyivstar, Ekonia, Figaro Catering, Bao, Biosphere Corporation, EVO Company, Sicore, Sova, Stekloplast, and Lantmannen. Artists, through their creativity, embodied the visual expression of each company's ideology and philosophy, reflecting its vision through society's perspective [4].

Unfortunately, this model of dialogue was a one-time event. In Ukraine, there remains a significant lack of interaction between the art world and business. Therefore, implementing such a project as an annual art residency could provide a foundation for ongoing communication and cooperation between the state, local businesses, and the artistic community. In the future, the involvement of international artists in such a format of collaboration would allow Ukraine to position both its art and its producers globally.

The successful experience of foreign art residencies demonstrates that collaboration between the state, the artistic community, and business allows for the most effective implementation of educational and integrative components, the involvement of diverse social groups, and the maximization of potential to achieve cultural diplomacy goals and promote regional culture.

For example, Art Circle Residency in Slovenia began as an art camp in 1997 and evolved into a large-scale art festival in 2001. Part of this festival is the international residency program of the same name, which exemplifies effective dialogue among the artistic community, the public sector, and private business. The organizers are the KUD Manifest group, led by Maša Gala and Klemen Brun. The public sector is represented by the municipality of the Goriška Brda region and cultural institutions, such as this year's Austrian Cultural Forum in Ljubljana. Private support comes from local wine and tourism businesses.

What makes this residency unique is that it operates as a network of Art Embassies from different countries, located in private villas of winemakers who welcome artists from around the world. This "cultural embassy" format fosters intercultural dialogue, as each Art Embassy is supported by a diplomatic mission of a specific country, combining local and international cultures. This year, the residency includes 21 Art Embassies and five independent locations, including the creative hub Atelje Šempeter. Over 46 artists from around the world have participated in this year's event. Among local businesses supporting the residency is one of the biggest private wine producers of the region Movia Wines, as well as Ščurec Wines, Edi Simčič

Wines, Nejka & Uroš Klinec, IAQUIN House, San Martin Wines, Prinčič Wines, Dolfo, Bric Wine & Relax, Osteria Agli Antenaty, etc. The main objectives of the residency, defined by curators Maša Gala and Klemen Brun, are:

- raising awareness of the importance of culture and visual arts;
- providing educational programs in culture and the arts;
- integrating culture with economics and tourism;
- promoting international cooperation;
- creating networks among leaders of the art scene [11].

The map of Art Embassies covers nearly the entire Goriška Brda region, which straddles the border between Slovenia (Nova Gorica) and Italy (Gorizia). Some Art Embassies are located in Italy, reinforcing the residency's focus on rethinking the concept of borders. This visualizes another mission, which has become the motto of this year's European Capital of Culture, Nova Gorica–Gorizia Go! 2025 celebration, where the two cities embody a single aspiration: to be a borderless European capital of culture 2025 [12].

The residency's thematic focus on borders encourages artists to research, explore, and experiment with the concept of boundaries, stereotypes, and formal divisions. Immersed in the local context and everyday life of winemakers, artists transform their experiences into creative work. Hosts (local winemakers) and artists become co-authors, blending the artist's perspective with the local region's culture and business philosophy that is based on interaction with nature. The area's ecological uniqueness, due to chemical-free wine production, enhances this interaction. Thus, the residency becomes a platform for collaboration among government agencies, local businesses, and the international art community. It contributes to regional development, promotes local culture and lifestyle, and fosters environmentally responsible thinking.

For local businesses, it is also a tool for self-discovery. Through the way artists see and interpret their region, they rediscover themselves and their local culture. In essence, the region becomes both a unique hub for the production of natural wine and a kind of museum of contemporary art, as each winery has its own international collection of works by professional artists from around the world. In addition, the main theme that runs through all the works in one way or another is the locality itself, the communicative experience gained here, filtered through the artist's worldview. The "added value" of this format can also be seen as an opportunity to meet like-minded people. After all, an art residency is an experience that brings cultures closer together, opens up new meanings, creates unique connections at the level of sincere emotions and aesthetic vision, "seeing with the heart," as H. Skovoroda emphasized, and thus paves the way for cordocentrism and metamodernism with its new sincerity. Thus, M. Protas sees the formation of Ukraine's development strategies precisely in the context of actualizing "the archetypal pattern of cordocentrism, where the transcendent truth of beauty serves as a measure of the civilization of a nation, whose self-identification stabilizes sociological existence, in particular through the establishment of a 'democracy of feelings'" [9, p. 66].

This approach will be extremely important for Ukraine during its recovery from the horrific experience of war, when our ability to restore sincerity, trust, love, and the ability to hear and see others with our hearts will become essential. An art residency, as a model of interaction between the state, business, and the artistic community, is one of the most effective tools for creating such a trusting foundation for interaction in society, introducing intercultural and sociocultural integration dialogue at various levels of social life.

Conclusion. The potential of art residencies as a sociocultural phenomenon encompasses the possibility of engaging a diverse range of activities and social groups, addressing numerous current social challenges, fostering a trusting basis for intercultural dialogue, and promoting cultural exchange worldwide. An analysis of the experience of foreign art residencies, including Art Circle Residency (Slovenia/Italy, 2025), shows that the most effective way to create a productive environment for intercultural dialogue, shape a socially responsible worldview, respond to pressing social issues and position culture on the international stage is through projects that combine the initiatives and efforts of the state, the artistic community, the business sector, the private sector and others. This improves the level of interaction between different cultures and spheres of activity. Actualizing the art residency format at a new level will be one of the important tasks for Ukraine during the recovery period after the end of hostilities. The openness of businesses and state institutions to this form of collaboration would be a key factor in promoting Ukrainian culture and creating Ukraine's cultural landscape abroad. This would give Ukraine a chance to influence the global cultural agenda.

References

1. Art-rezydencii: navishcho potribni, yaki buvayut' i yak vybraty? (2019, Oktober 7). [Art Residencies: What Is the Aim, of Which Kind and How to Choose?] *Kyiv Gallery*. Retrieved from <https://kyiv.gallery/statii/art-resydentsii-navisho-potribni-iaki-buvaiut-iak-vybraty> [in Ukrainian]
2. Balashova O. Anatomiya rezidencij: kak izmenit' malen'kij gorod za 9 let. (2015, September 21) [Anatomy of Residences: How to Change a Small Town in 9 Years]. *Ukrains'ka pravda*. Retrieved from <http://life.pravda.com.ua/culture/2015/09/21/200446/> [in Russian]
3. Bulavina, N. (2017). Samoorhanizatsiini initsiatyvy v systemi suchasnoho vizualnoho mystetstva Ukrainy [Self-organization initiatives in the system of contemporary visual art of Ukraine]. In *Vizualnist yak dominanta suchasnoi kultury* (pp. 15–16). Kyiv: Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine.
4. Vtilyuyuchi misiyyu. Mystectvo i biznes (2016, December 15). [Implementing mission. Art and Business]. *Chernozem.info*. Retrieved from <https://chernozem.info/journal/vtilyuyuchi-misiyyu-mystectvo-i-biznes/> [in Ukrainian]
5. Kashshay, O. (2024). Rol' artrezydencij ta artklasteriv u formuvanni ukrains'kogo sociokul'turnogo seredovyshcha [Role of Art Residencies in Formation of Ukrainian Sociocultural Environment]. *Visnyk Nacional'noi akademii obrazotvorchogo mystectva ta arkhitektury*, 1, 6–13. DOI: <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-1-1> [in Ukrainian]
6. Nychaj L. (2015) Art-rezydencii yak nove kul'turno-mystec'ke yavlyshche [Art Residencies as a New Cultural Phenomenon]. *Pytannya kul'turologii*, 3, 157–163. [in Ukrainian]
7. Nychaj L. (2016) Organizacijno-zmistovi vidminosti pleneru ta program mystec'kykh rezydencij v suchasnykh umovakh [Organisational Differences of Openair and Art Residency Program in Current Conditions]. *Ukrains'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku*, 22, 182–188. [in Ukrainian]
8. Petlovana I. (2020). Mystec'ka rezydenciya yak forma khudozhn'oi samoorganizacii (na prykladi diyal'nosti rezydencii im. Nazariya Vojtovycha) [Art Residency as a Form of Art Self-Organization (The Case of the Nazarij Vojtovich's Residency)]. *Students'kyj naukovyy visnyk*, 45, 153–155 [in Ukrainian]

9. Savchuk, I., & Protas, M. (2024). Khudozhnia kultura pislia viiny: Analitychnyi shkits [Art culture after the war: An analytical sketch]. *Artistic Culture. Topical Issues*, 20(2), 66–80. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.20\(2\).2024.318253](https://doi.org/10.31500/1992-5514.20(2).2024.318253) [in Ukrainian]
10. Artist-in-Residency History. *Transartists*. Retrieved from <http://www.transartists.org/residency-history>
11. Art Circle International (2025 April 20). *Artcircle*. Retrieved from <https://artcircle.si/>
12. Borderless Events. Go! 2025 Nova Gorica–Gorizia. European Capital of Culture (2025, April 25). *go2025.eu*. Retrieved from <https://www.go2025.eu/en/whats-up/events>
13. Cheng-Long Wetlands International Environmental Art Project. (2020, March 20). *Artproject4wetland*. Retrieved from <https://artproject4wetland.wordpress.com/>
14. Handbook on Artists' Residencies: Work Plan For Culture 2011–2014. Open Method of Coordination (Omc) // Working Group of EU Member States Experts on Artists' Residencies. (December 2014). *European Commission*. Retrieved from https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/policy/cultural-creative-industries/documents/artists-residencies_en.pdf

Література

1. Арт-резиденції: навіщо потрібні, які бувають і як вибрати? *Kyiv Gallery*. 07.10.2019. URL : <https://kyiv.gallery/statii/art-resydentsii-navisho-potribni-iaki-buvaiut-iak-vybraty> (дата звернення: 11.04.2025)
2. Балашова О. Анатомія резиденцій: как изменить маленький город за 9 лет. *Українська правда*. 21.09.2015. URL : <https://life.pravda.com.ua/culture/2015/09/21/200446/> (дата звернення: 12.04.2025).
3. Булавина Н. Самоорганізаційні ініціативи в системі сучасного візуального мистецтва України. *Візуальність як домінанта сучасної культури* : зб. матеріалів Міждисциплінарної наук. конф., м. Київ, 7–8 грудня 2017 р. / ІК НАМ України, Київ, 2017. С. 15–16.
4. Втілюючи місію. Мистецтво і бізнес. *Chernozem.info*. Дата оновлення: 15.12.2016. URL : <https://chernozem.info/journal/vtilyuyuchi-misiyu-mistectvo-i-biznes/> (дата звернення: 25.03.2025).
5. Кашшай О. Роль артрезиденцій та арткластерів у формуванні українського соціокультурного середовища. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури*. 2024. Вип. 1 С. 6–13. DOI: <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2024-1-1>
6. Ничай Л. Арт-резиденції як нове культурно-мистецьке явище. *Питання культурології*. 2015. Вип. 31. С. 157–165.
7. Ничай Л. Організаційно-змістові відмінності пленеру та програм мистецьких резиденцій в сучасних умовах. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2016. Вип. 22. С. 182–188.
8. Петльована І. Мистецька резиденція як форма художньої самоорганізації (на прикладі діяльності резиденції ім. Назарія Войтовича). *Студентський науковий вісник*. 2020. Вип. 45. С. 153–155.
9. Савчук І., Протас М. Художня культура після війни: аналітичний шкід. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2024. Вип. 20 (2). С. 66–80. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.20\(2\).2024.318253](https://doi.org/10.31500/1992-5514.20(2).2024.318253)
10. Artist-in-Residence History. *Transartists*. URL : <http://www.transartists.org/residency-history> (access date: 20.04.2025).

11. Art Circle International. *Artcircle*. URL : <https://artcircle.si/> (access date: 21.04.2025)
12. Borderless events. Go!2025 Nova Gorica–Gorizia. European Capital of Culture. *go2025.eu*. 25.04.2025. URL : <https://www.go2025.eu/en/whats-up/events> (access date: 26.04.2025).
13. Cheng-Long Wetlands International Environmental Art Project. *Artproject4wetland*. 25.03.2020. URL : <https://artproject4wetland.wordpress.com/> (access date: 10.04.2025).
14. Handbook on Artists' Residencies: Work Plan For Culture 2011–2014. Open Method of Coordination (Omc) // Working Group of EU Member States Experts on Artists' Residencies. (December 2014). *European Commission*. URL : https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/policy/cultural-creative-industries/documents/artists-residencies_en.pdf (access date: 20.04.2025).

Маріанна Абрамова

АРТРЕЗИДЕНЦІЇ ЯК ФОРМАТ БАГАТОФУНКЦІЙНОЇ ІНТЕГРАЦІЙНОЇ ПРАКТИКИ: ДОСВІД ART CIRCLE RESIDENCY (СЛОВЕНІЯ/ІТАЛІЯ, 2025)

Анотація. Статтю присвячено аналізу артрезиденцій як формату багатофункційної соціокультурної взаємодії та інструмента міжкультурного діалогу, культурної дипломатії та євроінтеграційних процесів. Розглянуто особливості становлення і розвитку артрезиденцій у світі й Україні з акцентуванням на їхніх функціях у контексті взаємодії між державою, мистецькими спільнотами та бізнесом. Особливу увагу приділено досвіду міжнародної артрезиденції «Art Circle Residency» (Словенія/Італія, 2025) як успішної моделі інтеграції культурного, економічного та соціального потенціалів регіону. Показано, як артрезиденції сприяють формуванню цінностей сталого розвитку, підсилюють локальні культурні середовища, розширюють міжнародні культурні зв'язки та підтримують демократичні стратегії розвитку. Проаналізовано можливості адаптації цього досвіду для України в умовах післявоєнного відновлення, зокрема в аспектах культурної дипломатії, регіональної інтеграції та налагодження діалогу між бізнесом, державним сектором і мистецькими спільнотами.

Ключові слова: артрезиденція, міжкультурний діалог, культурна дипломатія, мистецтво та бізнес, соціокультурні практики, євроінтеграція.

Оксана Чепелик

**SCIENCE-ART В ПАРАДИГМІ «BLUE HUMANITIES»
КРІЗЬ ПРИЗМУ ВІЙНИ, ЕКОЛОГІЇ
ТА КЛІМАТИЧНИХ ЗМІН**

**SCIENCE ART IN THE “BLUE HUMANITIES” PARADIGM
THROUGH THE LENS OF WAR, ECOLOGY,
AND CLIMATE CHANGE**

УДК 7.036(477)«19»

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345509

Оксана Чепелик

кандидат архітектури, с.н.с.
провідний науковий співробітник відділу
соціокультурних досліджень мистецтва
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

Oksana Chepelyk

Candidate of Architecture (Ph.D),
Senior Researcher, Leading Researcher
of the Department of Sociocultural Studies of Art
at the Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: oksana.chepelyk@gmail.com

orcid.org/0000-0002-2836-8611

Анотація. Статтю присвячено теоретичному осмисленню та аналізу мистецтва, що постає на перетині з наукою, а також дослідженню його здатності створювати й передавати різні типи знань про водне середовище та взаємини людини з його біорізноманіттям у сучасному соціоекологічному контексті антропоцену, війни та кліматичних змін.

Метою статті є виявлення особливостей формування сайнсарту та екоарту в сучасному мистецтві, а також ідентифікація практик українських митців, що розвиваються як в Україні, так і за її межами у взаємодії з новітніми ідеями європейської культурної думки. Дослідження розглядає ці процеси крізь призму війни, екології та кліматичних трансформацій з метою вироблення спільної для людства перспективи взаємодії з навколишнім середовищем, зокрема в контексті розвитку «Blue Humanities» («блакитних гуманітарних наук»), через мистецтво.

Завданням статті є опрацювання теоретичних засад концепції симбіотичного майбутнього, а також огляд і аналіз мистецьких проєктів, зосереджених на взаємодії імєрсивних практик і матеріальності художніх творів та їхньої процесуальності.

Методологія розвідки спирається на теоретичні пошуки та польові дослідження, що поєднують екологічну тему, роботу з архівом та імєрсивні технології в розробці авторських проєктів в Інституті перспективних досліджень Iméga у співпраці з інститутами IMBE та MIO в Марселі. Як основний метод використовується комплексний підхід до висвітлення питань так званого океанічного повороту, теорії симбіозу, а також візуальні та фотометричні методи, аналіз концепцій та просторових структур біоарту.

Окреслено особливості створення проєктів задля осмислення взаємозв'язку між природою, екологією та наукою в орієнтації на завдання «блакитних гуманітарних наук» та вектор імєрсії в рамках Бієнале MADATAC (Іспанія), проєктів «Генезис» в МСУМК (Україна), проєкту «Стати океаном» в MMSH та імєрсивного середовища «Terra-Ocean» в Марселі (Франція). Метою аналізу проєктів є їхнє залучення до національного мистецтвознавчого дискурсу та формування усвідомленої спільності у сфері екологічно орієнтованого мистецтва.

ва. Також згадано такі проекти, як опера «Gaia-24», дигітальний проект «Я твій підсилювач» та твори біоарту «Світло моря», «Сенсоріум тварин» і «Хор водоростей».

Виявлено, що імерсивне середовище, яке апелює до чуттєвості реципієнта, сприяє формуванню суспільного запиту щодо необхідності ефективних відповідей на сучасні виклики.

Ключові слова: «Blue Humanities», антропогенна кліматична криза, війна, біорізноманіття, симбіоз, екоцид, біоарт.

Постановка проблеми. Життя у водному середовищі перебуває під загрозою через діяльність людини, яка спричинила глобальне потепління. Науковці доклалися до створення політичного документу ЮНЕСКО, в якому зазначається: «Трансформаційне навчання для людей і планети є необхідністю для нашого виживання та виживання майбутніх поколінь. Час навчатися та діяти заради нашої планети — зараз» [1]. Антропогенна кліматична криза виявилася важливішою для західної інтелектуальної думки й політики, ніж війни та геополітичні катаклізми. Тож потрапляючи у цей нерв, важливо розглядати проблему у просторі комплексних систем, оприявнюючи взаємозв'язки, адже безсилля щодо протидії ресурсним війнам — це байдужість, замаскована під обережність.

Що говорять мистецькі твори про людські стосунки з водним біорізноманіттям? Як рефлексії в рамках проблематики «Blue Humanities» («блакитних гуманітарних наук») можуть бути реалізовані на наукових конференціях та в музеях: у матеріалі чи в ефемерних формах у поточному соціоекологічному контексті війни та кліматичних змін?

Стаття окреслює широку панораму проектів у напрямках сайнсарт (англ. Science Art — наукове мистецтво) та екоарт, які поєднують екологічні, наукові, технологічні та воєнні контексти. Їх можна коротко структурувати за чотирма провідними тематичними блоками: а) океанічне та підводне біорізноманіття; б) війна, екоцид і документування агресії; в) імерсивні медіа, штучний інтелект і трансформація чуттєвості; г) дослідження екології річкових систем і цифрових екосистем. Загалом ці проекти формують цілісне поле, у якому мистецтво стає способом осмислення взаємозалежності людини й водних екосистем, реагування на воєнні й екологічні катастрофи та вироблення нових можливостей для співдії у парадигмі «Blue Humanities».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У процесі підготовки статті оглянуто літературу, наукові публікації та проаналізовано дискусії в рамках наукових семінарів інтердисциплінарних груп в Iméra — Інституті поглиблених досліджень Екс-Марсельського університету (Марсель) та у Сорбонні (Париж). Це можна охарактеризувати і як трансгресивне мистецьке навчання [2], і як дослідницьке ознайомлення або (пере)відкриття науково-мистецьких підходів.

Підґрунтям дослідження став теоретичний аналіз зв'язків людини з природою та ідея співжиття в категоріях людських і позалюдських суб'єктів провідних експертів західного та вітчизняного гуманітарного дискурсу, як-от В. Вернадський, Е. Делугрей, М. Коен, Д. Лавлок, Б. Латур, М. Лінч, А. Маргуліс, С. Менц, А. Несс, М. Серр, Дж. Харман та ін.

Дослідник літератури Стів Менц увів у науковий вжиток термін «Blue Humanities» («блакитні гуманітарні науки»), щоб залучити міждисциплінарні методології, взявши за основу тему океану. Він говорить, що «океан — це найбільший об'єкт у світі» [3, с. 6], та поєднує різні дисципліни й форми знань, опрацьовуючи його неловиму сутність. Праця Менца відобразила прогресивну зміну стосунків людства з океаном і допомогла висвітлити «потенціал океанічного повороту в історії чуттєвості» [4, с. 1].

Мистецтво супроводжувало цей поворотний момент і пропонувало оригінальні естетичні та концептуальні рамки, опрацьовуючи характеристики водного середовища крізь призму чуттєвого. Океан розглядається як місце плінності, руху та міграції, він також каталізує людський потяг до невідомого та окреслює межі наших знань або наших можливостей фізичного доступу — «спостереження за підводним світом, що залежить від технічних пристроїв» [5, с. 16].

Важлива для пропонованої статті і теорія симбіозу Лінн Маргуліс [6, с. 305]. Маргарет Кoen, дослідниця «Blue Humanities», у співпраці з Жюльет Бессетт на основі колоквиуму «На шляху до історії блакитного мистецтва» зредагували збірку есеїв у Стенфордському гуманітарному центрі (2025). Жюльет Бессетт, історикиня сучасного мистецтва з Лозаннського університету, досліджує історію наукових та технічних уявлень через мистецтво та візуальну культуру з особливим акцентом на проєкціях у майбутнє. Вона працює над зображеннями океану та морських живих істот та їх поширенням у науковій літературі та популярній культурі, зокрема у «Серія “Безодня”: візуальна культура океану в епоху антропоцену» [7].

Урбаністична коаліція для України Ro3kvit спільно з Грінпіс дослідила екологічний стан Дніпра у книзі «Інтегрована візія річки Дніпро» для вирішення проблем та розкриття екологічного потенціалу з відновлення територій, поруйнованих внаслідок військової агресії [8].

Утім, теми сайнсарту та екоарту й досі в українському сучасному мистецтві комплексно не розроблялися, дослідження в Україні є фрагментованими. Пропонована стаття продовжує авторські студії, зокрема розвиває ідеї публікації 2023 року «Імерсивне середовище як інструмент зміни людиноцентричної оптики» [9].

Метою статті є дослідження особливостей формування сайнсарту та екоарту в українському сучасному мистецтві, ідентифікація творчості українських митців, що відбувається і за межами країни на перетині новітніх ідей в європейській культурі, крізь призму війни, екології та кліматичних змін. Також мається на меті поділитися аналітичними інструментами та окреслити ідеї задля напрацювання спільної для людства перспективи щодо навколишнього середовища — і, зокрема, «блакитних гуманітарних наук» — через мистецтво.

Викладення основного матеріалу дослідження. Мистецтво і наука та інновації — тренд, що давно підкорив світ, але в Україні кілька спроб розпочати хоча б поодинокі проєкти Art & Science не мали свого продовження. Такою спробою був проєкт Людмили Моцюк у співпраці з Київським політехнічним інститутом ще в нульових роках. Наступним був проєкт «Нова художня школа» за напрямом «science art» Яніни Пруденко та Альони Ковальнової у Харкові 2016 року. Курс «НХШ: сайнс арт» був двотижневим інтенсивом для художників і науковців зі створення мистецтва. Учасникам доступно було обладнання і потужна техніка в лабораторіях провідних харківських дослідницьких інститутів та хакерспейсів: 3D-принтери, мікроконтролерні системи, тепловізор, рідкий азот, левітуючий магніт, один з найбільших телескопів у Європі, гамма-камери, що дозволяють бачити внутрішні органи людини в розрізі, детектор, що уможливляє отримання картини з розподілу хімічних елементів в об'єкті, дозволяє розглянути художні можливості термометрії, космічної радіації, мас-спектрометрії (зважування часток).

Нині ж, коли MIT, Стенфорд та всі топові університети світу розвивають програми на перетині Art + Science, ми намагаємося рятувати окремо і те, й інше. 2025 року Катерина Тейлор з кураторською командою, до якої увійшли Оксана Баршинова, Дарина Якимова і Тетяна Жмурко, здійснили відкритий для жінок експеримент зі створення проєктів на межі мистецтва та інновацій в Україні й реалізували виставку «Випадкові події» в Українському

домі (Київ, 1–16 березня). Виразною особливістю цього проекту стало не тільки рішення надати жінкам, молодим мисткиням і науковицям, можливість створення спільних робіт, а й розглянути феномен сайнсарту в Україні в історичному зрізі. Було представлено, зокрема, роботи таких мисткинь, як-от Аліна Ламах, Галина Зубченко, Ада Рибачук, Алла Загайкевич, Леся Заяць, Оксана Чепелик, Оксана Плисюк, Марія Куліковська, Ксенія Гнилицька, Дана Косміна, Алевтина Кахїдзе, Азіза Ескендер, та окремо доробок науковиць: Антоніни Прихотько, Зоре Аблямітової, Катерини Ющенко, Надії Харчук, Ірини Вавілової, Світлани Краковської, Нани Войтенко, Катерини Терлецької, Олени Паренюк та Ольги Малюти [10].

Мій проект «Генезис» (2004–2019) віднайшов друге дихання в просторах Українського дому — масштабною світлиною живописного твору «Двійня», що експонується в колекції Музею сучасного українського мистецтва Корсаків, та інсталяцією «Початок» з мепінгом на надувну сферу [11, с. 91], підвішену в центрі зали в Українському домі (Іл. 1).

В рамках Priz Ars Electronica відкриті премії: S+T+ARTS — премія Європейської комісії, що відзначає інновації в технологіях, промисловості та суспільстві, стимульовані мистецтвом; for Digital Humanity та for Citizen Science — премія Європейського Союзу за громадянську науку. У Франції започатковані конкурсні програми «Обіймаючи океан» та Фонду Tara Ocean та Coal. У Швейцарії це Art at CERN та інші. «AUGE NEXT | Augmented Europe — Next Challenges / Доповнена Європа — Наступні виклики» — проект, співфінансований програмою «Креативна Європа» Європейського Союзу, який залучає творчих людей до вирішення викликів майбутнього Європи в часи пандемій, кліматичних змін, цифрової трансформації, економічних перетворень та війни задля генерації ідей та вироблення спільного бачення щодо чотирьох основних викликів, два з яких стосуються екології: «Зміна клімату» (Рига, Латвія) та «Природа | Дані | Наративи» (Берлін, Німеччина).

Сьогодні митці зробили природу і водне середовище моделлю чуттєвого досвіду, звільненого від земних часових і просторових маркерів. У контексті антропоцену океан дедалі більше розглядають з точки зору біорізноманіття, зосередженого в ньому, унікальності його екосистеми та його ролі як регулятора клімату в масштабі всієї планети. Це також середовище, де діє децентралізація, де межі, окреслені людиною, є досить умовними, що породжує виняткову форму уваги до позалюдської агентності.

Науковці різних дисциплін — дослідники моря, історики, антропологи, екологи, філософи, дослідники літератури, естетики та музеологи — долучають твори мистецтва, щоби збагатити свою роботу виміром аналізу чуттєвого. Мистецтвознавство, звичайно, посідає чільне місце в цих студіях, так само, як і дискурси, сформульовані самими митцями щодо власних практик.

Пропонована розвідка здійснювалася в дослідницькій резиденції в Iméga — Інституті поглиблених досліджень в рамках програми «Мистецтво і наука: Недисципліноване знання» Екс-Марсельського університету за підтримки FIAS (French Institutes for Advanced Study) [12] та APF (США), з акцентом на екологічно орієнтовану мистецьку практику та нові технології у зв'язку з турбулентністю пізнього антропоцену, змінами клімату та війнами за ресурси. Натхнений «блакитними гуманітарними науками» мій проект зосереджується на біологічних системах, техно-екологічному сенсориумі, який ставить питання щодо соціально-екологічної справедливості. Творчий процес спонукав мене замислитися над симбіотичним майбутнім та етикою партнерства з природою.

Оскільки життя на Землі виникло з води, дослідження присвячене відкриттю таємних морських створінь та співпраці з біологами. Вчені працюють над створенням баз даних для архівування інформації про різні види підводних мешканців в епоху кліматичних змін

задля збереження екосистеми. У Середземноморському інституті океанографії (МІО) Лабораторія біогеохімії BIOGEO займається вивченням планктону, описуючи динаміку його існування в умовах зміни клімату. У Середземноморському інституті морського і наземного біорізноманіття та екології (ІМБЕ) Лабораторія молекулярної різноманітності і функціонування в екосистемах (DFME), яку очолює Тьерр Перез, займається вивченням губок та їхніх метаболомічних даних з метою створення метаболомічного профілю Середземного моря. Як дослідниця я долучаюся до цієї роботи зі своїм художнім баченням і завданнями, замислюючись над питанням: як мистецтво та новітні технології можуть відкрити приховані шари? Як мисткиня я перебуваю у процесі створення взірців для архіву — бази даних своєрідного «Ноевого ковчегу для нової ери». Це робота, що розмиває межі між науковим знанням і мистецькою практикою, характеризується міждисциплінарністю, трансверсальністю, солідарністю і політикою через сенсоріум. Така ж методологія роботи з базами даних надає можливість працювати з різними архівами вразливих суб'єктів, як-от «Діти війни», «Злочини проти людяності, скоєні росіянами в Україні» (Іл. 2), а також збирати свідчення й докази, щоб висвітлити найбільш замовчувані і знехтувані епізоди 10-річної війни Росії проти України задля акту виходу із «зони невидимості і мовчання» [13, с. 4], апелюючи до екологічної нагальності, що є затребуваною сучасною світовою спільнотою.

Проекти в Імєга розроблені з фокусом на підводному біорізноманітті, а також на адвокації життя в цілому. Вони включають акції, що використовують перформанс, відео, масштабні просторові інсталяції, імерсивне середовище як джерела для кіно та педагогіки, задля осмислення взаємозв'язків між природою, екологією та наукою. Орієнтуючись на завдання «блакитної гуманітаристики», проекти працюють з вектором імерсії в рамках: MADATAC — Мадридської бієнале сучасного аудіовізуального мистецтва та нових медіа; Нового відділу дигітального мистецтва у проекті «Генезис» в МСУМК; проекту «Стати океаном» у ММШН; імерсивного проекту TERRA-OCEAN. Між локальним і глобальним: всередині екологічних колізій» в Марсельському планетарії.

У лютому 2023 року на MADATAC були продемонстровані мої фільми «Хроніки Фортінбраса» та «Українська Голгофа» у програмі відеоартпроекту «Мистецтво для свободи — 2023» на ARCOMadrid. Співпраця з MADATAC та її засновником Юрієм Лехом мала плідні результати, представлені у проекті «Простір океан: І омили мене води до душі моєї» з аудіовізуальними інсталяціями «На межі» та «Екоцид» у рамках Scientifica # 2 у співпраці з інститутами ІМБЕ та МІО Екс-Марсельського Університету.

І вже у жовтні за підтримки House of Europe чотири мої проекти були показані на MADATAC Бієнале 2023. Були створені два імерсивні середовища, що використовуються як інструмент дослідження: медіа-інсталяція «Плинна сучасність — плинна етика» в NH Collection Eurobuilding та версія проекту «“Сад божественних пісень” за філософією Григорія Сковороди» для простору Quinta del Sordo. Також фільми «Хроніки Фортінбраса» та «Українська Голгофа» демонструвалися в кінотеатрі «Berlanga».

XII бієнале MADATAC під назвою «[ARS HYBRIDA / BELLUM ARS] Еко-гібридне мистецтво про війну» запросила Україну як офіційну країну-гостю і присвятила спеціальну секцію митцям з виставкою українських аудіовізуальних робіт та інсталяцій: Оксани Чепелик, Олега Харча, Ольги Шувалової та Алевтини Кахїдзе (Іл. 3) — у просторі Quinta del Sordo, а також надала можливість створення нових site-specific цифрових медіапроектів.

MADATAC запропонувала сесію робіт «videodome/videoskies site-specific» у будівлі NH Collection Eurobuilding, що дозволило по-новому поглянути на аудіовізуальне мистецтво на найбільшому в Європі світлодіодному екрані розміром 300 м². Було продемонстровано ри-

зиковані, інноваційні та експериментальні цифрові роботи, які відповідають темі вільного висловлювання щодо квінтесенції штучного інтелекту [14]. Моя медіаінсталяція «Плинна сучасність — плинна етика» в NH Collection Eurobuilding працює з потоками, які можуть проявляти свою багатовимірність (Лл. 4). Відео потоку спресованого міського та природного простору відсилає до «плинної сучасності» Зигмунта Баумана як нової реальності XXI століття, коли «невизначеність стає константою, а плинність — новою сталістю» [15, с. 66, 97]. Проект розглядає формування плинності образів не лише як сферу естетичних експериментів, а й як канал для прогнозів та багатоваріантних можливостей. Мистецтво у співпраці зі штучним інтелектом може створювати «космічні тіла», подібні до метафізичних полотен Малевича, хоча зі ШІ легко творити за законами традиційного психологічного реалізму та канонами пропагандистського мистецтва, ставлячи фейк на п'єдестал і закликаючи до служіння. Проект вказує на цю парадоксальну дилему, тому зараз ми стикаємося з «плинною етикою».

Після моєї участі як почесної гості з імерсивним середовищем «“Сад божественних пісень” за філософією Григорія Сковороди» на фестивалі відеомистецтва OVNi-2022 в Ніцці, проект був запрошений для показу в рамках MADATAC в Quinta del Sordo (Лл. 5) з 23 по 29 жовтня 2023 року [16]. Він працює з сучасним контекстом, адже Національний літературно-меморіальний музей філософа, розташований у селі на Харківщині, був зруйнований російським ракетним ударом [17]. Важливо розуміти, що росіяни не випадково зруйнували музей Григорія Сковороди, а тому, що філософ заклав основи української світоглядної парадигми. Його самого часто називали «українським Сократом», адже філософ був прикладом того, як в епоху абсолютизму можна бути вільною людиною, а не служити владі.

Від 24 лютого 2022 року колекції всіх музеїв України були евакуйовані через повномасштабне російське вторгнення. Музей сучасного мистецтва Корсаків (МСУМК) у Луцьку, єдиний у країні масштабний музей такого спрямування, не був виключенням. Утім, уже 9 березня МСУМК відкрив оновлену основну експозицію «Гене́за сучасного українського мистецтва», доповнену новим розділом цифрового мистецтва, в якому було створено авторське імерсивне середовище «Мета-фізичний часо-простір 2.4» (Лл. 6). Відкриття оновленої колекції стало символом культурного спротиву.

Проект «Стати океаном», присвячений темі «Спадщина Середземномор'я: глобальні проблеми», відкрився у рамках Міжнародної конференції GlobalMed 2024 [18] на запрошення MMSH — Середземноморського будинку гуманітарних наук, що є частиною Екс-Марсельського університету. Проект досліджував морське біорізноманіття як спільну природну спадщину, а океан як глобальний кліматичний регулятор [19]. Я представила масштабний акварельний квадриптих «Генезис: Мати-кит» розміром 0,6x4,4 м, який відсилає до легенди про створення світу, але говорить урешті-решт про сучасні загрози.

Просторова інсталяція «Симбіотична Медуза» розміром 6x3x3 м побудована як відсилка до гібриду Ноевого ковчега і Вавилонської вежі (Лл. 7), коли будівельники Вавилонської вежі вільно спілкувалися один з одним. Замість того, щоб сприймати Вавилонську вежу як символ хаосу і безладу, проект пропонує таке прочитання біблійного тексту, в якому дії Бога трактуються не як покарання за гординю, а як етіологія культурних відмінностей.

Новітній Ноїв ковчег — це колекція зображень на прозорій плівці різних представників планктону «від найменших бактерій чи вірусів розміром з мікрон до 2-метрових медуз» [20] і морських губок (Лл. 8), яких «у світі налічується близько 15 000 видів» [21, с. 66], із них 800 видів мешкають у Середземному морі. Відомо близько 5000 видів морського фітопланктону, виживанню якого загрожує зміна клімату та підвищення температури океану, де потепління відбувається в більшій мірі, ніж на суші, і швидше, ніж прогнозували вчені. Фіто-

планктон отримує енергію через фотосинтез і живе у добре освітлених шарах водойм. Він забезпечує близько половини фотосинтетичної активності Землі, поглинаючи CO₂ і виділяючи кисень. Накопичена енергія формує основу більшості водних харчових мереж. Надлишок сонячного світла може спричинити фотодеградацію, тож потепління й підкислення океану впливають на чисельність його мешканців і, відповідно, на всю екосистему. Проект є запрошенням людства до відповідального дорослішання в напрямку симбіотичного майбутнього.

Ця ідея підсилюється в мобілі «Мурмурація» (Іл. 9), інстальованому в іншому корпусі MMSH. Мурмурація — це феномен скоординованого лету/руху пташиних зграй, що утворюють динамічні тривимірні фігури змінної щільності. Інсталяція «Мурмурація» досліджує феномен розподіленого розуму та неієрархічної взаємодії. Комп'ютерне моделювання допомагає зрозуміти, як «алгоритм поведінки індивіда призводить до цього явища» [22, с. 27]. Було виявлено, що механізм мурмурації відіграє функцію захисту від хижаків. Це явище можна розглянути також у сфері соціальної взаємодії або волонтерського руху (зокрема, в Україні та Європі після початку повномасштабного вторгнення). Цей проект говорить про взаєвплив біорізноманіття та крихкість життя загалом.

Поліваріантність інсталяції як wearable артоб'єкту (арт-а-порте) була досліджена в перформансі «Лімінальні води» (Іл. 10). Мій попередній перформанс «На межі» (2022) у Національному парку Каланки на Середземноморському узбережжі Франції в рамках дослідницької програми Iméga був присвячений лімальності. 2025 року хореографічний відео-перформанс «Лімінальні води» у співпраці з танцівниками був створений для програми Met-gorole «Природа читання», присвяченої темі води [23]. Перформанс стосується занурення та створення імерсивного середовища і поєднує зображення мікроскопії, відео підводного світу і танець. Рухаючись, танцюристи висвітлюють прозорі плівки з мікроскопічними зображеннями планктону та морських губок, перетворюючи простір навколо себе на анімоване імерсивне середовище. Перформанс через сенсоріум, спосіб відчувати та думати, «підвищує усвідомлення нашої залежності від активності планктону» [24, с. 525], що необхідно для виживання людини на нашій планеті.

Весь проект «Стати океаном» досліджує мистецтво як платформу для пошуків «блакитних гуманітарних наук» та побудови «цивілізації майбутнього», де концепція «позалюдської агентності» розглядається як імператив суб'єктивності природи. У проекті представлені також аудіовізуальні твори як окремі відеоінсталяції: «Океан», «Гайя» (Іл. 11), «Сад екзоскелетів» та «Екоцид». Відеоінсталяція «Гайя» (2020) відбулася у вітринах колишнього Будинку одягу на Львівській площі у Києві (кураторки — Марія Вторушина, Леся Кульчицька; організація — Set Art Laboratory, Kusum Foundation). Землю / Гайю там репрезентувала фігура жінки, яку «людство пластикової культури» намагається колонізувати, але вона чинить спротив. Відео відсилає до «гіпотези Гайї», яка передбачає, що всі організми та їхнє неорганічне середовище на Землі тісно інтегровані, утворюючи єдину саморегульовану систему. Близько 2,4 мільярда років тому через грандіозну подію окислення відбулися значні зміни в середовищі Землі, спричинені фотосинтетичною діяльністю ціанобактерій, яку Лінн Маргуліс у книзі «Мікрокосмос» назвала «кисневим голокостом» [25, с. 99], демонструючи глибокий зв'язок між геологією та біологією. Джеймс Лавлок став її партнером у розробці «теорії Гайї» [26, с. 30], втім, його праці наслідують ідеї українського вченого Володимира Вернадського 1930-х років, який описав планету як саморегульовану біосферу [27, с. 235]. Про це доводиться постійно нагадувати, заповнюючи прогалину у західному екологічному дискурсі.

З алюзією щодо «теорії Гайї», яку також розвивав французький філософ та антрополог Бруно Латур, працює і українська експериментальна опера «GAIA-24. Opera del Mondo»

композиторів Іллі Разумейка та Романа Григоріва, прем'єра якої відбулася у травні 2024 року за підтримки ЮНЕСКО в межах програми (re)connection UA. Оперу, що рефлексує підлив Каховської дамби, вже продемонстрували у Києві, Роттердамі, Відні (Л. 22), Венеції та Берліні. Як сказав Ілля Разумейко в інтерв'ю «The Guardian», «підлив Каховської дамби був екоцидом. Але тим самим було й будівництво її Сталіним — це було погано для річки, території, історичних пам'яток, які опинилися під водою... Це було своєрідне насильство над природою, як і Чорнобиль, і висихання Аральського моря. Усі ці події є продуктом російської колонізації в різних формах» [28]. Тому Український інститут як співорганізатор публічної програми Українського павільйону на Венеційській бієнале 2024 року закривав його презентацією оперою «GAIA-24» (Л. 23).

Відеоробота «Сад екзоскелетів» з'явилася в результаті співпраці з Тьєррі Перезом, директором з досліджень CNRS, в IMBE у процесі мистецького дослідження «Аналітичні інструменти для аудіовізуального перекладу метаболоміки», що вивчає генотип і навколишнє середовище у зв'язку зі змінами клімату. Відео підвищує обізнаність про те, як спека в результаті кліматичних змін вплинула на морську екосистему в серпні 2022 року [29, с. 693]. Вчені були здивовані смертністю підводних видів, а саме горгонії та губки, через підвищення температури поверхні моря, яка тоді піднялася на 5°C вище середнього показника всупереч прогнозованим 2°C [30, с. 1681]. Моє завдання, у співпраці з морським екологом з команди DFME, соніфікувати дані метаболоміки як феномен хору в інсталяції «Океан» (Л. 11). Соніфікація метаболомічних даних хворої губки співвідноситься з «позалюдською агентністю».

Відео «Екоцид» продемонструвало гуманітарну та екологічну трагедію, спричинену руйнуванням РФ греблі Каховської ГЕС в Україні 6 червня 2023 року. Прісна вода, що зберігалася в Каховському водосховищі, могла б задовольнити потреби всієї планети в питній воді протягом 3 років. Терористична атака на Каховську ГЕС призвела до безпрецедентної загибелі живих організмів у зоні затоплення і в морській акваторії, яка була забруднена і опріснена. Відбулося масове знищення флори і фауни, отруєння ґрунтів і водних ресурсів; причому всі втрати припали на розпал сезону розмноження, коли більшість тварин вже мали потомство, тож для багатьох з них загинуло ціле покоління, як було доведено на науковій конференції «Природа в окупації — 10 років російської військової агресії проти довкілля» [31]. Результатом забруднення вод, зокрема, стали численні мертві дельфіни на пляжах Румунії — годі й уявити собі їх кількість в морських глибинах.

У рамках мистецького проекту я розповіла французькій аудиторії про екоцид в Україні й озвучила тезу, що замовчування його є актом колаборації з агресором (що було болючим нагадуванням про колабораціонізм у Франції часів Другої світової війни). До того ж, будучи членкинею спеціального журі на Міжнародному кінофестивалі в Марселі FID, мала честь представити ширшій аудиторії конкурсний фільм французького кінорежисера з українським корінням Антонена Перетятка «Подорож на берег війни», знятого в Україні після широкомасштабного російського вторгнення. Він підтвердив, зі слів колег, що на французькому телебаченні з початком палестино-ізраїльської війни відбувся акт цензури — редактори прибрали всю інформацію про російську агресію. Хоча Бруно Латур підкреслював, що російський напад на Україну, який збігся з екологічною кризою на планеті, створив новий екологічний режим [32, с. 93]. У своєму останньому тексті французький інтелектуал (який пішов із життя у жовтні 2022 року) порівняв російську агресію з війною людства проти природи та нашої планети.

Відеоінсталяція «Екоцид» вже прокладає європейський маршрут: у червні 2023 року вона взяла участь у Scientifica #2 в Le Cube в Екс-ан-Провансі, з кінця 2023-го експонувалася у виставкових просторах Водонапірної вежі Kunstverein у м. Везелі (Німеччина) (Іл. 13) в рамках проекту «Слава Україні! Українське мистецтво в часи війни» (кураторка Ольга Собкович). Ця робота забезпечила широку розмову про екоцид в Україні. У червні 2024-го вона була показана як імерсивне середовище «Терра-Океан: Між локальним і глобальним: всередині екологічних колізій» у Марсельському планетаріумі, а з липня 2024 року в рамках проекту «Антропоцен» Нового музею мережевого мистецтва (куратор Вілфред Агрікола де Колонь). Проект «Стань океаном» було також відібрано до програми Фестивалю науки, присвяченого темі океану, який відбувався по всій території Франції 4–14 жовтня 2024 року [33]. Від 25 жовтня 2024 року до березня 2025-го диптих «Екоцид» демонструвався в Україні, у Києві, в рамках масштабного, на трьох мистецьких локаціях, проекту «Формула витривалості» (куратори Ірина Яцик та Андрій Сидоренко) в Центрі сучасного мистецтва М17. Також його було показано у рамках міжнародної конференції RIXC «Symbiotic Sense(s)», що проходила в Ризі 23–25 жовтня 2024 року [34]. Проект «Терра-Океан: ЕІ» було також відібрано до Національної програми Фестивалю науки, присвяченого темі інтелект, який відбувся 3–13 жовтня 2025 року з демонстрацією імерсивного середовища в Марсельському планетарії [35], куди увійшла модифікована в 360°-версія твору «Екоцид».

Цієї ж теми в рамках проекту «Формула витривалості» в ЦСМ М17 у Києві стосувалася робота «85 хвилин» (або «Акваріум») Поліни Кузнецової — відеофіксація перформансу 2023 року, присвяченого підриву дамби у Новій Каховці, в якому мисткиня саме таку кількість часу провела в акваріумі, занурена у річкову воду (Іл. 14).

Авторський дослідницький проект «Терра-Океан. Між локальним і глобальним: всередині екологічних колізій» (Іл. 15) був розроблений в Iméra у співпраці з науковими співробітниками лабораторії BIOGEO — Біогеохімія Середземноморського інституту океанографії Карін Леблян, Веронік Корне та Ніколя Гарсія Сейду, аспірантом, який вивчає планктон і мікроорганізми. Проект також висвітлює складну соціальну роль science-art. У Марсельському планетарії (Іл. 16) проект представив п'ять аудіовізуальних робіт у вигляді розділів, трансформованих в імерсивні середовища: «Океан» (Іл. 17), «Сад екзоскелетів» (Іл. 18), «Планктон» (Іл. 19), «Екоцид» (Іл. 21) та «Homage Matіssu» [35] з внутрішнім мепінгом на сферу, що надав їй планетарного виміру, у супроводі запису біоакустичного звуку, зробленого LSPM — Середземноморською підводною лабораторією Провансу (Тулон) [36]. Втім, отримати доступ до аудіостріму, що відбувається на постійній основі, не вдається через заходи безпеки, адже військові прослуховують глибини Середземного моря. Поеднуючи наукові дані та філософський підхід, цей проект відображає антропогенний вплив людини на морське середовище. Він є запрошенням до зміни етичної парадигми на користь усіх інших живих істот задля майбутньої цивілізації і перспектив спільного навколишнього середовища та «блакитної гуманітаристики».

Розділ «Планктон» імерсивного середовища «Терра-Океан» опрацьовує наукові зразки з живими видами планктону під мікроскопом і занурює глядача в багатократно збільшений світ підводного біорізноманіття (Іл. 20). За оцінками вчених з команди МІО, в океані існує близько 100 000 видів планктону. Ми ще багато чого не знаємо про планктон, і тисячі його видів ще не відкриті. Це відповідає процесу підготовки зразків для архіву, що у перспективі стане основою для інтегрованої бази даних, що виступатиме в ролі своєрідного «Ноевого ковчега» в контексті нової ери. Як стверджують Карін Леблян та її колеги, «контроль над

еволюцією глобального клімату зрештою залежить від нашого розуміння функціонування планктону як біологічного вуглецевого насосу. У наших знаннях про взаємозв'язок між океанічним біорізноманіттям та ефективністю перенесення вуглецю в глибинні шари все ще існують значні прогалини» [37, с. 18]. Надзвичайно активне цвітіння планктону внаслідок глобального потепління, забруднення та підкислення, може спричинити появу гіпоксичних (безкисневих) мертвих зон на морському дні. Наша здатність прогнозувати майбутню роль океану залежить від моделювання глобального вуглецевого циклу. Зміни в океані викликають необхідність активізувати дослідження, що базуються на вищоцентричному підході. Проект ставить питання про відносини між «людським, нелюдським і позалюдським» [38, с. 6], з яких можуть виникнути інші модальності світу.

Презентація проекту «Terra-Ocean» перетворила Марсельський планетарій на динамічний імерсивний простір, «населений» людьми та нелюдськими істотами. Він став місцем формування суб'єктивностей, які розвиваються, змінюються та гібридизуються, де немає ієрархії та детермінізму. Аудіовізуальне морське середовище, наповнене різними підводними видами, створило просторовий поезис — процес виникнення чогось, що раніше не існувало.

Мистецький проект іншого резидента Iméra Джеремі Бругіду «ANT-2200, або Генезис зображень» (де ANT — скорочена назва антропоцену) досліджує людські та позалюдські біомедіа в океані, висвітлюючи біолюмінесценцію як фундаментальне екосистемне явище та вивчаючи взаємозв'язки між зображеннями і живими видами за людського посередництва. Митець вирощує люмінесцентні бактерії у прозорих структурах, як під водою — у підводних музеях Середземномор'я (Л. 24), так і на суші — на виставках. Існування його інсталяцій короткочасне, адже життя люмінесцентних бактерій швидкоплинне. Згодом фотографія такої інсталяції порівнюється з зображеннями, отриманими в середземноморській безодні за сприяння лабораторії LSPM, стимулюючи роздуми про генезу зображень в умовах виродження певних біотопів, виникнення нових і розвитку генеративного штучного інтелекту. Проект спирається на підхід, що ґрунтується на теорії медіа, гуманітарних науках про навколишнє середовище, мистецтво та наукові дослідження. Робота Джеремі Бругіду над розробкою теорії антропо-океанічних медіа пов'язана з «абісальними» (глибоководними) зображеннями зі зони найбільших морських глибин (понад 2 км) та біолюмінесценцією, яка є одним з найфундаментальніших і найдивовижніших екосистемних явищ в океані [39, с. 19].

Імерсивна інсталяція Джеремі Бругіду «Світло моря» дозволяє відкрити для себе підводну біолюмінесценцію, водночас ставлячи питання про процеси творення у підводному середовищі. Проект є колаборативним, об'єднує фахівців із медико-біологічних спеціальностей, архітекторів, дизайнерів та митців, щоб дослідити важливі сучасні екологічні проблеми, людське посередництво, питання етики, а також мистецькі підходи до соціального розвитку. Так, в процесі реалізації проекту відбулася співпраця з архітектурним бюро Rouge+Tangram, яке надихалося локальними живими формами для розробки інноваційних сферичних контейнерів для люмінесцентних бактерій, щоб оптимізувати продукування ними світла і сприяти тривалості їхнього життя у підводному середовищі. Ці ємності, що слугують штучними рифами, розміщуються в підводних музеях, як-от Субакватичний музей в Марселі (Л. 25), або ж, гіпотетично, в доісторичній підводній печері Коскер, аби унаочнити факт тимчасовості людської культури в порівнянні з процесом еволюції живих організмів.

Українські митці Олександр Сіроус, Дмитро Тентюк та Данило Сябро, стипендіати програми AUGE NEXT (2022–2023), розробили нові прототипи цифрових творів мистецтва в гібридних (онлайн і офлайн) резиденціях, організованих партнерами проекту (2023–2024),

який фінансує програма Європейського Союзу «Громадяни, рівність, права та цінності» (CERV) з метою підвищити обізнаність про нагальні проблеми, що формують спільне майбутнє Європи. Результатом їхньої роботи став проєкт «Decentraland. Розплутуючи вторгнення: Триетапна одіссея. Візуалізація», що був представлений 23–26 травня 2024 року на фінальному гібридному заході в Центрі цифрової культури MEET в Мілані. Проєкт гри розробляє тему «прихованого вторгнення», об'єднуючи дані з різних джерел, включаючи глобальні бази даних і карти (Іл. 26). Це дослідження фокусується на прикладах культурного, екологічного та економічного вторгнення у таких регіонах, як Латвія та Україна, і подає ширший погляд на Європу стосовно людської взаємодії та виявлення її загарбницької природи, забезпеченої технологіями. Дослідники поставили питання про те, чи може всюдисущий контроль передбачити такі вторгнення і захистити від них. З коливанням рівня глобального вторгнення змінюється і поведінка «мегарозуму», суперкомп'ютера, змінюючи реальність, яку він прагне створити.

Там же, у MEET, відбулася презентація ідей мистецьких проєктів від переможців конкурсу RIXC Call for Ideas — саунд- та медіахудожників Олександра Сіроуса (Україна) та Лауріса Смітса (Латвія). Свої ідеї вони розробили на основі викликів, досліджених під час артхакатону RIXC / Auge2nd: «Блокчейн, мистецтво та клімат: Виклики для зеленого та цифрового майбутнього». Наступним кроком Олександра Сіроуса стала презентація його проєкту «I Am Your Amplifier» / «Я твій підсилювач» 14–28 вересня 2024 року в галереї Центру RIXC (Рига), який досліджує складні мережі взаємодії між природними й технологічними акторами в екосистемі, що сформувалася навколо Каховського водосховища після прориву дамби.

Українські митці та дослідники екологічного стану Дніпра (Іл. 27) в галереї Центру RIXC представили онлайн-проєкт урбаністичної коаліції для України Ro3kvit, що об'єднав 80 професіоналів: зокрема, участь узяли українські дослідники Світлана Усиченко, Антуан Корчагін, Ваган Мнацаканян (експерт з екологічної безпеки) та іноземні (керівник проєкту Фулко Трефферс, Тім Ван Епп, Найл Баклі). Ro3kvit, спрямований на ревіталізацію територій в Україні, що зазнали руйнувань внаслідок військової агресії, розвиває спільну ініціативу з Грінпіс (Хрісто Панчев та Ангел Бондов) для вирішення проблем та розкриття екологічного потенціалу Дніпра (Іл. 28). Доробок Олександра Сіроуса, який працює з великими масивами даних та принципами взаємодії і комунікації у вебсередовищі, був представлений на виставці інсталяцією, що фокусується на питанні, як сучасні технології можуть стати частиною екосистеми нового типу, сприяючи колективному мисленню та органічній еволюції. На відкритті відбулася панельна дискусія про мистецькі практики українського колективу нових медіахудожників «Photinus» та відбувся аудіовізуальний перформанс TER.RAIN, спеціально адаптований для простору RIXC, від Ujif_notfound та Олександра Сіроуса. Він був даниною пам'яті українським містам, які зруйнувала Росія.

У рамках міжнародної конференції RIXC «Symbiotic Sense(s)», що проходила в Ризі 23–25 жовтня 2024 року, німецька мисткиня Сюзанна Гертрих значну частину своєї роботи «Сенсорне підсилення для зміненого середовища» присвятила дослідженню розширення можливостей людських органів чуття та ролі фізичного тіла в технологічному середовищі. У «Сенсоріумі тварин», спільному мистецькому дослідженні, сенсорна екологія маленької рибки стала початком довготривалого процесу, в якому Сюзанна Гертрих досліджує невидимі технологічні інфраструктури та розмірковує про можливі світи майбутнього. У її «Казковому ольфактометрі Якобсона» сенсорний протез, натхненний специфічним органом чуття тварин, розглядає прискорену еволюцію людини з можливістю відчувати хімічні речовини в повітрі, водночас виявляючи токсичні фактори середовища. Варто зазначити, що Тьеррі

Перез з ІМБЕ також досліджує дію хімічних речовин у морському середовищі, працюючи з гіпотезою розпилення як елементу атракції у харчовому ланцюгу. Розглянуті проекти тематично перегукуються і вибудовують сучасний трансверсальний діалог.

Ще одна учасниця конференції RIXC — нью-йоркська мисткиня Ян Шао, яка надихається геоісторією, ендосимбіозом та «теорією Гайї» і називає себе «художницею Землі». Її твори з використанням нових медіа досліджують незвідані території сприйняття, опановуючи складний взаємозв'язок між людиною та планетою. Ян Шао створює артінсталяції, як-от «Автопоезис», що досліджують стосунки між людиною та фотосинтезуючими видами, зосереджуючись, зокрема, на ролі ціанобактерій у сучасному контексті природи та культури. «Автопоезис» — відеоінсталяція, яка моделює подвійну природу цвітіння ціанобактерій, підкреслюючи їхній внесок як в екологічну небезпеку, так і у виробництво кисню на Землі. Ще одна її робота «Хор водоростей» (іл. 29) — звукова інсталяція, яка твориться у співпраці з живими водоростями в режимі реального часу, трансформуючи процес фотосинтезу у звук (Іл. 30).

Подяка. Висловлюється глибока вдячність за співпрацю науковцям Тьеррі Перезу з ІМБЕ та Карін Леблян, Веронік Корне і Ніколя Гарсія Сейду з МІО за їхній внесок у проект; інституту Iméga за можливість реалізувати art-science проекти в арт-science резиденції в Марселі, за підтримку програмі FIAS (French Institutes for Advanced Study), програмі COFUND (Co-Funding of Doctoral and Fellowship Programmes) в рамках Премії Марії Склодовської-Кюрі (2022–2023), а також APF — Фонду захисту митців, США (2023–2024).

Висновки. Виконаний у статті огляд science-art проектів в галузі екології, спрямованих на дослідження біорізноманіття у водному середовищі через інтеграцію з академічною наукою, доводить, що вони:

- мають справу зі складними системами і стосуються серйозних проблем, вирішення яких, згідно з думкою Джойс Хві Лінг Кох та ін. [40], потребує використання принципів дизайн-мислення;
- сприяють критичному мисленню, кидаючи виклик традиційним педагогічним навичкам і прагнучи здійснити реальні зміни у практиці та структурі освіти[2];
- розвивають відкриті дослідницькі та креативні академічні кластери, емпатію, співпрацю та розширення прав і можливостей;
- є локальними, орієнтованими на певну місцевість, здатними об'єднувати громади та робити внесок у їхній сталий розвиток, водночас прагнучи вирішення складних та нагальних проблем, що стосуються перспектив досягнення справедливого миру та поширення принципів демократії на глобальному рівні.

У той час, як Україна перебуває на передньому краї тектонічних геополітичних зсувів, її науковий потенціал опинився під загрозою. Зазвичай art-science проекти ведуть подвійне життя: як твори мистецтва вони з'являються на виставках, а як дослідження їх представляють академічній аудиторії. Участь України у важливих міжнародних art-science фестивалях та подіях, присутність на Ars Electronica, як і на інших заходах, безперечно, важлива. Але не менш важливо, щоб українці дізнавались, яку еволюцію пройшло мистецтво art-science в Європі та у світі за останні десятиліття. Щоб і наш доробок став видимим для світової аудиторії, українцям необхідно працювати в царині, що поєднує мистецтво і науку, аналізуючи комплексні системи й транслюючи результати сучасною мовою досліджень, які будуть цікавими різнонаціональній публіці.

Ілюстрації



Іл. 1. Оксана Чепелик.
Проект «Генезис» інсталяція «Початок»,
«Випадкові події», Український дім, Київ, 2025



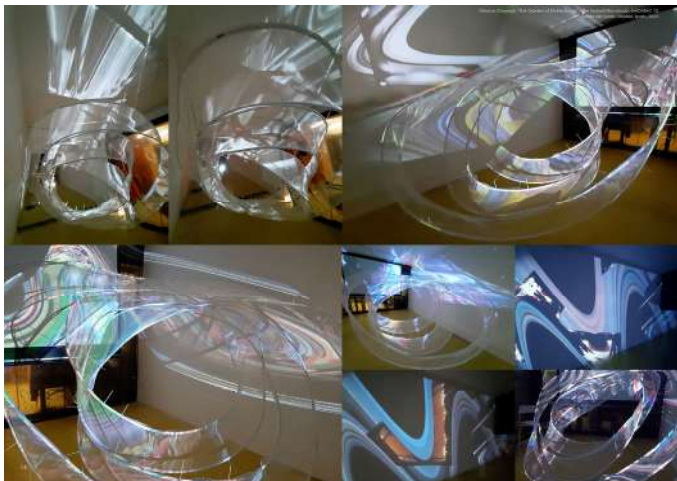
Іл. 2. Оксана Чепелик.
Перформанс «Живий музей нерозказаних історій»,
проект «Secondary Archive»,
виставка «Good as Hell: Voicing Resistance»,
Національна галерея Косово, Маніфеста 14,
Приштина, Косово, 2022



Іл. 3. Алевтина Кахідзе.
VR проект «Invasions 1.2.3»,
Quinta del Sordo, MADATAC Бієнале,
Мадрид, Іспанія, 2023



Іл. 4. Оксана Чепелик.
Медіа-інсталяція «Плинна сучасність — плинна етика»,
NH Collection Eurobuilding, MADATAC Бієнале,
Мадрид, Іспанія, 2023



Іл. 5. Оксана Чепелик.
«“Сад божественних пісень”
за філософією Григорія Сковороди»,
Quinta del Sordo, MADATAS Бієнале,
Мадрид, Іспанія, 2023



Іл. 6. Оксана Чепелик.
Імерсивне середовище
«Мета-фізичний часо-простір 2.4»,
«Гене́за сучасного українського мистецтва»,
МСУМК, Луцьк, 2024



Іл. 7. Оксана Чепелик.
Проект «Стати океаном»,
інсталяція «Симбіотична Медуза»
(гібрид «Ноевого ковчега і Вавилонської вежі»),
6х3х3 м, ClobalMed, MMSH,
Екс-ан-Прованс, Франція, 2024



Іл. 8. Оксана Чепелик.
Проект «Стати океаном»,
інсталяція «Симбіотична Медуза»
(гібрид «Ноевого ковчега і Вавилонської вежі»),
6х3х3 м, ClobalMed, MMSH,
Екс-ан-Прованс, Франція, 2024



Іл. 9. Оксана Чепелик.
Проект «Стати океаном», мобіль «Мурмурація»,
1,5x1,5x1,5 м, ClobalMed, MMSH,
Екс-ан-Прованс, Франція, 2024



Іл. 10. Оксана Чепелик.
Перформанс «Лімінальні води»,
програми Metropole «Природа читання»,
Жук, Франція, 2025



Іл. 11. Оксана Чепелик. Проект «Стати океаном», відео «Гайя», ClobalMed,
MMSH, Екс-ан-Прованс, Франція, 2024



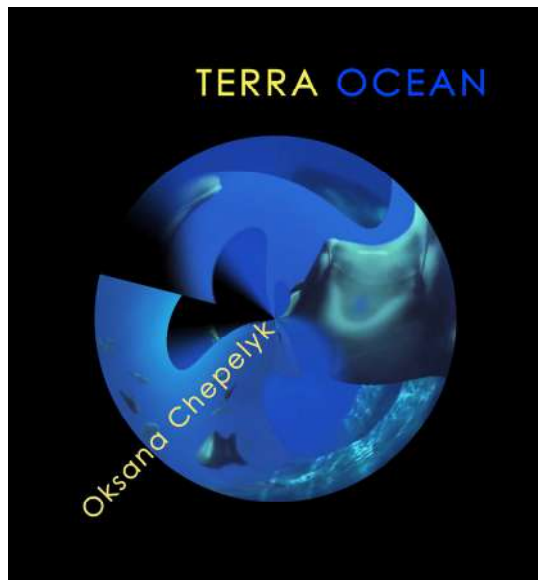
Іл. 12. Оксана Чепелик. Проект «Стати океаном», відеоінсталяція «Океан»,
ClobalMed, MMSH, Екс-ан-Прованс, Франція, 2024



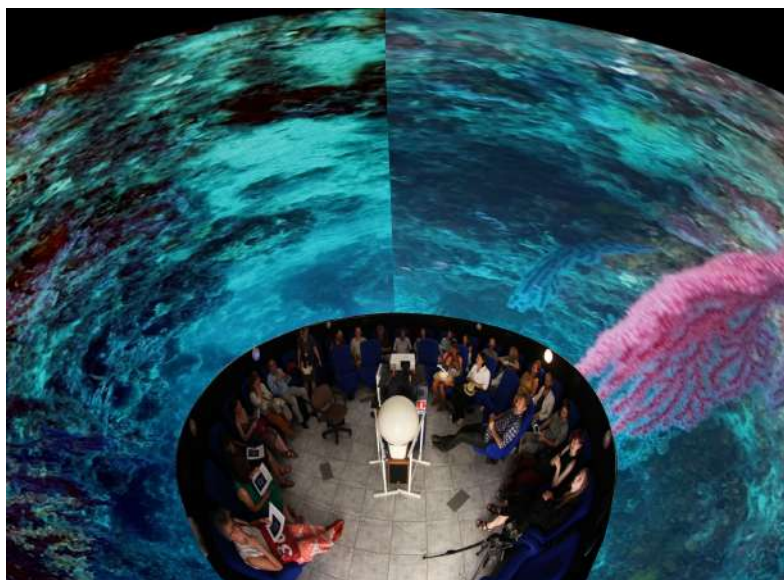
Іл. 13. Оксана Чепелик.
Відеоінсталяція «Екоцид»,
Kunstverein Водонапірна вежа,
проект «Слава Україні!»
Українське мистецтво в часи війни»
(кураторка Ольга Собкович),
Везель, Німеччина, 2023–2024



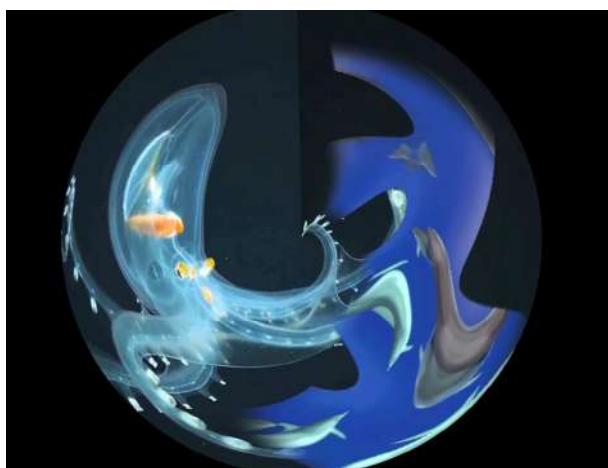
Іл. 14. Поліна Кузнецова.
Відео «85 хвилин» («Акваріум»), 2023,
у проєкті «Формула витривалості»,
ЦСМ М17, Київ, 2024–2025



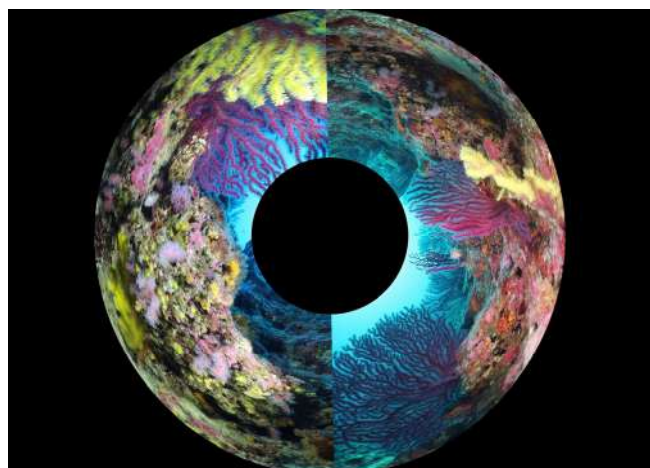
Іл. 15. Оксана Чепелик.
Проект «Терра-Океан.
Між локальним і глобальним:
всередині екологічних колізій»,
Планетарій, Марсель, Франція, 2024



Іл. 16. Оксана Чепелик.
Проект «Терра-Океан.
Між локальним і глобальним: всередині екологічних колізій»,
іммерсивне середовище «Сад екзоскелетів»,
Планетарій, Марсель, Франція, 2024



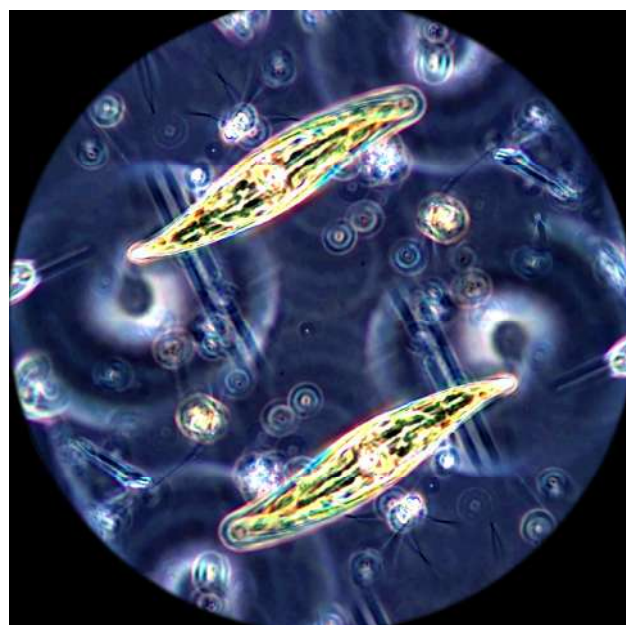
Іл. 17. Оксана Чепелик.
Проект «Терра-Океан.
Між локальним і глобальним:
всередині екологічних колізій»,
імерсивне середовище «Океан»,
Планетарій, Марсель, Франція, 2024



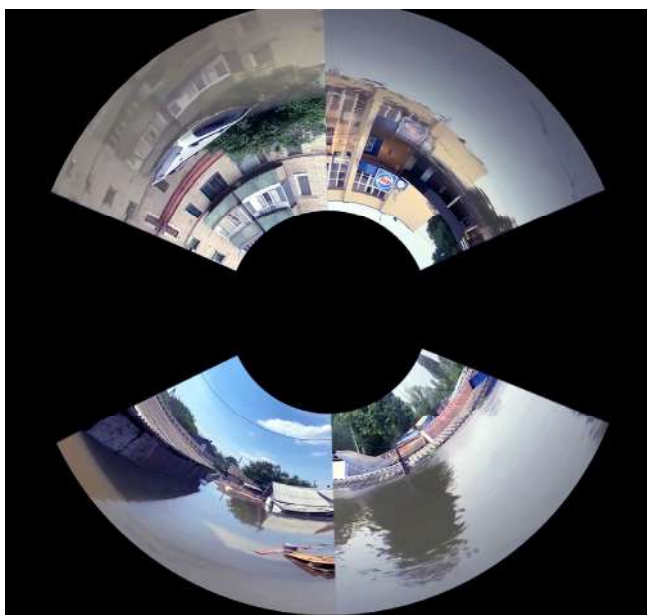
Іл. 18. Оксана Чепелик.
Проект «Терра-Океан.
Між локальним і глобальним:
всередині екологічних колізій»,
імерсивне середовище «Сад екзоскелетів»,
Планетарій, Марсель, Франція, 2024



Іл. 19. Оксана Чепелик.
Проект «Терра-Океан.
Між локальним і глобальним:
всередині екологічних колізій»,
імерсивне середовище «Планктон»,
Планетарій, Марсель, Франція, 2024



Іл. 20. Оксана Чепелик.
Проект «Терра-Океан.
Між локальним і глобальним:
всередині екологічних колізій»,
імерсивне середовище «Планктон»,
Планетарій, Марсель, Франція, 2024



Іл. 21. Оксана Чепелик.
Проект «Терра-Океан.
Між локальним і глобальним:
всередині екологічних колізій»,
імерсивне середовище «Екоцид»,
Планетарій, Марсель, Франція, 2024



Іл. 22. Ілля Разумейко, Роман Григорів.
Опера «GAIA-24. Opera del Mondo»,
Олена Шикіна live-video,
програма (re)connection UA,
Відень, Австрія, 2024. Фото Андрія Коляди



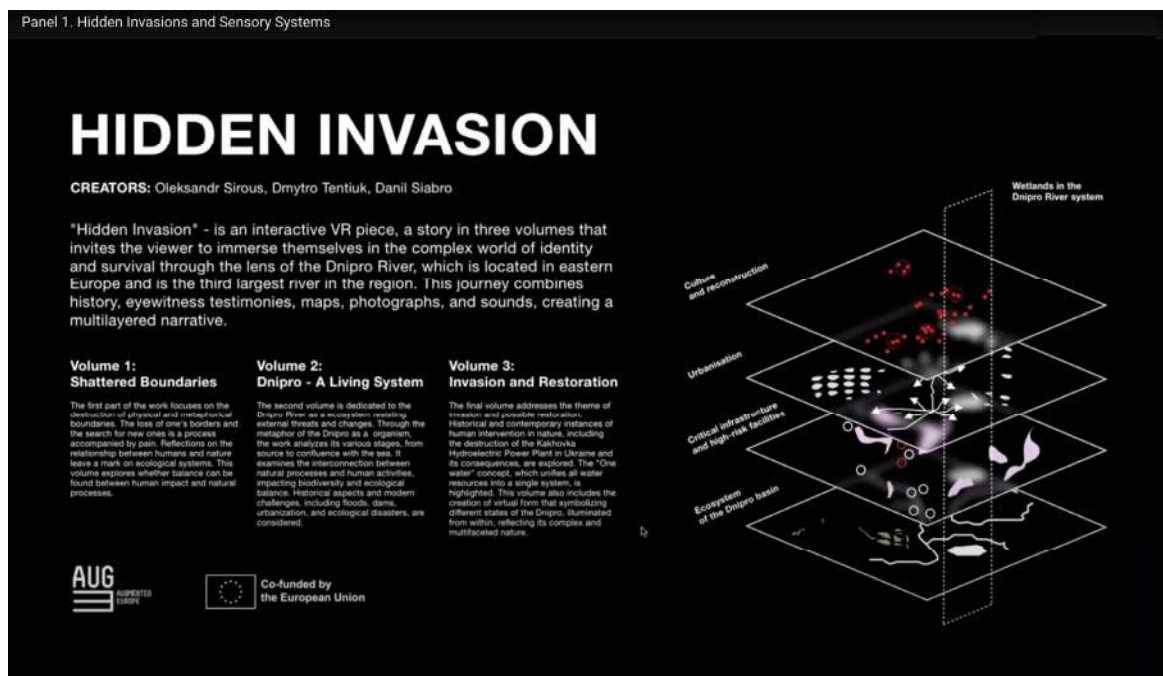
Іл. 23. Ілля Разумейко, Роман Григорів.
Опера «GAIA-24. Opera del Mondo»,
Олена Шикіна live-video,
програма (re)connection UA,
Відень, Австрія, 2024. Фото Opera aperta



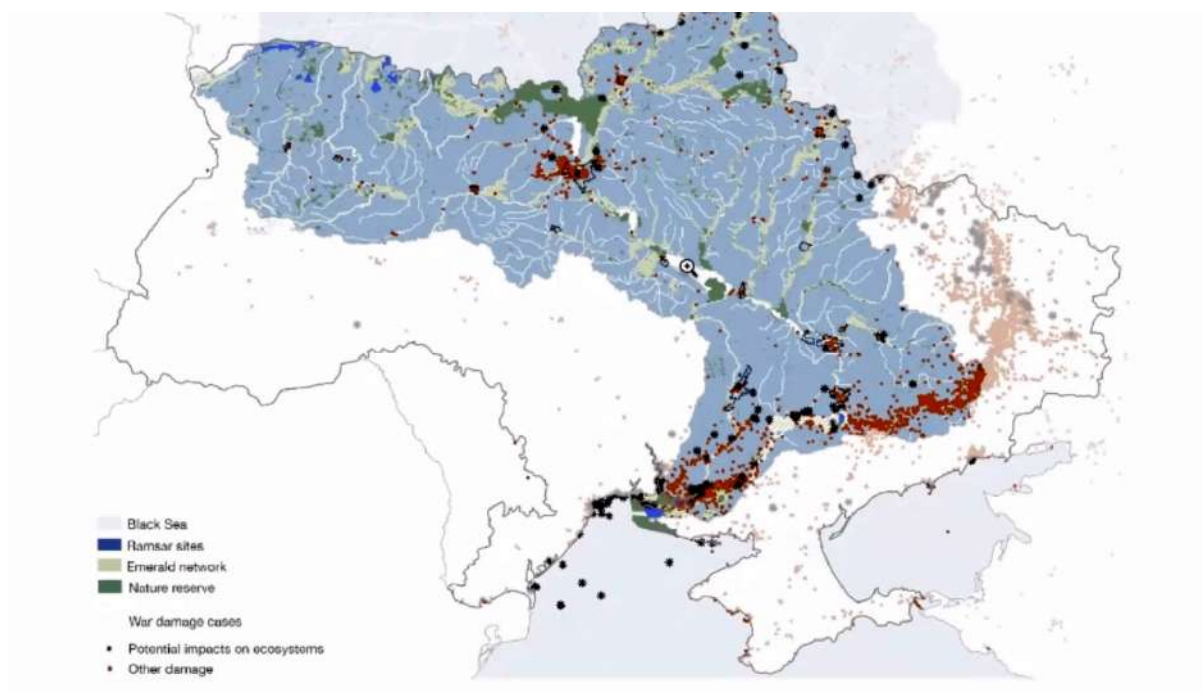
Іл. 24. Джеремі Бругіду.
Біолюмінесцентна інсталяція «Світло моря»,
Субакватичний музей,
Марсель, Франція, 2022



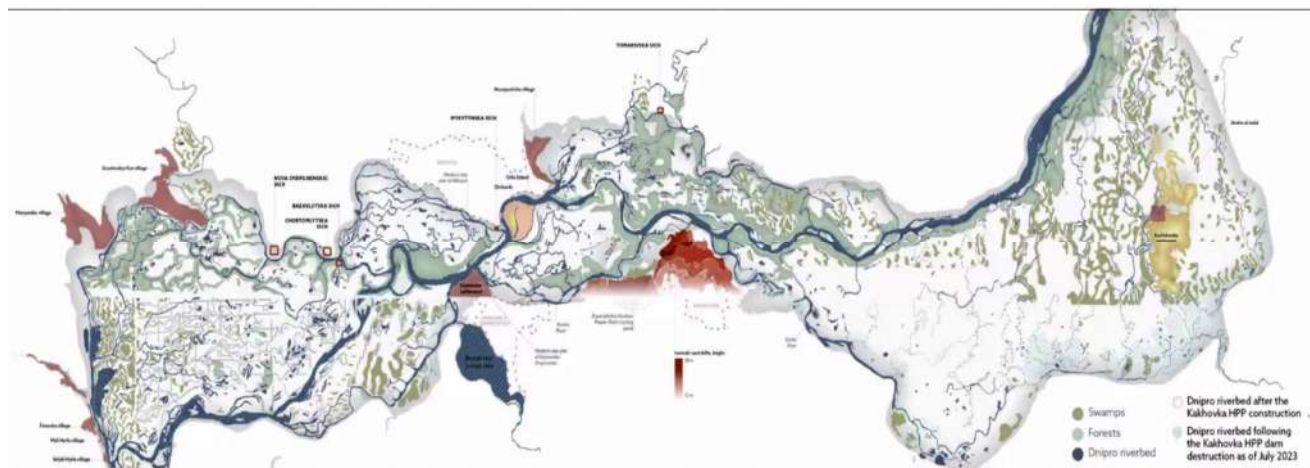
Іл. 25. Джеремі Бругіду.
Біолоюмінесцентна інсталяція «Світло моря»,
Субакватичний музей, Марсель, Франція, 2022



Іл. 26. Олександр Сіроус, Дмитро Тентюк та Данило Сябро.
Проект «Приховане вторгнення»,
Auge2nd, MEET, ілан, Італія, 2024



Іл. 27. Rozkvit урбаністична коаліція для України та Грінпіс СЕЕ,
Карта України із зображенням зафіксованих випадків збитків внаслідок війни,
включаючи потенційний вплив на екосистеми,
«Інтегрована Візія Річки Дніпро», галерея RIXS, Рига, Латвія, 2024



Іл. 28. Rozkvit урбаністичної коаліції для України та Грінпіс СЕЕ,
Фрагмент мапи, створеної Texty.org.ua:
«Карта Великого Лугу (землі Української козацької держави, де позначені козацькі січі,
ставки монгольського хана) та річки Дніпро до будівництва Каховської ГЕС у 1956 році.
«Інтегрована Візія Річки Дніпро», галерея RIXS, Рига, Латвія, 2024



Іл. 29. Ян Шао. «Хор водоростей» звукова інсталяція, проект «Це не вправа», Нью-Йоркський університет, 2022



Іл. 30. Ян Шао. «Хор водоростей» звукова інсталяція, проект «Це не вправа», Нью-Йоркський університет, 2022

Література

1. UNESCO. World Conference on Education for Sustainable Development. 2021. URL : <https://www.unesco.org/en/articles/unesco-2021-world-conference-education-sustainable-development> (access date: 31.08.2025).
2. Lotz-Sisitka H. Transgressive learning as a way forward / Rhodes University, Eastern Cape, South Africa, 30 May 2018. URL : <https://www.ru.ac.za/latestnews/archives/2018/transgressive-learningasawayforward.html> (access date: 31.08.2025).
3. Mentz S. Ocean. London : Bloomsbury Academic, 2020. 192 p.
4. DeLoughrey E. «Moments in Passing». Maritime Futures of the Anthropocene. Keynote. Planetary, Art/Curating Research Symposium, Department of Art, Goldsmiths, London, UK. 12–13 February 2015. 16 p.
5. Cohen M. The Underwater Eye. Princeton, NJ : Princeton University Press, 2022. 344 p.
6. Margulis L. Symbiosis in Evolution: Origins of Cell Motility. Evolution of Life / Osawa, S., Honjo, T. (eds). Springer, Tokyo, 1991. 305–324 p. DOI: https://doi.org/10.1007/978-4-431-68302-5_19
7. Bessette Ju. «La série Abysses : une culture visuelle de l'océan à l'ère de l'anthropocène», archifictions. *Natures*. 2025. №3. URL : <https://www.culturesvisuelles.org/revue-archifictions/natures/la-se-rie-abysses-une-culture-visuelle-de-l-oce-an-a-l-e-re-de-l-anthropoce-ne-juliette-bessette> (access date: 31.08.2025).
8. Ro3kvit Urban Coalition for Ukraine, Greenpeace Central and Eastern Europe. Інтегрована Візія Річки Дніпро. Липень 2024. 498 с.
9. Чепелик О. Імерсивне середовище як інструмент зміни людиноцентричної оптики. *Сучасне мистецтво*. 2023. № 19. С. 55–79. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294885>
10. Виставка про роль жінок в інноваціях і мистецтві «Випадкові події». *Український Дім*. URL : <https://www.uadim.in.ua/podiyi/vypadkovi-podii> (дата звернення: 31.08.2025).
11. Сидоренко В. Перетікання різних модальностей. *Сучасне мистецтво*. Київ: ІПСМ АМУ, 2008. С. 90–118.
12. Oksana Chepelyk. Research Project “Analytical Instruments for Audio-Visual Translation of Metabolomics” merging genotype and environment regarding climate changes. *FIAS*, 2022–2023. URL : <https://www.fias-fp.eu/fellows/oksana-chepelyk> (access date: 31.08.2025).
13. Colloque — La création « en exil » : art, justice et migrations. Sociétés en Mutation en Méditerranée. *Les convesations scientifiques de l'Institut SoMuM*, (4–5 avril 2024). URL : <https://somum.hypotheses.org/23953> (access date: 31.08.2025).
14. Videodome / Videoskies, Works in Competition. *MADATAC*. 25.10.2023. URL : <https://madatac.es/event/videodome-videoskies-madatac-xii/> (access date: 31.08.2025).
15. Bauman Z. Liquid Modernity. Cambridge, MA: Polity, 2000. 228 p.
16. Living Lab 2 — Quinta del Sordo, Immersive Multimedia Installations. *MADATAC*. 2023. URL : <https://madatac.es/event/living-lab-2-quinta-del-sordo-multimedia/> (access date: 31.08.2025).
17. Розстріляний музей: російська ракета проти філософії Сковороди. *Укрінформ*. 11.05.2022. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-ato/3480681-rozstrilaniy-muzej-rosijska-raketa-proti-filosofii-skovorodi.html> (дата звернення: 31.08.2023).
18. Jarrinyanez (6 mai 2024). 23 et 24 mai 2024 : Rencontre “Patrimoine en Méditerranée : enjeux globaux” — Programme. *GLOBALMED — La Méditerranée et le monde. 3ème rencontre du réseau GlobalMed*. DOI: <https://doi.org/10.58079/11n5z>
19. “Devenir océan”, installation d'art contemporain d'Oksana Chepelyk. *Maison méditerranéenne des sciences humaines et sociales*. 2024. URL : <https://www.mmsh.fr/science-et-societe/devenir-ocean-installation-dart-contemporain-doksana-chepelyk/> (access date: 31.08.2025).
20. Dolan J. “Microzooplankton: the microscopic (micro) animals (zoo) of the plankton” (PDF). *Institut océanographique*. November 2012. Archived from the original PDF on 4 March

2016. Retrieved 16 January 2014 — 16 Oct 2023. URL : https://www.oceano.org/wp-content/uploads/2020/02/20.Microzooplankton_Dolan.pdf (access date: 31.08.2025).
21. Evolutionary Developmental Biology of Invertebrates. Vol. 1. Introduction, Non-Bilateria, Acoelomorpha, Xenoturbellida, Chaetognatha / Ed. by A. Wanninger. Wien: Springer Verlag, 2015. vii + 251 p.
22. Reynolds C. W. Flocks, herds and schools: A distributed behavioral model. *ACM SIGGRAPH Computer Graphics*. 1987. T. 21, № 4, p. 25–34.
23. “Eaux liminales” d’Oksana Chepelyk, Spectacle de danse, Jouques. *Metropole Lecture par Nature*. 28.01.2025. URL : https://ampmetropole.lectureparnature.fr/lpn_event/062-eaux-liminales/ (access date: 31.08.2025).
24. Doumeizel V., Dolan J. R. “The launch of The Plankton Manifesto in September 2024” (PDF). *Journal of Plankton Research*. 2024. № 46 (6). P. 525–526. DOI: <https://doi.org/10.1093/plankt/fbae061>
25. Margulis L., Sagan D. S. *Microcosmos: Four Billion Years of Microbial Evolution*. University of California Press, 1997. 300 p.
26. Lovelock J. *Gaia: A New Look at Life on Earth*. 3rd ed. Oxford University Press, 2000. 176 p.
27. Вернадский В. Биосфера и ноосфера. Москва : Наука, 1989. 261 с.
28. Higgins Ch. Death metal, Schubert, nudity: opera about Ukraine dam destruction premieres in Kyiv. *The Guardian*. 15 May 2024 URL : <https://www.theguardian.com/music/article/2024/may/15/death-metal-schubert-nudity-opera-about-ukraine-dam-destruction-premieres-in-kyiv> (access date: 31.07.2025).
29. Heating up. *Nature. Climate Change*. 2022. № 12. 693 p.
30. Grenier M, Idan T., Chevaldonné P., & Pérez Th. Mediterranean marine keystone species on the brink of extinction. *Global Change Ecology*: 20 January 2023. DOI: <https://doi.org/10.1111/gcb.16597>
31. Всеукраїнська науково-практична конференція «“Природа в окупації” — 10 років російської військової агресії проти докільля. Перспективи відновлення природоохоронних територій України», 28–29 березня 2024. URL : <https://gorgany-zapovidnyk.in.ua/vseukrainska-naukovo-praktychna-konferentsiia-pryroda-v-okupatsii-10-rokiv-rosiyskoi-viyskovo-ahresii-proti-dovkilla-perspektyvy-vidnovlennia-pryrodookhoronnykh-terytoriy-ukrainy/> (дата звернення: 31.08.2025).
32. Latour B. Is Europe’s soil changing beneath our feet? *War ecology: a new paradigm*. September 2022. Issue 2. 92–97 p.
33. “Becoming Ocean” by Oksana Chepelyk at the Science Festival. *Iméra — Institute for Advanced Study, Marseille*. 2 Oct 2024. URL : <https://www.imera.fr/en/becoming-ocean-by-oksana-chepelyk-at-the-science-festival/> (access date: 31.08.2025).
34. Panel 5. Sensory Augmentation. *Symbiotic Sense(s) Conference*, RIXC, Riga, 2024. URL : <https://festival2024.rixc.org/> (access date: 31.08.2025).
35. [Screening] Terra-Ocean. Between Local and Global : Inside of Environmental Collisions. *Iméra — Institute for Advanced Study, Marseille*. 2024. URL : <https://www.imera.fr/en/agenda/screening-terra-ocean-between-local-and-global-inside-of-environmental-collisions/> (access date: 31.08.2025).
36. Laboratoire Sous-marin Provence Méditerranée. URL : <https://www.cppm.in2p3.fr/web/fr/LSPM/> (access date: 31.08.2025).
37. Lafond A., Leblanc K., Legras J., Cornet V., & Queguiner B. The structure of diatom communities constrains biogeochemical properties in surface waters of the Southern Ocean (Kerguelen Plateau). *Journal of Marine Systems*. December 2020. Volume 212, 103458. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jmarsys.2020.103458>

38. Østern T. P., Bichao H., Preston C., Ardelan M. V. Kumarswamy M. G, Martin R., Buck R., & Gonzalez M. A. G. Water education, ocean literacy and arts integration. *Nordic Journal of Art & Research*. 2023. Volume 12. Nr 2. DOI: <https://doi.org/10.7577/ar.5599>
39. Абісаль. Велика українська енциклопедія : у 30 т. / проф. А. М. Киридон (відп. ред.) та ін. 2016. Т. 1: А — Акц. 592 с.
40. Koh J. H. L., Chai C. S., Wong B., & Hong H-Y. Design thinking for education conceptions and applications in teaching and learning. *Springer*. 2015. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-981-287-444-3>

References

1. UNESCO. (2021). World conference on education for sustainable development. Retrieved from <https://www.unesco.org/en/articles/unesco-2021-world-conference-education-sustainable-development>
2. Lotz-Sisitka, H. (2018, May 30). Transgressive learning as a way forward. Rhodes University, Eastern Cape, South Africa. Retrieved from <https://www.ru.ac.za/latestnews/archives/2018/transgressivelearningasawayforward.html>
3. Mentz, S. (2020). *Ocean*. London: Bloomsbury Academic.
4. DeLoughrey, E. (2015). "Moments in passing": Maritime futures of the Anthropocene. Keynote. Planetary, Art/Curating Research Symposium, Goldsmiths, London.
5. Cohen, M. (2022). *The underwater eye*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
6. Margulis, L. (1991). Symbiosis in evolution: Origins of cell motility. In S. Osawa & T. Honjo (Eds.), *Evolution of life* (pp. 305–324). Tokyo: Springer. DOI: https://doi.org/10.1007/978-4-431-68302-5_19
7. Bessette, J. (2025). La série *Abysses*: une culture visuelle de l'océan à l'ère de l'anthropocène [The *Abysses* Series: A Visual Culture of the Ocean in the Age of the Anthropocene]. *Archifictions. Natures*, 3. Retrieved from <https://www.culturesvisuelles.org/revue-archifictions/natures/la-se-rie-abysse-une-culture-visuelle-de-l-oc-e-an-a-l-e-re-de-l-anthrope-ne-juliette-bessette> [in French].
8. Ro3kvit Urban Coalition for Ukraine, & Greenpeace Central and Eastern Europe. (2024). *Intehrovana viziia Richky Dnipro* [Integrated Vision of the Dnipro River]. Kyiv [in Ukrainian].
9. Chepelyk, O. (2023). Imersyvne seredovyshe yak instrument zminy liudynotsentrychnoi optyky [Immersive Environment as a Tool for Shifting Anthropocentric Optics]. *Suchasne mystetstvo*, 19, 55–79. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294885> [in Ukrainian].
10. Ukrainian House. (n.d.). Vystavka pro rol zhynok v innovatsiiakh i mystetstvi "Vypadkovi podii" [Exhibition "Random Events": On the Role of Women in Innovation and Art]. Retrieved from <https://www.uadim.in.ua/podiyi/vypadkovi-podii> [in Ukrainian].
11. Sydorenko, V. (2008). Peretikannia riznykh modalnostei [Transitions of Different Modalities]. In *Suchasne mystetstvo* (pp. 90–118). Kyiv: IPSM AMU [in Ukrainian].
12. Chepelyk, O. (2022–2023). Research project "Analytical instruments for audio-visual translation of metabolomics" merging genotype and environment regarding climate changes. *FIAS*. Retrieved from <https://www.fias-fp.eu/fellows/oksana-chepelyk>
13. Colloque — La création "en exil": art, justice et migrations. (2024). *Sociétés en mutation en Méditerranée*. Retrieved from <https://sorum.hypotheses.org/23953> [in French].
14. Videodome / Videoskies: Works in competition. (2023, October 25). *MADATAC*. Retrieved from <https://madatac.es/event/videodome-videoskies-madatac-xii/>
15. Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Cambridge, MA: Polity Press.
16. Living Lab 2 — Quinta del Sordo: Immersive multimedia installations. (2023). *MADATAC*. Retrieved from <https://madatac.es/event/living-lab-2-quinta-del-sordo-multimedia>
17. Rozstriliani muzei: rosiiska raketa proty filosofii Skovorody [The Shot Museum: A Russian Missile Against Skovoroda's Philosophy]. (2022, May 11). *Ukrinform*. Retrieved from

<https://www.ukrinform.ua/rubric-ato/3480681-rozstrilaniy-muzej-rosijska-raketa-proti-filosofii-skovorodi.html> [in Ukrainian].

18. Jarrinyanez. (2024). Rencontre “Patrimoine en Méditerranée: enjeux globaux” — programme. *GLOBALMED*. DOI: <https://doi.org/10.58079/11n5z> [in French].

19. “Devenir océan”: installation d’art contemporain d’Oksana Chepelyk [“Becoming Ocean”: Contemporary Art Installation by Oksana Chepelyk]. (2024). Maison méditerranéenne des sciences humaines et sociales. Retrieved from <https://www.mmsh.fr/science-et-societe/devenir-ocean-installation-dart-contemporain-doksana-chepelyk/> [in French].

20. Dolan, J. (2012). *Microzooplankton: The microscopic animals of the plankton* (PDF). Institut océanographique. Retrieved from https://www.oceano.org/wp-content/uploads/2020/02/20.Microzooplankton_Dolan.pdf

21. Wanninger, A. (Ed.). (2015). *Evolutionary developmental biology of invertebrates* (Vol. 1). Wien: Springer Verlag.

22. Reynolds, C. W. (1987). Flocks, herds and schools: A distributed behavioral model. *ACM SIGGRAPH Computer Graphics*, 21(4), 25–34.

23. “Eaux liminales” d’Oksana Chepelyk, spectacle de danse. (2025, January 28). *Métropole Lecture par Nature*. Retrieved from https://ampmetropole.lectureparnature.fr/lpn_event/062-eaux-liminales/ [in French].

24. Doumeizel, V., & Dolan, J. R. (2024). The launch of *The plankton manifesto* in September 2024. *Journal of Plankton Research*, 46(6), 525–526. DOI: <https://doi.org/10.1093/plankt/fbae061>

25. Margulis, L., & Sagan, D. (1997). *Microcosmos: Four billion years of microbial evolution*. Berkeley: University of California Press.

26. Lovelock, J. (2000). *Gaia: A new look at life on Earth* (3rd ed.). Oxford: Oxford University Press.

27. Vernadskii, V. (1989). *Biosfera i noosfera* [The Biosphere and the Noosphere]. Moscow: Nauka [in Russian].

28. Higgins, C. (2024, May 15). Death metal, Schubert, nudity: Opera about Ukraine dam destruction premieres in Kyiv. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/music/article/2024/may/15/death-metal-schubert-nudity-opera-about-ukraine-dam-destruction-premieres-in-kyiv>

29. Heating up. (2022). *Nature Climate Change*, 12, 693.

30. Grenier, M., Idan, T., Chevaldonné, P., & Pérez, T. (2023). Mediterranean marine key-stone species on the brink of extinction. *Global Change Biology*. <https://doi.org/10.1111/gcb.16597>

31. Vseukrainska naukovo-praktychna konferentsiia “Pryroda v okupatsii” [All-Ukrainian Scientific and Practical Conference “Nature Under Occupation”]. (2024). Retrieved from <https://gorgany-zapovidnyk.in.ua/vseukrainska-naukovo-praktychna-konferentsiia-pryroda-v-okupatsii-10-rokiv-rosiyskoi-viyskovo-ahresii-proty-dovkillia-perspektyvy-vidnovlennia-pryrodokhoronnykh-terytoriy-ukrainy/> [in Ukrainian].

32. Latour, B. (2022). Is Europe’s soil changing beneath our feet? War ecology: A new paradigm. *War Ecology*, 2, 92–97.

33. “Becoming ocean” by Oksana Chepelyk at the science festival. (2024, October 2). *Iméra — Institute for Advanced Study*. Retrieved from <https://www.imer.fr/en/becoming-ocean-by-oksana-chepelyk-at-the-science-festival/>

34. Panel 5. Sensory augmentation. (2024). *Symbiotic Sense(s) Conference*, RIXC, Riga. Retrieved from <https://festival2024.rixc.org/>

35. Screening *Terra-Ocean. Between local and global: Inside of environmental collisions*. (2024). *Iméra — Institute for Advanced Study*. Retrieved from <https://www.imer.fr/en/agenda/screening-terra-ocean-between-local-and-global-inside-of-environmental-collisions/>

36. Laboratoire Sous-marin Provence Méditerranée. (n.d.). Retrieved from <https://www.cppm.in2p3.fr/web/fr/LSPM/>

37. Lafond, A., Leblanc, K., Legras, J., Cornet, V., & Queguiner, B. (2020). The structure of diatom communities constrains biogeochemical properties in surface waters of the Southern Ocean (Kerguelen Plateau). *Journal of Marine Systems*, 212, 103458. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jmarsys.2020.103458>
38. Østern, T. P., Bichao, H., Preston, C., Ardelan, M. V., Kumarswamy, M. G., Martin, R., Buck, R., & Gonzalez, M. A. G. (2023). Water education, ocean literacy and arts integration. *Nordic Journal of Art & Research*, 12(2). DOI: <https://doi.org/10.7577/ar.5599>
39. Abisal [Abyssal]. (2016). In *Velyka ukrainska entsyklopediia* (Vol. 1). Kyiv [in Ukrainian].
40. Koh, J. H. L., Chai, C. S., Wong, B., & Hong, H.-Y. (2015). *Design thinking for education: Conceptions and applications in teaching and learning*. Singapore: Springer. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-981-287-444-3>

Oksana Chepelyk

SCIENCE ART IN THE “BLUE HUMANITIES” PARADIGM THROUGH THE LENS OF WAR, ECOLOGY, AND CLIMATE CHANGE

Abstract. The article offers a theoretical interpretation and analysis of art emerging at the intersection with science, examining its capacity to generate and transmit diverse forms of knowledge about aquatic environments and human relationships with their biodiversity in the contemporary socio-ecological context of the Anthropocene, war, and climate change.

The aim of the study is to identify the distinctive features of the formation of science art and eco-art in contemporary artistic practices, as well as to trace the practices of Ukrainian artists who develop both in Ukraine and abroad, in dialogue with current ideas of European cultural thought. These processes are examined through the lens of war, ecology, and climatic transformations to articulate a shared human perspective on interaction with the environment—particularly within the framework of the emerging field of Blue Humanities—through art.

The objectives of the article include elaborating on the theoretical foundations of the concept of a symbiotic future and providing a survey and analysis of artistic projects that focus on the interaction between immersive practices, the materiality of artworks, and their processuality.

The methodological approach draws on theoretical inquiry and field research that integrate ecological themes, archival work, and immersive technologies in the development of the author's projects at the Institute for Advanced Study Iméra in collaboration with Imbe and Mio in Marseille. A comprehensive approach to the oceanic turn, theories of symbiosis, visual and photometric methods, as well as the analysis of concepts and spatial structures of bioart, serves as the primary methodological framework.

The study outlines the specific features of creating projects aimed at conceptualizing the interconnection between nature, ecology, and science in accordance with the objectives of the Blue Humanities, and at developing vectors of immersion within such initiatives as: the MADATAC Biennial (Spain); the Genesis projects at the MSUMK (Ukraine); Becoming Ocean at the MMHS; and the immersive environment Terra-Ocean in Marseille (France). The purpose of this analysis is to integrate these practices into the national art-historical discourse and contribute to the development of a conscious, collaborative framework in the field of ecologically oriented art. The article also references projects such as the opera Gaia-24, the digital work *I Am Your Amplifier*, and the bioart projects Sea Light, Animal Sensorium, and Choir of Algae.

It is established that immersive environments engaging the sensorial experience of the recipient stimulate the formation of a societal demand for adequate and effective responses to contemporary ecological challenges.

Keywords: Blue Humanities, anthropogenic climate crisis, war, biodiversity, symbiosis, eco-cide, bioart.

Марина Протас

КОМПАС КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ
УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ: ТРАНСЦЕНЗУС ПОЧУТТЄВОГО
THE COMPETITIVENESS COMPASS
OF UKRAINIAN ARTISTIC CULTURE: TRANSCENSUS OF THE SENSUAL

УДК 7.011.2

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345534

Марина Протас

доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
головний науковий співробітник відділу
кураторської виставкової діяльності
та культурних обмінів
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

e-mail: protas.art@gmail.com

Maryna Protas

Doctor of Art Studies,
Senior Research Associate,
Chief Researcher in the Department
of Curatorial Exhibition Activities and
Cultural Exchange
at the Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0001-8137-0342

Анотація. Стаття пропонує критичний аналіз сучасного науково-критичного дискурсу у контексті подолання негативних наслідків постмодерністської епістемічної гегемонії, що призвела до деградації гносеологічних засад, викривлення когнітивних процесів та поширення феномену narrative pollution. На тлі зростання впливу інформаційних маніпуляцій, deepfake-стратегем і комерційно керованих дискурсивних практик авторка обґрунтовує необхідність повернення до трансцендентальних засад мислення та відновлення ролі почуттєвого як ключового інструмента теоретичного пізнання й культуротворення. Розглянуто трансцензус почуттєвого як засадничий методологічний напрям, що здатен протидіяти регресивним тенденціям сучасної культури, забезпечуючи формування цілісної історичної свідомості, відновлення естетичних критеріїв та зміцнення конкурентоспроможності українського культурного середовища. Особливу увагу приділено впливу глобальних політичних, соціальних та технологічних змін на культурний розвиток, кризи сучасної візуальної культури, девальвації естетичного судження й небезпеці deskilling у мистецтві. Авторка підкреслює роль українських учених і митців у формуванні альтернативної моделі культурної когніції, яка ґрунтується на єдності логічного та чуттєвого, і окреслює потенціал трансцендентальної естетики як інструмента очищення інформаційного простору та оновлення гуманітарного мислення. У підсумку обґрунтовується, що трансцендування почуттєвого може стати ефективним компасом культурного розвитку й суспільної стійкості в умовах постправди, гібридних війн і цивілізаційних криз.

Ключові слова: трансцендування почуттєвого, чиста негативність, регресія культури, епістемічна гегемонія постмодерністської свідомості, краса як міра становлення, українське мистецтво, культуротворення, narrative pollution.

Постановка проблеми. Еволюційний розвиток трансцендентної свободи волі й почуттів при розширенні сутнісних можливостей теоретичного мислення був і є компасом нашої цивілізації, яка намагається пізнати себе у процесі становлення, проходячи найтяжчі випро-

бування «чистою негативністю» доби гібридних війн і нарацій постправди, що znana українська філософія проф. Марія Шкепу визначила «деградацією і розпадом гносеологічного каркасу теоретичного пізнання», а також «жорсткою трансфузією наявних форм буття в негативну семантику» [1, с. 99]. Науковиця застерігає: «Сучасність потребує повернення у простір класичного становлення. Але воно має бути теоретичним, а не розпадом теоретичного. Метою цього повернення може бути засвоєння теоретичних досягнень класики на рівні способу мислення та методології розв'язання історичних протиріч відповідно до їх природи. І це не банальність, а дуже важка практична проблема — забагато не вивчених уроків, без яких історія не має шансів вижити» [2, с. 35]. Тому тепер важливо не надавати старим вадам постмодерністських візій косметично оновленого виразу обличчя повоєнного часу, а аналізувати редуцентну «перекривлену форму суб'єктивності», загублену в лабіринтах капіталізації *realpolitik*, обираючи підґрунтям когніції трансцензус історичної свідомості, гарантуючи додання культурно-мистецької регресії. Певні рухи в цьому напрямі вже є. На межі 2024–2025 років Європейська комісія розробила нові пріоритети конкурентоспроможності ЄС у програмі «The Competitiveness Compass», що протягом наступних п'яти років має зміцнити стає майбутнє європейських країн, забезпечуючи мир, посилюючи підтримку країн-кандидатів, України зокрема, нарощуючи впливову роль ЄС на світовій арені, стабілізуючи економічну, освітньо-гуманітарну продуктивність в контексті «потужної системи прав і цінностей» [3]. Цю програму постійно вдосконалюють, щоб «європейські цінності підтримувалися, а Європа ставала сильнішою у світі, де дедалі більше виникає суперечок і нестабільності», як-от «агресія Росії проти України, війна в Газі та поява нової ліги авторитаристів, які прагнуть розколу, щоб створити альтернативний міжнародний порядок, де Китай займає ще агресивнішу позицію і веде нечесну економічну конкуренцію — і це лише деякі приклади, які доводять, що ЄС має бути наполегливішим у обстоюванні своїх інтересів» [4]. Але аналітики підкреслюють: проблеми Заходу загострюють меркантильні втручання техноолігархів в економічні і соціополітичні стратегії країн, чим створюють загрозу демократії, запроваджуючи «*deconstruction of the administrative state*» як «зміну режимів», згідно Anne Applebaum — американської незалежної журналістки, історикині, відомої авторки книги «Червоний голод: війна Сталіна проти України» (2017), — через що зараз культура і західні цінності, особливо у США, відчують «той самий досвід, що й люди, які живуть під іноземною окупацією» [5]. Епплбаум звинувачує режим Трампа та Ілона Маска в тому, що вони все перетворюють в «*political Las Vegas: Anything goes*», і такі *tech oligarchs* унеможливають проведення будь-де чесних виборів через підкуп виборців й поширення ЗМІ відвертої брехні проти опонентів, тому: «Ми живемо у світі, в якому алгоритми, керовані американськими та китайськими олігархами, вибирають повідомлення та зображення, які бачать мільйони людей; в якому гроші можуть переміщатися через секретні банківські рахунки за допомогою криптосхем; і в яких ці темні гроші потім можуть просувати анонімні акаунти в соціальних мережах з метою формування громадської думки» [6]. Це вводить суспільство в стан антидемократичного екстремізму («*antidemocratic extremism of the kind that has engulfed democracies — and especially European democracies — in the past*», коли Гітлер знищив за 53 дні демократію, опираючись на конституцію), і тепер одна персона, як Ілон Маск в мережі X, маючи 212 млн підписників, спроможна впливати на велику аудиторію, керуючи її думками і переконуючи світ, наприклад, що незалежна Агенція з міжнародного розвитку (USAID), яка надавала допомогу у мільярди доларів по всьому світу, є «*a criminal organization*» і «мусить померти», тому сотні її співробітників після неоплачуваної відпустки були звільнені, поки адміністрація Трампа мірує «*Make America great again*», в тому числі поставити USAID під контроль Державного де-

партаменту. Глобалізм змінює правила гри в інтересах техноолігархів, тому «команда Маска отримала доступ або взяла під контроль численні урядові системи» [6], і Маск як очільник Департаменту ефективності уряду (DOGE) наполягає на закритті USAID, що «не підлягає ремонту», та поверне адміністрації Трампа \$1 трильйон, зазначало «Reuters», схвильоване тим, що згорання допомоги США відбувається в інтересах глобальних амбіцій Китаю. Досі USAID успішно проводила міжнародні культурні форуми і конкурси, надавала гуманітарну допомогу, питну воду в зони конфлікту, сприяла підтримці біженців, розмінуванню, лікуванню BIA/CHIDу [7]. Та діяльність сотень IT-компаній, навіть з кібербезпеки, десятків економічних і гуманітарних проєктів USAID в Україні (зокрема, культурні проєкти Українського інституту, Українського комітету ради музеїв, Фондації культурної дипломатії, Всеукраїнської асоціації музичних подій, Спілки дослідників української античності, численних суспільних ЗМІ та ін., на які у 2024 році витрачено понад \$6 млрд), зупинена рішенням нового очільника USAID, державного секретаря США Марка Рубіо. У такий репресивний спосіб, підсумовує Епплбаум, у будь-яких галузях «американці створили інформаційний клімат, який повинні прийняти інші країни». Варто додати: в мистецтві цей алгоритм постправди (дотичний методу спецпропаганди «абсолютної очевидності») діє понад пів століття, не дивлячись на те, що постмодерні кліше втратили креативні стратегії, хоча продовжують нарощувати капітал, на що звертав увагу Гел Фостер, аналізуючи процес капіталізації «тотальної дизайнізації» елементом політекономії як «майже ідеальної схеми виробництва та споживання» сучасної культури [8]. Водночас тут, як в політиці й економіці, за Епплбаум, «група американських олігархів хоче підірвати європейські інституції», бо є розлюченими, що європейці планують регулювати законні і прозорі умови функціонування інституцій, соцмереж, приватних компаній, фондів, корпорацій. Звісно, fact-checking ЄС викликав невдоволення олігархів, що вони подають загрозою демократії, свободі слова, американським цінностям, особливо коли ідеологічні суперечки посилив віцеканцлер Німеччини Роберт Хабек, звинувачуючи американських олігархів і Маска в навмисному послабленні Європи, як у випадку з оприлюдненням інтерв'ю з лідеркою anti-European «AfD». Все це призвело до того, що Європейська комісія почала вивчати дії Маска та його мережу X на предмет небезпеки суверенітету Європи, а прокуратура Парижа відкрила справу через підозру кіберзлочину, а саме в застосуванні «алгоритмічних спотворень».

Справді сумнівним в діях техноолігархів постає меркантильний намір, камуфльований під свободу демократії, коли насправді задля зиску вони не гребують поширювати адміністративну і культуротворчу деградацію, переймаючи східні методи тиску авторитарних режимів. Так маніпулює думкою соціуму влада Китаю через технології впливу, можливості генеративного ШІ, коли DeepSeek (підключатися до якого Пентагон і Конгрес США в січні цього року категорично заборонили своїм працівникам), приховано збирає данні користувачів, обмежує вміст і просуває фейкову інформацію, нав'язує наративи пропаганди, видаляючи критику, формуючи настрої соціуму за допомогою deepfake, особливо в TikTok. Та коли технології маніпуляцій використовують західні демократії, керуючи ЗМІ, дезінформуючи соціум, то вочевидь, все це є ознакою активації «глобальної когнітивної війни» владних структур проти можливості громадян критично мислити, шукати істину, зокрема трансцендуючи усвідомлене індивідуальне почуття. Ситуація унаочнює небезпечне загострення кризи західної демократії, де «м'яка сила» культурного пресингу стає чи не однією з головних важелів впливу, рівноцінно тому, як автократичні країни застосовують аналогічні методи не тільки всередині держав, а ще інфікують свідомість міжнародної спільноти, просуваючи абсурдні наративи.

Наприклад, так РФ вкорінює *deepfake* пропагандистською кінопродукцією на міжнародних форумах, заперечуючи історичне право українців на суверенітет держави, викривляючи суть війни, виправдовуючи, за методикою Третього рейху, масові вбивства в Україні дегуманізацією жертв, а територіальну експансію — мірою самооборони. Тож через постійну брехню, як з'ясувалося під час відзначення 80 роковин звільнення Аушвіцу, досі чимало хто вважає саме росіян визволителем табору смерті, не відслідковуючи того, що РФ використовує історію Другої світової війни важелем шовіністичної пропаганди. Насправді 27 січня 1945 року ворота Аушвіцу відкрили бійці 1-го Українського фронту, точніше Герой України Анатолій Шاپіро, майор 100-ї Львівської стрілецької дивізії 60-ї армії 1-го Українського фронту, який казав, що то був не просто табір, а фабрика смерті, де людяність припинила існування; та саме це місце суцільного жаху вподобали радянські кати, наступні кілька років використовуючи вцілілі споруди як в'язницю для політичних бранців (а досвід нелюдських катувань досі застосовують до цивільних і військовополонених). Тому сьогодні, коли чимало філософів і політиків говорять про розпочату в Україні гібридну Третю світову війну, важливо розуміти механізми регресу культури; володіти дискурсом медіаграмотності (*media-literacy*), усвідомлювати, що творча уява є показником суті внутрішньої людини, це як екзистенційний анамнез, що унаочнює духовні дефекти або істинні здобутки.

А тут маємо проблеми, зазначав Гел Фостер, аналізуючи в тому числі фундаментальні компоненти *contemporary art museum* після міленіуму: заклопотаність соціуму розвагами затьмарила роль музею як простору презентації мистецтва, перетворивши його на фетишизовану й безпрецедентно розширену архітектурну саморепрезентацію (*fairest commodity*) поверхневого споживання, якому сприяє редуковане кураторство *exhibition-makers*, що піклується виключно за видовищну новизну миттєвого задоволення і подиву, через те «міждисциплінарність, яку колись вважали трансгресивною, стала майже рутиною не лише в мистецтві й академічному світі, а й в архітектурній практиці, навіть нормативною як «новий дух капіталізму» загалом — тобто як в економіці, де нам пропонують (по суті, змушують) об'єднатися, співпрацювати, створювати мережі і так далі» [9; 10, с. 95]. Проте саме глобально реїфіковані чуттєво-ментальні маніфестації ангажованих творчих еліт більш ефективно і швидко маніпулюють соціумом, формуючи необхідний олігархам щабель когніції сучасників, що віддзеркалюється в практичних діях скрізь. Тож деструктивні думки і регресивні артвислови сприяють реалізації негативних сценаріїв буття, а сучасна глобалізація спритно робить проблему деградації культури планетарною, толеруючи антилюдяні події, притупляючи перцепцію, як це унаочнила поточна російсько-українська війна. Митці чистої негативності не усвідомлюють цього, але несуть відповідальність за зникнення суспільної емпатії, цивілізаційне падіння у варварство, адже редукована свідомість визначає фізичну реальність, де дії, чуття, погляд стають аморфними, іноді вбивчими (перформанси українців на початку великої війни з виставлянням дитячих чобітків, іграшок чи візочків за числом жертв не мали впливу на серця західних бізнес-партнерів, позаяк контемпорарна лексика не розрахована на емпатію і катарсис), лише трансцендування артвислову дає життя в гармонії алеї. Менше з тим, у статті «Thinking. Feeling. Contemporary Art» [11] американська мистецтвознавиця Кетрін Зуромскіс (Catherine Zuromskis, Associate Professor of Art History at the University of New Mexico) міркує про складні стосунки формальної концептуалізації артвислову з естетикою почуттів в сучасних візуальних практиках, де піднесена емпатійна рефлексія втратила значення в авангардному артсловнику, тому базову тварино-інстинктивну психосоматику чуття використовують виключно в інтелігібельних епатажних сценаріях, де вони втрачають цінність сутнісно-особистісної екзистенції.

Та насправді афектована візуалізація розсудливої апеляції до ідеології, політики, соціального значення є, за виразом Марії Шкепу, «вульгарним емпіризмом одиничного» внаслідок «розриву і протиставлення двох — ідеального й чуттєвого — планів людської сутності», а це фрагментує когніцію особистості, позаяк: «Фрагментаризація логічних форм запанувала у зв'язку з вимогами схематичного, сумарного універсалізму інформаційних технологій, які безпосередньо пов'язані з розвитком математичної логіки, але співіснують з сумарним універсалізмом світової історії і протистоять її дійсному універсалізму» [11; 2, с. 34–35]. Ще елеати розрізняли надчуттєві формообрази та мислення про чуттєвий світ речей, що потім неоплатоніки переформулювали в концепції ієрархії еманцій Єдиного, роз'яснення чого надав Плотін в естетичній теорії, підкреслюючи поширену помилку формального судження як «нижчої здібності» — на відміну від відчуття «духовного космосу», де «існують чисті форми, ейдоси»: «На жаль, ми не маємо звички вдивлятися уважно в саму глиб речей, щоб зрозуміти їх внутрішню сторону і сутність, а як правило задовольняємося лише тим, що бачиться в них зовні», але «нам подобаються і науки, і різні людські дії — все те, що має свій початок у душі, — саме тому, що тут справді відкривається краса», і «все, що прекрасно в чуттєвому світі, є лише відображенням істинної краси, що міститься у царині Духа»; не випадково «давні визнавали ідеї за істинно-суще, за сутності, субстанції», а світ надчуттєвий — над-красивішим, розуміючи, що «всі речі походять звідти, від Нього, і природньо, що там вони мають незрівнянно більшу красу ніж тут», бо «де немає здібності надчуттєвого пізнання на допомогу більш чіткому сприйняттю Блага приходить зло» [12, с. 194, 199, 200, 120, 121].

Між тим, Кетрін Зуромскіс не бачить зла регресії культури, навіть згадуючи випадки, коли на презентації жорстких перформансів глядачі буквально втрачали свідомість через садомазохізм наружи над фізичним тілом самого митця чи мисткині (як у жахливій вагінальній акції 2003 року «*Cierra las Piernas*» від мисткині бодіарту Rocío Boliver, яка зашивала у пихву пластикову скульптурку Ісуса). Зуромскіс схиляється до їх виправдання, посилаючись на аргументи Jennifer Doyle в її книзі «*Hold It Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art*», де авторка кидає виклик «сентиментальній, плаксивій самозакоханості» тих критиків, хто інстинктивно відвертається від огидного дійства нібито під впливом «холодної наукової відстороненості» замість того, щоб адаптувати «більш показову сферу емоційних реакцій» [13]. Проблема таких варварські толерантних злу міркувань в тому, що критики плутають емпіричні рівні емоцій Ego (як тимчасових, згасаючих у минулому, сплесків реакції на подразники фізики чуттів самості) із трансцендентно-витонченими рефлексіями духа в абсолютному часі, що табуовано постмодернізмом.

Цю підміну не втомлювався роз'яснювати український філософ Олексій Босенко, запевняючи, що вседозвіл емпіризму не є свободою змертвілого мистецтва *contemporary*, бо така «свобода — псевдонім несвободи, поневоленого мистецтва, розумово відсталого від самого себе, оскільки розсталосся з ідеєю, а водночас і з мисленням, залишивши собі тільки безглузду інспірацію, що своєю чергою паразитує, годуючись почуттями» [14, с. 23]. Відповідно, деградація артжестуальності до девіантних акцій є наслідком поширення інформаційно-ментального вірусу через втрату цілісності світоглядної когніції, як зауважує Марія Шкепу: «Регресія культури постає відмовою людини бути творчим суб'єктом суспільного розвитку. <...> І трансформація логіки на добровільно ірраціональну форму метафізики обмежує почуттєве антигносеологічною функціональністю та обертається іррефлексивністю індивіда. Самозречення розуму й обумовлене ним повернення у нерозумну форму історії супроводжується не лише свідомим зреченням від її основи — відбувається і ре-еволюція логічних форм, яка супроводжується їх імпровізаційною інтерпретацією й репрезентацією» [2, с. 32].

Рух естетики потворного через аморфність мислення до фізіології варварської деформації артвислову свідчить про критично небезпечну відчуженість художньої свідомості від самої себе, де, «трансформуючи себе на абсурд, алогічне не може стати ані предметом логічної рефлексії, ані самою логічною рефлексією — алогічне може стати лише негідністю чуттєвого, оскільки предметний світ як первинний образ чуттєвого підмінений вторинними імпровізаціями його реалій. Звідси корені постмодернізму з його випадковістю чуттєвого сприйняття і чуттєвої пам'яті, разом з агресивним запереченням логічної рефлексії» [2, с. 33]. Регресивна логіка анігілює розум, тоді як «деградація чуттєвої форми не тільки знаходиться в прямій залежності від деградації форми логіки — вона виявляється і деструкцією мотивації людського життя», тому в мистецтві (достатньо згадати anti-aesthetic інсталяції Дем'єна Герста) стає нормою, коли «життя здобуває форму смерті, а смерть здобуває форму життя», адже «замкненість становлення прирікає чуттєву безпосередність на тавтологічне нарощування власної перекрученості», і «пошук розумом новизни трансформується на апофеоз надуманого» [2, с. 33].

Мета статті — дослідити, як на зламі міленіумів соціополітичний поворот культуротворення (й образотворення) загнав творчі еліти в пастку гістерезису, коли відсутність критичного мислення та відмова від розуміння основ теорії становлення викликало тотальну регресію культури і забруднення інфоекології, провокуючи руйнацію основ демократії й толерування воєнної агресії РФ проти України, чому ефективно протидіє системна лоція суспільної когніції наративами трансцендентальної естетики, включно з усвідомленням важливості трансцензусу почуттєвого у вимір краси абсолютного часу, що пропонують українські вчені і митці в ролі де-доксифікації «narrative pollution».

Аналіз останніх досліджень й публікацій. Професорка Марія Шкепу вважає головною трагедією XX століття, що поширила постмодерну свідомість (для якої «невидимою залишається фундаментальна основа світу й історії»), втрату розуміння теорії діалектики в аспекті саме концепції становлення, що формує в широкому значенні світоглядну ідеологію як «наукову теорію ідей в фундаментальному значенні єдності логіки діалектики та діалектики логіки»: «Визначальною теоретичною умовою історичної трагедії XX століття можна вважати нерозуміння і втрату імперативів становлення, категорійно визначеного Гегелем «єдністю буття та ніщо» в процесі розгортання суперечності якості, що рухається до наявного буття у кількісному самовираженні. Тобто становлення постає внутрішньою суперечністю утворення світу наявних речей і тому воно є стрижневою логікою руху, що має бути доведений до розуміння логіки розвитку. Без розуміння конкретного змісту становлення неможливо зрозуміти і конкретний зміст діалектики як теорії розвитку, як і розвитку матеріального світу взагалі. <...> Факт обмеження поняття “ідеологія” її вторинним значенням як державної ідеології спричинений саме нерозумінням сутності первинного значення ідеології і того, що після завершення класики лише єдність фундаментального та державного вимірів ідеології спроможні забезпечити розвиток людської цивілізації. І без такої єдності людство приречене на колапс, який сьогодні й маємо сумну можливість спостерігати і в якому перебуваємо» [2, с. 29–30] Тобто ігнорування трансцендентного як необхідного аспекту становлення матеріального руйнує гармонію єдності протилежностей, а отже матеріальність земного буття при викривленому його баченні суто інструментальною свідомістю «відтворить відрив себе від самої себе і протиставить себе “у хмарах” теоретичних абстракцій, але без розуміння закону власної основи виявиться неспроможною подолати свій розрив, свою відчужену дуалістичність і знов самознищиться в антагонізмах всесвітньої історії», відповідно зараз «від-

бувається “згортання” становлення в систему ідеологічно обґрунтованої деструкції на рівні державних ідеологем та їх політико-економічного підґрунтя» [2, с. 30, 31].

І коли митці, як-от швейцарець Томас Гіршгорн в нью-йоркській інсталяції Gladstone Gallery 2025 року, створюють візуальну інвективу проти війн на основі цитат із масмедіа, арт-вислів анігілює в інформаційній лавині новин ЗМІ, де теж констатують, що «Війна — це транзакція, бізнес-пропозиція, від якої одні отримують прибуток за рахунок інших, визначених лише побічним збитком», а критики (відсторонено реагуючи на чуттєві теми війни) коментують: «Війна може бути такою веселою: стільки умів конфронтуючи заклали під натиском екстремального насилля, дурості і grammar-less texts. Сфабриковані, уявні об'єкти Гіршгорна підкреслюють питання про те, що є реальністю в наш момент історії, коли факти й сама правда піддаються атаці. Зрештою, назва інсталяції була “Fake it, Fake it — till you Fake it”. Можливо, такою є мантра Кремнієвої долини (тобто архікапіталістична), або також переконання, що спонукає до більш широкого способу життя в епоху віртуальної реальності та III. Наша імперія здригається, як із часом всі імперії, і все більше людей у США та в інших країнах відкидають ілюзорну американську мрію, наче це було дурне похмілля», між тим жертви «дегуманізації супротивника, ціли народи і культури: люди, їхні почуття — зведені до емоції, мемів і знаків. Театр воєнних дій став театром абсурду...» [15]. Митець й критик уможлядно повертають лезо в рані людства, артикулюючи доксу без емпатії суто концептуально, «весело».

Між тим ще Платон і Парменід вважали суб'єктивність докси, якою активно користувались софісти у власних меркантильних цілях, проявом скоріше нецтва як ненадійної системи мислення, яку застосовують при маніпулюванні суспільною думкою. Цей механізм тепер примножив феномен наративного забруднення, що потребує de-doxification (не лише політичних, наукових дискурсів — естетичних в першу чергу), позаяк краса як міра становлення буття стала небезпечно зайвою. Проти краси спрямовані «fake news», як наголошує професорка комунікативних досліджень Рене Гоббс (Media Education Lab, University of Rhode Island), неправда є «загальним рефреном як політиків, так і лідерів думок: цифровий ландшафт тепер є зрадницьким місцем, яке постраждало від технологій Кремнієвої долини, оскільки люди поширюють тепер отруту через соціальні медіа, переміщуючи її вгору по стрічці, щоб заразити основні медіа й зробити погані ідеї правдоподібними», цьому сприяють самі користувачі, які «не просто жертви цієї отрути: вони самі її створюють» [16, с. 413]. Навіть більше, вивчення маркетингу культури «неминуче призводить до глибших етичних питань аж до практики монетизації взаємин і продажу автентичності, теми, яка має відношення до пропаганди» [16, с. 423]. Соціополітичний перформативний поворот візуальних практик мілєніуму був, по суті, маркером падіння артсвідомості в гістерезис, але бізнес-структури підтримали колапс мистецтва, від чого застерігав ще Плотін. У третій з «Енеад» говориться, що природа завжди самозосереджено «споглядаючи, творить те, що споглядає»; те саме притаманне людині, проте коли інтуїція і зосередженість слабне, природа і людина виробляють «ослаблений об'єкт споглядання», тому «люди, чия здатність до споглядання слабка, знаходять себе у практичній діяльності — цій слабкій подобі споглядання і сенсу», бо «не в змозі бачити розумом, вони хочуть побачити очима, помацати, показати іншим», тож «більш обдаровані тягнуться до філософії та наук, менш обдаровані — до мистецтв, інші ж — до практичної діяльності», задовольняючись «мутною формою споглядання», «вони починають творити зовнішнє собі, щоб, пізнаючи це зовнішнє, пізнавати передусім чуттєво, а не духовно» [17, с. 98, 99, 101]. Про небезпеку неспроможності становлення через аморфну уяву писав О. Босенко, коли «байдужий розум марить почуттями і кривляється», а почуття спус-

тошені та опущені до відчуттів [14, с. 244, 245]. Втім, він залишав сучаснику шанс прокинутися «по тій бік краси» і відчутти «становлення свобідного часу як простору людського розвитку», але упредметнення почуттів зменшує простір розвитку, стискаючи час, допоки не настає мить свідомого творення історії, коли свобода насичується «останньою мірою часу — красою», коли «абсолютна краса однакова у всіх своїх різнообrazах, міру знаходить у нескінченному прагненні без початку і кінця», саме вона дотична «сентиментальній довірі» до почуттів, «які при всій відносності надають нам про прекрасне цілком переконливу уяву, залишаючись байдужими до предметності, водночас довірливо повідомляючи нам, що все це видимість», цінна лише для «диваків, хто вбачає в формах мистецтва більше ніж життя» [18, с. 176–179]. Адже «вічність вторгається свобідним часом» в «незвичний і ворожий випадковий світ, що не готовий до свободи», і тоді змертвіла творчість видає чужорідні відчуття за почуттєве, що є насправді «точкою відсутності» [14, с. 21]. Власне краса може слугувати мірою та ідеалом буття, не належачи йому, адже «її буття поза-буттєве»: фактично «буття — можливість краси, а вона — дійсність буття, що є мірою краси та її часу», тому у свободі краси «є чимало недоступного», позаяк вона є і творенням рук людини, і здійснюється в процесі становлення, і трансформує чуттєву предметність ідей в трансцендентну міру сутності, бо «випадкова свобода миттєва, абсолютна — вічна <...> в них різна сутність, та видимість однакова» [18, с. 182; 14, с. 25]. Проте в наш час, коли сучасність «у свідомій безмозкості та штучній ейфорії», коли «мистецтво не відповідає власному поняттю, яке тріщить по швах», то фахівці «займаються класифікацією форм розпаду, типологією лайна», «використовуючи загальну продажність, з незворушним виглядом співмешкаючи принагідно зі збоченими формами мистецтва, але це для сутенерів. Весь цей цирк дресированих зачуханих форм сучасної естетики забавний, але справляє жалюгідне видовище» [14, с. 435]. Чи є вихід з цієї ситуації? О. Босенко, як і М. Шкепу, вбачає його у поверненні забутих навичок трансцензусу почуттів як базових основ естетичного судження в процесі усвідомленого формування реальності. Це відчують митці-емпати, жадаючи повернення краси почуттєвого; серед них — британська акторка Тільда Суїнтон, яка на церемонії відкриття 75-го Berlinale-2025, приймаючи «Golden Bear», виголошує: «нелюдське коїться на наших очах», мусимо солідаризуватись з тими, хто засуджує «самовдоволення наших залежних від жадібності урядів, які добре ставляться до руйнівників планети і військових злочинців» [19].

Виклад основного матеріалу дослідження. Відомий концепт Маршалла Маклюєна про інформаційну переорієнтацію культурного простору як медіуму, де «медіум — це повідомлення», поширився до тієї межі, що обумовлені емпіричним концептом, сенс і лексика арт-вору значно обмежили розуміння новизни інформаційними алгоритмами, відкидаючи ту аксіому, що мистецтво не вичерпується комунікативною інформацією, позаяк має апелювати передусім до почуттів образного вислову, що відрізняє його від науки чи ЗМІ (так, інформація про війну західних ЗМІ абсолютно не ідентична тому, що на власному досвіді переживають/відчують українці; також, коли генероване мистецтво ШІ не звертає уваги на авторське право і уряди готують зміни до закону про авторське право на користь реалізації потенціалу ШІ в креативних індустріях, то ця «легалізована крадіжка» викликає роздратованість митців, які позиваються до судів або показово символічним опором свавілля корпорацій записують тишу концертних залів, як в silent album «Is This What We Want?» [20]). Проте сучасні візуальні практики, особливо скульптура (навіть у класичних матеріалах, як-от камінь, метал, дерево), призвичаїлись до вимог стрімко прогресуючої технокультури, хоча свідомість людини не встигає за бенчмаркінговим ритмом і втрачає критичну здібність, генеруючи редуцентний продукт. Про це йдеться у книзі корейського філософа, який мешкає в Бер-

ліні, Бюнг-Чул Хана «Криза нарації» (2024), де автор доводить, що тепер нарації діють подібно нав'язливій рекламі як проблема «суспільства вигорання», адже соціум пристосувався до редукції, і не отримує розвитку в потоках інформаційного цунамі, тому псевдо-нарації лише посилюють кризу, бо розум не в змозі зігріти душу, як колись грілися біля багаття під «storytelling», які капіталізм нині перетворив на story-selling, торгуючи нараціями й мистецтвом, що не містять суспільного досвіду, а екранні технології сурогатом реальності лише роз'єднують людство [21].

Врешті процес нескінченного нарощення інформаційних атак призвів до того, що сьогодні вчені змушені вивчати небезпеку «дискурсивного забруднення» (discursive pollution), яке просувають комерційні корпорації, завдаючи суттєвої шкоди громадському здоров'ю, забруднюючи культуротворчі, наукові й політичні діатриби. Наприкінці 2024 року британські науковці (University of Cambridge; College of Arts, Humanities and Social Sciences; University of Edinburgh; London School of Hygiene and Tropical Medicine) проаналізували дані International Science Council, World Health Organization та дійшли висновку: «Планета знищується в безпрецедентних масштабах з руйнівним впливом на живі організми», що потребує негайних змін парадигм, із «більшим усвідомленням шкоди не лише для нашого здоров'я чи фізичного середовища, але й забруднень суспільних дискурсів, норм та ідей, що завдають впливові комерційні суб'єкти»; тож задля соціальної справедливості маємо «усвідомлювати наративне забруднення (narrative pollution)», позаяк «перехід до здорового, справедливого суспільства та стійких економічних моделей залежить від нашої здатності виявляти протиріччя і протистояти ідеям, що лежать в основі схвалених галузевих дискурсів, та водночас пропонувати альтернативне бачення більш справедливої та демократичної політики, що надає пріоритет громадському здоров'ю, правам людини та навколишньому середовищу, а не корпоративним прибуткам» [22, с. 1–2]. Все це стосується безпосередньо кризи нарацій в царині культуротворення, більш вузько — образотворення і мистецтвознавства, дискурсивне забруднення яких, маніфестоване під неправдивим гаслом свободи демократії, набуло найнебезпечніших масштабів, тобто системне втручання постправди у виробництво академічного знання, у візуальні артпрактики камуфлює руйнівний досвід постмодернізму, нав'язуючи доктрину «подвійної істини», окрему для мас і для еліт, про що писав професор соціальної філософії Steve Fuller, виступаючи за істинну демократію у сфері знання, викриваючи тиск ринку на академічні розвідки [23].

Тому дійсно, за висловом Роберта Де Ніро на «Stop Trump Summit», організованому The New Republic у Нью-Йорку 11 жовтня 2023 року, сьогодні немає сенсу казати про «демократію», коли для виборців Трампа це лише девальвована концепція, від якої варто відвертатися, тепер корисніше говорити про зло, людяність, добро, порядність і безпеку, «щоб покінчити з кошмаром Трампа і виконати місію саміту». Утім, друга каденція президента шокувала багатьох митців, які, подібно до оскареносного Джеймса Камерона, готуються змінити громадянство, аби «не бачити обличчя цього хлопця» в ЗМІ, що рівноцінно постійному болісному спогляданню автокатастрофи, коли Америка стає «порожньою ідеєю» і олігархи «випорожнюють її так швидко, як тільки можуть, задля своєї вигоди» [24]. Небезпеку ситуації антидемократичного тріумфу можна пояснити тезою з книги «Пропаганда» (1928) небожа З. Фрейда Едварда Бернейза [25], яку також згадують британські науковці, аналізуючи discursive pollution, адже Бернейз вказував на слабе місце демократичного суспільства, яке легко підкорюється «розумному маніпулюванню» з боку тих, хто «керує, формує наш розум, формує наші смаки, пропонує наші ідеї», як це робить комерційний дизайн, прикриваючи шкідливі для здоров'я наслідки продуктів харчування чи виробництв, які відповідають ін-

шому популістському гаслу «Make America Beautiful Again», про що також згадує Гел Фостер, пояснюючи інверсію, коли дизайн обгортки стає вагомим за вміст, сприяючи споживанню [8]. Тобто в кожній галузі, культуротворчій зокрема, «дискурси навмисно підривають суспільне розуміння політичних проблем і рішень, представляючи комерційних акторів і тих, хто залежить від їхнього фінансування, законним джерелом свідчень і досвіду», в такий спосіб «впливові політичні дискурси змішують бізнес-інтереси з суспільними інтересами» [22].

Подібним чином ключовою формою дискурсивного забруднення стає, зокрема, поширена у країнах з низьким і середнім рівнем доходу пропаганда контемпарарних візуальних практик як корисних вільних маніфестацій національної ідентичності, культури й свободи, тоді як ідеї трансцендентальної естетики отримують клеймо віджилого бренду, що загрожує національному розвитку. Таку маніпулятивну стратегію використовує індустрія азартних ігор, «підтверджуючи свій досвід у запобіганні шкоді від азартних ігор, стверджуючи, наприклад, що їхні нібито “засновані на доказах” та “орієнтовані на оцінку” молодіжні освітні програми захищають дітей від лиха азартних ігор», отже корпоративні дискурси ніби «стратегічно адаптовані для того, щоб переконувати та звертатися до різних аудиторій, використовуючи різноманітні політичні та соціальні контексти», проте вочевидь «їм бракує загальної узгодженості та сумісності з тим, що говориться чи робиться на практиці. Зазвичай комерційні суб'єкти прагнуть перебільшувати надані ними переваги, заперечуючи та применшуючи шкоду, яка виникає в результаті їх бізнесової практики» [22, с. 2–3]. Відповідно про переваги контемпарарних візуальних практик сьогодні можемо чути частіше, ніж їх критичну аналітику, хоча табір незалежних вчених у світі доволі числений, бізнес свідомо приховує викриття post-truth маніпуляцій. Нині ця тенденція досягла піку в усіх царинах, позаяк, зауважує Валерій Пекар, технократи просувають викривлений вектор дій, прагнучи послабити ЄС і не просто зруйнувати світовий порядок, як в США руйнують американську державність для власної першості й власних цінностей, — вони відновлюють «неоколоніалізм, в економічному або силовому форматі», якому сильна Європа не потрібна; «чим менше центрів сили, тим краще. І тут цілі Америки співпадають з цілями росії та Китаю», тому «нам треба максимально прискорити євроінтеграцію, незважаючи на те, що ми можемо опинитися в ситуації, коли ЄС вже припинить існування. Що далі ми просунемося по цьому шляху, тим вагомішою буде наша роль і кращими умови в новому союзі» [26]. Так само в культуротворчому плані ситуація вимагає рішучих контрдій. Тому в наукових сферах і креативних візуальних практиках необхідно розуміти дихотомію між трансцендуванням і реїфікованим артвисловом, що «допоможе виявити, як вони функціонують, забруднюючи розуміння та обговорення, породжуючи сумніви та приховуючи можливість альтернативних способів управління», маніпулюючи суспільною думкою в тому, що технократи, покладаючись на державний захист, «захищають свободу особистості, хоча фактично обмежують її»: отже, щоб суспільне ментальне «здоров'я було міцним та ефективно протидіяло галузевому дискурсивному забрудненню, академічні установи, установи охорони здоров'я та інші повинні протистояти зусиллям комерційних акторів, що атакують, залякують, дискредитують тих, хто загрожує їхнім інтересам»; більше того: «Замість того, щоб розглядати шкоду, заподіяну тими, хто отримує вигоду від поточної системи, <...> нам потрібно натомість трансформувати саму систему» [22, с. 3, 4, 5].

Із цим погоджуються українські аналітики, які усвідомлюють, що маркетингова пропаганда руйнує критичне мислення, маніпулює переконаннями людей, керує емоційним станом соціуму в інтересах політизованої ідеології, тому необхідне комплексне вивчення дискурсивного забруднення, в тому числі академічних наукових нарацій, які також не вільні від «концептів постправди, пропаганди, дезінформації, неправдивої інформації», що вказує на

актуальність «їх комплексного розгляду як взаємообумовлюючої системи, через їх взаємовплив та кумулятивний ефект, які справляють ці явища на громадську думку», позаяк «пропаганда (світогляд, який вона формує, наративи, які вона поширює) зокрема формує постправдиву реальність, так само як і постправа є середовищем, де вона закріплюється, множить, і даний стан є вихідною точкою для аналізу та формування пропагандистської кампанії відповідно до реципієнта» [27, с. 121, 122, 125].

Наприклад, тріумф постправи як постмодерністської забрудненої нарації в мистецтві може проілюструвати симпозиумний твір відомого італійського митця Беттіно Франчіні (Bettino Francini). У лютому 2025 року він зробив на міжнародному скульптурному симпозиумі в Хаммаметі (Туніс) contemporary-абстракцію під назвою «News/02», обґрунтування сенсу якої презентував в соцмережах. Франчіні детально описує концепт інтерактивно-звукової роботи, використовуючи такі філософські терміни, як «форма і зміст, дух і матерія, матеріальне і нематеріальне», пояснюючи, що складна композиція з каменю та металу — «це невід’ємні елементи культурної спадщини», що унаочнюють процес формування людиною «своїєї пам’яті, своїх стосунків з громадою, діалогу з іншими», ці «форми виховують і будують нарації», символізуючи «сліди в пам’яті», які «матеріалізуються через свідомі та несвідомі процеси розуму». Скульптор впевнений, що він знайшов виразний символ, у якому «кожен знайде архетип, віру, бажання, емоцію, міф», бо «твір мандрує в часі, і він здатний періодично вимагати нових наративів», більше того, «твір лікує, бо піклується про тих, хто хоче з ним перегукнутися. Так матерія знову стає нематеріальною, “щоб жив дух”». Тобто, якщо посурмити в металеву рогулю, що повисла на неприглядних нашаруваннях скам’янілостей, відбудеться активація твору в грайливий спосіб, що натякає на «досвід, який допомагає нам звертати увагу на звучність світу», ніби твір «повідомляє, передає думки та бажання, емоції; поєднує матеріальне і нематеріальне; це міфічний твір у тому сенсі, що він містить наративи міфу. Камінь і метал дають життя повідомленню, яке громадськість може поширювати в навикишньому середовищі». Сказано багато і плутано, та головне, що ця вигадана словесна акробатика аж ніяк не відповідає напрочуд слабкому формальному виконанню, геть позбавленому елементарного естетичного відчуття пластики руху форм, діалогізму ритмів мас і абрисів у просторі. Проте, довела Рене Гоббс, «публікації в соціальних мережах можуть працювати ніби пропаганда», яку «також виробляють різні суб’єкти, а не лише держави», «будь-хто, будь-де може впливати на громадську думку, використовуючи соціальні медіа так, щоб привернути увагу телевізійних мереж, газет і провідних online news джерел» [16, с. 416]. І таких прикладів непрофесійно зроблених концепт-творів сьогодні безліч, так само як технічно вправних знаків під вигаданою гучною назвою (2025 року в Ер-Ріяді, Королівство Саудівської Аравії, відбулась артпрограма «Tuvaia Sculpture», де у граніті 30 митців зробили об’єкти на тему «Відтоді й дотепер»; зокрема, польська мисткиня Анна Тереза Расінська виконала об’єкт «Періодичність» [28], що підтверджує тезу Гела Фостера про беззмістовність «тотальної дизайнізації»). Притому офіційні сайти тих митців презентують їх як багатопрофільних фахівців, як-от сайт Франчіні повідомляє: «Художник, скульптор, музикант і сценограф Беттіно Мауро Франчіні — мультимедійний митець із критичним поглядом на “contemporaneity” у її глибоких мутаціях і еволюції, використовує нові та інноваційні експресивні рішення. ...Роботи, які створює Франчіні, є монументальними елементами, які здатні домінувати у великих просторах, проникаючи у людське ество поетичним навіюванням. З формальної точки зору, його твори втілюють ідеальний симбіоз абстрактних і фігуративних елементів. Цей симбіоз — за допомогою комбінованої мови — передає синтез людської думки та її співіснування» [29].

Насправді, втрата фаховості (deskilling) разом з естетичним відчуттям пояснюється закономірним процесом, що досліджувала Марія Шкепу в монографії «Естетика потворного Карла Розенкранца». Негативну феноменологію естетики як несвободи і «прогресії аморфності» Шкепу воліє розглядати в контексті теорії потворного, яка може грати роль досліджень ВООЗ, зокрема в аспекті вивчення «хвороби розуму та почуттів, їх симптомів та клініки», позаяк «будь-який початок містить у собі єдність буття і ніщо становлення і тому існує рівність можливостей руху до повноти єдності чуттєвої форми і змісту, або до декадансу, хибного руху, до самодеструкції та деструкції світу» [30, с. 11]. Тому проблема сучасних митців у тому, що обираючи «новий» абстрактний матеріалізм, як це робить Франчіні, приправляючи його «абстрактним спіритуалізмом» із розмовою про дух, митці насправді обирають деструктивний хаос «нездійснених у чуттєвому часі культурних просторів», що анігілює можливість саморозвитку індивіду, вільного від нав'язаного схематизму загального, ставлячи його в залежність від «емпіричного хаосу викривлених форм буття»: «Форма в даному випадку сприймається як та, що повторює сама себе, простір повсякденної предметності, який сам себе копіює» [30, с. 360, 361]. Звідси толерантність до апропріацій, але механічне опредметнення понять про культуру, пам'ять не відповідає дійсному сутнісному становленню людини/митця: «В сумнівній ефективності такого процесу виникає карикатурність в основі, де карикатурності не має бути. ...Йдеться про причини і форми карикатурного окультурення індивіда в “звичайному” (повсякденному) житті, що згодом перетворилися на суб'єктивну передумову відмови від ідеально-загального (ідеалу) у його логічних, естетичних та етичних вимірах» [30, с. 360].

Отже, сучасне мистецтво візуалізує жахиття культурного розпаду, бо свідомість формує реальність, де постмодерністська деструкція обмеженого розуму програмує хаос і отримує таку саму дійсність, пронизану токсичним енерго-ментальним сміттям «забруднених нарацій». Вочевидь важливо структурувати власні думки і артпроекти, уникати деструкції, не перекладаючи відповідальність цивілізаційного розвитку на технокультуру та ШІ, що лукаво спокушають людство на міцність. Тільки трансцендування усвідомлених почуттів здібне скинути мару ілюзій й розвинути сутнісне культуротворення кращого ресурсного майбутнього. Процес очищення творчої свідомості нині проходять митці, найбільш чутливі до змін парадигм, світогляд яких, зокрема, трансформував досвід війни, так що їхня позиція абсолютно протилежна контемпорарному мисленню Франчіні або Гіршгорна. Скажімо, показовою є «гігієна думок» харків'янина Костянтина Зоркіна, сценографа лялькової вистави-притчі «Жираф Монс», яка перемогла в VI Всеукраїнському фестивалі-ГРА (2024, драматург Олег Михалов, режисерка Оксана Дмитрієва), — про мешканця Харківського зоопарку часів Другої світової війни, який переживає разом з містянами жахи війни. Художник сприймає лялькову виставу як особливий ритуал, де глядач отримує катарсис, і всі — від дітей до військових, — «всі плачуть. А потім сміються. А потім знову плачуть. Це про почуття, про те, що театр — це енергія живих людей. В ритуалі глядач не є глядачем, він учасник обміну цією енергією. Яка тут і зараз народжується на сцені, іде до глядачів і повертається на сцену. Тут немає дистанції, інтелектуального відшарування, рефлексії. Це про почуття, про проживання, про те, щоб відчувати себе живим. Тут душа з душею спілкується. Це звучить пафосно, але зараз такий час, що можна»; тож в умовах поточної війни митець інакше/глибше відчуває час і власну творчу реалізацію: «Зараз те, що ти робиш, вже не стосується тебе особисто. Ти маєш думати про внесок. Внесок у культуру, в людський дух» [31].

Подібні міркування українських митців, для яких головним стає не просто виживання під постійними обстрілами, а фіксація власного історичного доробку в розширеному сприй-

нятті цивілізаційної культури, де порівняння з Розстріляним відродженням вони вважають неправомірним через зміну акценту з поточного моменту в минуле, що применшує їхній власний унікальний внесок, — все це, тим не менше, вкладається в ретро-каузальний гештальт, згадуваний Тоні Джадтом, коли він описує стан європейських країн після Другої світової війни, підсумовуючи: «Як не крути, а війна обернула плин речей навспак. Гарячка модернізації, типова для 1920-х та навіть 1930-х років, зійшла нанівець, залишивши позаду притаманний їй спосіб життя» [32, с. 256]. Зараз знову відтворилась «точка зборки», коли суспільство має вибір, і культура може обрати кордоцентричне культуротворення замість абстрактно-аморфного техніцизму. Суспільство прагне трансцендування почуттєвого, з аншлагом відвідуючи, скажімо, концерти Kyiv Symphony Orchestra в Гердерській церкві Святих Петра і Павла міста Веймар 2024 року, або проєкт «JUST PEACE. Справедливий мир» цього року, що оркестр на третю річницю великої війни грав у Гаазі і Монгаймі-на-Рейні, нагадуючи міжнародним партнерам, зауважила диригентка Оксана Линів, про необхідність справедливого миру для суверенної демократичної України (окрім класичних творів Моцарта і Бетховена, виконували твори-рефлексії сучасних українських композиторів: Євгена Оркіна «П'ять перерваних колискових» і «Реквієм за поетом», Вікторії Польової «Буча. Лакримоза», Юрія Ланюка «Скарга терну»); а от березневий концерт у Берліні відкривали «Інтермецо для оркестру» Бориса Лятошинського (1960), вже потім грали твори Едварда Гріга та Фелікса Мендельсона.

Тож, не дивлячись на те, що тепер прогнози щодо економічних й соціополітичних проєктів відновлення повоєнної України по завершенні російсько-української війни є невтішними, завжди існує як «принцип надії» шанс створення власного реального сутнісно спроможного «дива», не гіршого, а кращого за «Wirtschaftswunder» ФРН, «сінгапурське економічне диво», «американську мрію». Все залежить від усвідомлення спільнотою парадигмальних змін, що впливає на темп реалізації політичної, соціокультурної сталості, а тут вбачають два варіанти розвитку подій, які згадує британський історик Джон Гарольд Плам: повільний рух на кшталт росту коралів, або швидка динаміка, притаманна скреслій кризі. Безумовно, ЄС і Україна розраховують на швидкий оптимальний варіант у контексті «The Competitiveness Compass», але варта уваги й думка Реймона Арона, який застерігав від надмірно рожевого оптимізму, пояснюючи: «У політиці вибір роблять не між добром і злом (так ніколи не буває), а між бажаним і відразливим» [32]. Та, безумовно, якщо культуротворчі галузі звільняться від тягара залежності від «соціополітичного повороту», як і залежності від економічної маркетингової стратегії, і зосередяться на усвідомленому критичному осмисленні «гносеологічного каркасу теоретичного пізнання», як це роз'яснює М. Шкепу, в Україні є шанс створити власне унікальне диво, в тому числі диво кордоцентричного образотворення, що буде конкурентоспроможним протягом наступних десятиліть. І це завдяки тому, що трансцендування почуттєвого дозволяє митцю і глядачу перебувати у суперпозиції, споглядаючи трансцендентну істину, відчувати красу абсолютного часу, втілюючи її в буття. За твердженням філософки Любові Овдієнко, «поняття “дух”, “духовність”, “одухотвореність” можуть викликати різні тлумачення і навіть іноді деякі сумніви щодо можливості їхнього існування, оскільки утримують реальне “живе” протиріччя, так само як і, наприклад, поняття “надіндивідуальне”. Для звичайної людини, яка не ставила перед собою завдання дати наукове визначення понять, це може розглядатись і як творення духу, і як духотворення, але поза будь-якою містикою, дух — це породження і результат людської діяльності, у тому числі й мистецької, яка набула об'єктивного змісту незалежно від волі і бажання окремо взятого індивіда»; «Людина, сприймаючи твори мистецтва, за зовнішніми образами речей досягає не

“речовинність”, а їх “людяність”, людську сутність мистецтва. У безкінечному побутуванні предметів і форм, які приховувались у своєму особливому бутті, людина відшукує єдині, лише їй зрозумілі і їй притаманні почуття як відтінки власного буття. Мистецький образ має рухливий характер, через те кожне нове покоління, сприймаючи образ, “розпредметнює” його інакше, ніж попереднє, але однаково істинно по відношенню до художнього твору та його людської сутності» [33, с. 211, 212]. Тобто акт соціальної апперцепції, що за Гегелем є єдністю самосвідомості, базується на усвідомленні попереднього досвіду, обумовлюючи сприйняття мистецтва в теперішній час з позицій оновленої когніції, так що «будь-який витвір мистецтва: чи то скульптура, чи картина або вірш, не змінюючись у власному хронотопічному континуумі, тим не менше змінюється по суті, “перетворюється” таким чином, що кожне нове покоління по-новому і в той же час істинно ставиться до незмінної зовнішньої форми, споглядаючи, по суті, форму внутрішню, незриму, ту, яка є відношенням між людиною і твором» [33, с. 214]. Цей взаємозв’язок мистецтва і реципієнта через трансцендування почуттєвого збагачує внутрішню людину, позаяк духовне усвідомлення є складним процесом квантування уяви (коли стан квантової суперпозиції спостерігача — митця і глядача, формує події навколишнього простору, як це показали сучасні випробування інтерференційного експерименту Томаса Юнга з детектором-спостерігачем, відкриваючи можливості більш глибокого розуміння творення реальності в процесі росту еволюції свідомості аж до багатомірних щаблів перцепції та керування реальністю свободою волі). Інакше кажучи, духотворення робить культуру і мистецтво тим, що, уникаючи колапсу реїфікації, працює крізь вічність, «формує свідомість особистості, яка, подвоюючись у самодіяльності, перетворюється на самосвідомість», і тоді, «проникаючи в буття культури, людина розпредметнює щось виключно через самостворення», коли її свідомість (ніби хвиля «щільності вірогідності») розкриває, втілює творчі можливості трансцензусом почуттєвого в об’єктивну реальність як красу абсолютного надчасу [33, с. 215, 216]. Саме таке трансцендування почуттів формує шлях виходу з катастрофічного стану теперішнього, коли тотально панує негативна естетика, а «час утворив і осів у кривавій субстанції трагедії історії», констатує Марія Шкепу: «Визначальний чинник, який обумовив сучасну прірву історії, полягає в тому, що історичний розсуд спасував перед сходженням до історичного розуму — до розуміння вкрай складних, але і вкрай необхідних фундаментальних засад можливості історичного розвитку. Ретроградство в частковості, буденне хитрування, деградація потреб, симуляція норм, змертвіла байдужість, розмін життєвих сенсів, репарація сингулярності, симулякри розвитку, семантичні підміни загальнозначущих сенсів, атомізація антагонізмів, підміна почуттів, редукція мислення, “втома від розвитку”, занурення у фізіологізм, розпад культурної мети, чванство посередності, перемога сірості, імітація життя... все до безкінечності, адже існує і негативна безкінечність» [1, с. 100]. Профанована внутрішня сутність артвислову в таких умовах заповнює порожнечу політизованим сенсом, садомазохізмом тощо, бо «формалізм сутності виникає як наслідок абсолютизації зовнішньої, карикатурно-догматизованої форми, в яку конститується штучний і порожній пафос, вульгарна спрощеність зміни основ, волюнтаристична імпровізація загальнозначущого в естетиці “революційних” вчинків», що завершить біфуркацію творчої свідомості колапсом [1, с. 102]. Людство завжди має право вибору, і кожна нація вільна обирати і формувати свою культурну реальність, але тільки найоптимальніший вектор реалізації вищої еволюційної мети буде завжди конкурентоспроможним, бо відповідає усвідомленому почуттю алетей гармонії й блага в потоці духотворення. Наразі незалежна науково-критична думка вітчизняних й західноєвропейських аналітиків недостатньо почута широкими колами сучасного суспільства, творчими елітами зокрема, для того, аби ефективно протистояти ма-

ніпуляційним deepfake-стратагемам постмодерної ідеології, хоча усвідомлення цього факту вже є першим обнадійливим кроком в новий цикл культурно-мистецького буття, бо «акселерація часу історії спонукає до становлення цілісної культурної пам'яті, що формує індивідуальну й суспільну самоідентифікаційну актуалізацію через чуттєво-емпатійний досвід “філософії серця” як екстатичної істини» [34, с. 23]. Тож тепер вчені, як американські науковці Вітні Філіпс (Whitney Phillips), Раян Мілнер (Ryan Milner) констатують, що від зламу 1980–1990-х років «наше медійне середовище переживає кризу. Поляризація нестримна. Забруднена інформація заповнила соціальні мережі», тому необхідно вживати ефективні «стратегії навігації у дедалі підступніших потоках інформації» [35], а також приймати дієві міри з очищення вкрай отруєного медіаландшафту, що негативно впливає на індивідуальну і колективну свідомість, поширюючи світом токсичну атмосферу культуротворчої екосистеми.

Згідно офіційної статистичної інформації Міністерства юстиції, у 2024 році в Україні смертність майже в три рази перевищувала народжуваність (найнижчу серед майже 230 проаналізованих країн, за показниками ЦРУ). Проте, на думку Елли Лібанової, директорки Інституту демографії та соціальних досліджень імені М. В. Птухи НАН України, яку вона висловила 20 жовтня 2024 року виданню «Spiegel», ситуація зрівняється з європейською нормою одразу після завершення війни (зокрема після примусових депортацій ворогом українців з окупованих територій із заміною їх росіянами, після припинення масштабної зовнішньої міграції тощо). Але, якщо, за даними Мінсоцполітики, українців до 2040 року ще помешає до 25 млн (хоча Лібанова відтерміновує процес до 2051 року), то наш національний компас культурної політики тепер мусить працювати чітко і без похибок, вже немає на помилки ані часу, ані багатого людського ресурсу на шляху формування конкурентоспроможного майбутнього. І, якщо ми дійсно зацікавлені у збереженні власної ідентичності та повноцінному розквіті суверенної України в дружньому таборі європейських країн, мусимо вже зараз, без прокрастинації, творити своє кордоцентричне диво, щиро і з любов'ю.

Висновки. Культурна пам'ять кожної нації завжди має еволюційний компас, який при належній активації вказує шлях в ресурсне майбутнє її та людства в цілому, що є тим надійним конкурентоспроможним вектором розвитку, який інтуїтивно-розсудливо розробляють сьогодні програми ЄС з довгострокової дії «The Competitiveness Compass». Намір Європи вивіряти курс управління реальністю майбутнього за цим компасом когерентний діалектиці становлення матеріального і духовного буття цивілізаційної культури, єдність якої втілюється фрактальною множинністю суверенних націй. Самоусвідомлення націй — учасниць мультикультурного полілогу, — будучи актом свободної волі в потоці трансцензусу почуттєвого, сутнісно збагачує екосистему кордоцентричного культуротворення. Фактично, від доби античності й гасла Дельфійського оракула «пізнай себе і ти пізнаєш Всесвіт і Богів», мало що змінилось, і естетика Плотіна досі актуальна, бо знання/гнозис так само вимагає трансцендування почуттєвого в абсолютний час надсвідомості, і чим наполегливішим є намір — тим щільніше вірогідність побудови справедливого мирного майбутнього. Як в термодинаміці хаос через турбулентність перетворюється у вищий порядок, в сучасній Україні періоду екзистенційних випробувань набирає потужності процес де-доксифікації науково-критичного дискурсу і епістем контемпорарних артпрактик, де усвідомлення абсолютного часу як міри краси гармонійної єдності буття і ніщо дозволяє структурувати постмодерністську свідомість теорією становлення, що унеможливить не лише подальший фаховий дескілінг і кризи нарацій, але дозволить культурі й мистецтву вийти з гістерезису в новий цикл духовного розвитку, що власне і фіксує компас конкурентоспроможності.

Ілюстрації



Іл. 1. Беттіно Франчіні.
News/02



Іл. 2. Анна Тереза Расінська. Періодичність



Іл. 3. Томас Гіршгорн. Fake it, Fake it — till you Fake it



Іл. 4–10. Вистава «Жираф Монс» (2024)
Харківського державного академічного театру ляльок
імені В. А. Афанасьєва.
Сценографія Костянтина Зоркіна.
Фото: Харківський державний академічний
театр ляльок



Іл. 11. Меморіальний концерт пам'яті жертв Бухенвальду
у Гердерській церкві Святих Петра і Павла. 2024.
Веймар. Kyiv Symphony Orchestra, диригентка Оксана Линів

Література

1. Шкепу М. Естетика чистої негативності. Стаття перша. Методологічні засади розуміння феномену естетики негативності). *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2023. № 19. С. 99–107. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(2\).2023.294635](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(2).2023.294635)
2. Шкепу М. Сारा про гору. Зречення від становлення. *Сучасне мистецтво*. 2024. № 20. С. 27–36. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294899>
3. A global Europe: leveraging our power and partnership. *The European Commission*. 2024 November. URL : https://commission.europa.eu/priorities-2024-2029/global-europe_en (access date: 10.06.2025).
4. Steering the EU towards greater sustainable competitiveness. *The European Commission*. Directorate-General for Communication. 2025. 29 January. URL : https://commission.europa.eu/news/steering-eu-towards-greater-sustainable-competitiveness-2025-01-29_en (access date: 11.06.2025).
5. Applebaum A. There's a Term for What Trump and Musk Are Doing. How regime change happens in America. *The Atlantic*. 2025 February 13. URL : <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2025/02/doge-civil-servant-purge/681671/?gift> (access date: 09.06.2025).
6. Applebaum A. Europe's Elon Musk Problem. *The Atlantic*. 2025 January 27. URL : <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2025/03/musk-tech-oligarch-european-election-influence/681453/> (access date: 09.06.2025).

7. 7. Shepardson D., Sanders Ch. Musk says he is working to shut down “beyond repair” USAID. *Reuters*. 2025 February 3. URL : <https://www.reuters.com/world/us/musk-give-update-reform-effort-amid-questions-about-his-power-2025-02-03/> (access date: 08.06.2025).
8. Foster H. *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London, New York : Verso Books, 2002.
9. Foster H. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. London : Verso Books, 2017.
10. Foster H. *The Art-Architecture Complex*. London : Verso Books, 2011.
11. Zuromskis C. Thinking. Feeling. Contemporary Art. *Postmodern Culture* / University California. 2013. Vol. 23 (3).
12. Плотин. Эннеады. Киев: УЦИММ-ПРЕСС, 1995.
13. Doyle J. *Hold It Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art*. Durham : Duke UP, 2013.
14. Босенко А. Случайная свобода искусства. Киев: ХИМДЖЕСТ, 2009.
15. Amy M. Thomas Hirschhorn. *Sculpture: a publication of the international sculpture center*. 2024. Vol. 43 (4). P. 82–83. URL : <https://sculpturemagazine.art/thomas-hirschhorn-3/> (access date: 18.06.2025).
16. Hobbs R. Beyond the smear word: media literacy educators tackle contemporary propaganda / G. Rawnsley & Y. Ma (Eds.). *Research Handbook on Political Propaganda*. Edward Elgar Publishing, 2021. P. 413–428.
17. Плотин. Эннеады. Киев: УЦИММ-ПРЕСС – ИСА, 1996.
18. Босенко, А. О другом: Симуляция пространств культуры (Красота как мера целесобразности развития вообще). Киев : ТОО Век +, 1996.
19. Mouriquand D. Berlinale 2025: Tilda Swinton on attending the festival despite boycott calls over Gaza. *Euronews*. 2025 February 14. URL : <https://www.euronews.com/culture/2025/02/14/berlinale-2025-tilda-swinton-on-attending-the-festival-despite-boycott-calls-over-gaza> (access date: 21.06.2025).
20. Thubron R. Over 1,000 musicians release silent album to protest AI copyright changes Kate Bush, Tori Amos, and others can't be heard on the album. *TechSpot*. 2025 February 25. URL : <https://www.techspot.com/news/106909-over-1000-musicians-release-silent-album-protest-ai.html> (access date: 22.06.2025).
21. Han B.-C. *The crisis of narration*. Polity Press, 2024.
22. Schalkwyk May C. I. van, Maani N., Hawkins B., Petticrew M., Buse K. Reclaiming the narrative: countering harmful commercial discourses. *Health Promotion International*. 2024. Vol. 39, Is. 6, daae182. Published by Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/heapro/daae182>
23. Fuller S. *Post-Truth: Knowledge As A Power Game*. London : Anthem Press, 2018.
24. Gower P. ‘Horrific, sickening and hollow’: James Cameron on President Trump’s ‘crash America’. *Stuff*. 2025 February 22. URL : <https://www.stuff.co.nz/culture/360589567/why-legendary-film-maker-james-cameron-loves-wellington-not-donald-trump> (access date: 17.06.2025).
25. Bernays E. L. *Propaganda*. New York : Horace Liveright, 1928. URL : <https://goodtime.sweb.org/industrial-policy/2014/PropagandaedwardBernays1928.pdf> (access date: 22.06.2025).
26. Пекар В. Нова реальність. *Українська правда*. 20.02.2025. URL : <https://www.pravda.com.ua/columns/2025/02/20/7499245/> (дата звернення: 23.06.2025).
27. Гурківська А. Змістовна демаркація постправди, пропаганди, дезінформації та неправдивої інформації. *Науково-теоретичний альманах Грани*. 2023. Том 26 (3). С. 118–125. DOI: <https://doi.org/10.15421/172357>

28. Carrer Z. Tuwaiq Sculpture 2025: nel cuore dell'Arabia Saudita l'arte della pietra si apre a nuove sperimentazioni. *exibart*. 2025 febbraio 18. URL : <https://www.exibart.com/mostre/tuwaiq-sculpture-2025-nel-cuore-dellarabia-saudita-larte-della-pietra-si-apre-a-nuove-sperimentazioni/?fbclid=IwY2xjawImmMhleHRuA2FlbQlXMQABHZET9c5>; Tuwaiq Sculpture. *Riyadh Art*. 2025. URL : <https://riyadhart.sa/en/tuwaiq-sculpture/> (access date: 29.06.2025).
29. Bettino Francini. *Bettino Francini. Artist & AIESM President*. URL : <https://www.bettino-francini.it/bettino/> (access date: 25.06.2025).
30. Шкепу М. Естетика безобразного Карла Розенкранца / Ин-т проблем соврем. искусства Нац. акад. искусств Украины. Киев : Феникс, 2010.
31. Пушнова Т. «Не називайте нас новим Розстріляним відродженням». Художник Костянтин Зоркін про харківське мистецтво між смертю і любов'ю. *Українська правда*. 17.02.2025. URL : https://life.pravda.com.ua/culture/ne-treba-nazivati-nas-novim-rozstrilyanim-vidrozhennyam-hudozhnik-kostyantyn-zorkin-pro-harkivske-mistectvo-mizh-smertyu-i-lyubov-yu-306457/?_gl=1*26td8r*_ (дата звернення: 24.06.2025).
32. Джадт Т. Після війни. Історія Європи від 1945 року / Пер. з англ. К. Зарембо. Київ : Наш формат, 2023.
33. Овдієнко Л. Трансцензус художнього образу: Соціально-психологічний контекст. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини* / ІПСМ НАМ України. Вип. 10. С. 209–218. Київ : Фенікс, 2014.
34. Протас М. Contemporary art — акселерація поміж пам'яттю та історією. *Сучасне мистецтво*. 2024. № 20. С. 9–26. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.20.2024.318964>
35. Phillips W., Milner R. M. You are here: A field guide for navigating polarized speech, conspiracy theories, and our polluted media landscape. Cambridge, MA : MIT Press, 2021. DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/12436.001.0001>

References

1. Shkepu, M. (2023). Estetyka chystoi nehatyvnosti. Stattia persha. Metodolohichni zasady rozuminnia fenomenu estetyky nehatyvnosti [Aesthetics of Pure Negativity. Article One. Methodological Foundations]. *Artistic Culture. Topical issues*, 19(2), 99–107. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(2\).2023.294635](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(2).2023.294635) [in Ukrainian].
2. Shkepu, M. (2024). Saha pro horu. Zrechennia vid stanovlennia [A Saga of the Mountain. Renunciation of Becoming]. *Suchasne mystetstvo*, 20, 27–36. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294899> [in Ukrainian].
3. European Commission. (2024, November). *A global Europe: Leveraging our power and partnership*. Retrieved from https://commission.europa.eu/priorities-2024-2029/global-europe_en
4. European Commission, Directorate-General for Communication. (2025, January 29). *Steering the EU towards greater sustainable competitiveness*. Retrieved from https://commission.europa.eu/news/steering-eu-towards-greater-sustainable-competitiveness-2025-01-29_en
5. Applebaum, A. (2025, February 13). There's a term for what Trump and Musk are doing: How regime change happens in America. *The Atlantic*. Retrieved from <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2025/02/doge-civil-servant-purge/681671/?gift>
6. Applebaum, A. (2025, January 27). Europe's Elon Musk problem. *The Atlantic*. Retrieved from <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2025/03/musk-tech-oligarch-european-election-influence/681453/>
7. Shepardson, D., & Sanders, C. (2025, February 3). Musk says he is working to shut down “beyond repair” USAID. *Reuters*. Retrieved from <https://www.reuters.com/world/us/musk-give-update-reform-effort-amid-questions-about-his-power-2025-02-03/>
8. Foster, H. (2002). *Design and crime (and other diatribes)*. London; New York: Verso Books.

9. Foster, H. (2017). *Bad new days: Art, criticism, emergency*. London: Verso Books.
10. Foster, H. (2011). *The art-architecture complex*. London: Verso Books.
11. Zuromskis, C. (2013). Thinking. Feeling. Contemporary art. *Postmodern Culture*, 23(3).
12. Plotin. (1995). *Enneady* [The Enneads]. Kyiv: UTSIMM-PRESS [in Russian].
13. Doyle, J. (2013). *Hold it against me: Difficulty and emotion in contemporary art*. Durham: Duke University Press.
14. Bosenko, A. (2009). *Sluchainaia svoboda iskusstva* [Accidental Freedom of Art]. Kyiv: Khimdzhest [in Russian].
15. Amy, M. (2024). Thomas Hirschhorn. *Sculpture*, 43(4), 82–83. Retrieved from <https://sculpturemagazine.art/thomas-hirschhorn-3/>
16. Hobbs, R. (2021). Beyond the smear word: Media literacy educators tackle contemporary propaganda. In G. Rawnsley & Y. Ma (Eds.), *Research handbook on political propaganda* (pp. 413–428). Cheltenham: Edward Elgar Publishing.
17. Plotin. (1996). *Enneady* [The Enneads]. Kyiv: UTSIMM-PRESS — ISA [in Russian].
18. Bosenko, A. (1996). *O drugom: Simuliatsiia prostranstv kultury* [On the Other: Simulation of Cultural Spaces]. Kyiv: TOO Vek+ [in Russian].
19. Mouriquand, D. (2025, February 14). Berlinale 2025: Tilda Swinton on attending the festival despite boycott calls over Gaza. *Euronews*. Retrieved from <https://www.euronews.com/culture/2025/02/14/berlinale-2025-tilda-swinton-on-attending-the-festival-despite-boycott-calls-over-gaza>
20. Thubron, R. (2025, February 25). Over 1,000 musicians release silent album to protest AI copyright changes. *TechSpot*. Retrieved from <https://www.techspot.com/news/106909-over-1000-musicians-release-silent-album-protest-ai.html>
21. Han, B.-C. (2024). *The crisis of narration*. Cambridge: Polity Press.
22. van Schalkwyk, M. C. I., Maani, N., Hawkins, B., Petticrew, M., & Buse, K. (2024). Reclaiming the narrative: Countering harmful commercial discourses. *Health Promotion International*, 39(6), daae182. DOI: <https://doi.org/10.1093/heapro/daae182>
23. Fuller, S. (2018). *Post-truth: Knowledge as a power game*. London: Anthem Press.
24. Gower, P. (2025, February 22). 'Horrific, sickening and hollow': James Cameron on President Trump's 'car-crash America'. *Stuff*. Retrieved from <https://www.stuff.co.nz/culture/360589567/why-legendary-film-maker-james-cameron-loves-wellington-not-donald-trump>
25. Bernays, E. L. (1928). *Propaganda*. New York: Horace Liveright. Retrieved from <https://goodtimesweb.org/industrial-policy/2014/PropagandaedwardBernays1928.pdf>
26. Pekar, V. (2025, February 20). Nova realnist [The New Reality]. *Ukrainska pravda*. Retrieved from <https://www.pravda.com.ua/columns/2025/02/20/7499245/> [in Ukrainian].
27. Hurkivska, A. (2023). Zmistovna demarkatsiia postpravdy, propahandy, dezinformatsii ta nepravdyvoi informatsii [Conceptual Demarcation of Post-Truth, Propaganda, Disinformation and Misinformation]. *Hrani*, 26(3), 118–125. DOI: <https://doi.org/10.15421/172357> [in Ukrainian].
28. Carrer, Z. (2025, February 18). Tuwaiq Sculpture 2025: Nel cuore dell'Arabia Saudita l'arte della pietra si apre a nuove sperimentazioni. *Exibart*. Retrieved from <https://www.exibart.com/mostre/tuwaiq-sculpture-2025-nel-cuore-dellarabia-saudita-larte-della-pietra-si-apre-a-nuove-sperimentazioni/?fbclid=IwY2xjawImmMhleHRuA2FlbQIxMQABHZET9c5>; Tuwaiq Sculpture. (2025). *Riyadh Art*. Retrieved from <https://riyadhart.sa/en/tuwaiq-sculpture/> (accessed 29 June 2025).
29. Francini, B. (n.d.). *Bettino Francini. Artist & AIESM President*. Retrieved from <https://www.bettino francini.it/bettino/>
30. Shkepu, M. (2010). *Estetika bezobraznogo Karla Rozentskrantsa* [The Aesthetics of the Ugly by Karl Rosenkranz]. Kyiv: Feniks [in Russian].

31. Pushnova, T. (2025, February 17). "Ne nazyvaite nas novym Rozstrilianym vidrodzhenniam". Khudozhnyk Kostiantyn Zorkin pro kharkivske mystetstvo mizh smertiu i liuboviu ["Do Not Call Us a New Executed Renaissance"]. *Ukrainska pravda*. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/culture/ne-treba-nazivati-nas-novim-rozstrilyanim-vidrodzhennyam-hudozhnik-kostyantyn-zorkin-pro-harkivske-mistectvo-mizh-smertyu-i-lyubov-yu-306457/> [in Ukrainian].

32. Judt, T. (2023). *Pislia viiny. Istoriia Yevropy vid 1945 roku* [Postwar: A History of Europe Since 1945] (K. Zarembo, Trans.). Kyiv: Nash format [in Ukrainian].

33. Ovdiienko, L. (2014). Transtsendzus khudozhnoho obrazu: sotsialno-psykholohichniy kontekst [Transcendence of the Artistic Image]. In *Suchasni problemy doslidzhennia, restavratsii ta zberezhenia kulturnoi spadshchyny* (10, 209–218). Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

34. Protas, M. (2024). Contemporary art — akseleratsiia pomizh pamiattiu ta istoriiei [Contemporary Art — Acceleration Between Memory and History]. *Suchasne mystetstvo*, 20, 9–26. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.20.2024.318964> [in Ukrainian].

35. Phillips, W., & Milner, R. M. (2021). *You are here: A field guide for navigating polarized speech, conspiracy theories, and our polluted media landscape*. Cambridge, MA: MIT Press. DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/12436.001.0001>

Maryna Protas

THE COMPETITIVENESS COMPASS OF UKRAINIAN ARTISTIC CULTURE: TRANSCENSUS OF THE SENSUAL

Abstract. The article offers a critical analysis of contemporary scholarly and critical discourse in the context of overcoming the negative consequences of postmodernist epistemic hegemony, which has led to the degradation of epistemological foundations, the distortion of cognitive processes, and the spread of the phenomenon of narrative pollution. Against the backdrop of the growing influence of informational manipulation, deepfake strategems, and commercially driven discursive practices, the author substantiates the need to return to the transcendental foundations of thought and to restore the role of the sensory as a key instrument of theoretical cognition and cultural formation. The article examines the transcensus of the sensory as a fundamental methodological direction capable of counteracting regressive tendencies in contemporary culture, ensuring the development of an integrated historical consciousness, the restoration of aesthetic criteria, and the strengthening of the competitiveness of the Ukrainian cultural environment. Particular attention is devoted to the impact of global political, social, and technological transformations on cultural development, the crisis of contemporary visual culture, the devaluation of aesthetic judgment, and the risks of deskilling in the arts. The author emphasizes the role of Ukrainian scholars and artists in shaping an alternative model of cultural cognition based on the unity of the logical and the sensory, and outlines the potential of transcendental aesthetics as a tool for cleansing the informational environment and renewing humanitarian thought. In conclusion, it is argued that the transcending of the sensory may serve as an effective compass for cultural development and social resilience in conditions of post-truth, hybrid warfare, and civilizational crises.

Keywords: transcending the sensual, pure negativity, regression of culture, epistemic hegemony of postmodernist consciousness, beauty as a measure of formation, Ukrainian art, culture creation, narrative pollution.

Ольга Петрова

БОРИС БУРЯК. УКРАЇНСЬКИЙ ХУДОЖНИК В ЄВРОПІ

BORIS BURYAK: A UKRAINIAN ARTIST IN EUROPE

УДК 75.071(477)+7.03

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345537

Ольга Петрова

доктор філософських наук, професор,
головний науковий співробітник відділу
теорії та історії культури
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

e-mail: om_petrova@ukr.net

Olga Petrova

DSc in Philosophy, Professor,
Chief Researcher in the Department
of Theory and History of Culture
at the Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0002-5573-4648

Анотація. У статті йдеться про відомого львівського художника Бориса Буряка, який одним із перших розпочав власний творчий шлях в європейських галереях на початку 1990-х років. Це був час політичного та культурного зламу, коли художники України зробили перші спроби відчувати себе суб'єктами після падіння залізної завіси між Заходом та колишнім СРСР, яку символізувала Берлінська стіна. У мистецтві відбулося звільнення від догматичного соцреалізму та загальнодержавне усвідомлення цінності національної культури. Конкретно це втілювалося у низці культурних жестів з боку митців, зокрема у «Ланцюгу єдності» від Івано-Франківська через Львів до Києва, який організували художники, — у цьому творчому та політичному русі народжувалася незалежність України. Серед відважних відкривачів вільного мистецтва України був і львівський живописець Борис Буряк. Він є заслуженим художником України з 2004 року, а у 2009-му став дійсним членом Академічного сенату Міжнародної академії сучасного мистецтва у Римі (Італія). На початку 1990-х, без будь-якої фінансової підтримки, із молодим завзяттям він буквально увірвався до Європи, до її галерей, приватних зібрань та музеїв із власним живописом. Цьому ризикованому, але успішному досвіду самоствердження митця в європейських художніх колах та центрах присвячено пропонувану статтю.

Ключові слова: творча свобода, суб'єктність, незалежна Україна, Європа, творчість Бориса Буряка, родинні засади, творчі маршрути, Львівська академія мистецтв, вчителі, пластична міфологія митця.

Постановка проблеми. Стаття монографічна, її основною проблемою є розгляд індивідуальної картини світу конкретного митця у його становленні, що віддзеркалено у пластичних архетипах полотен Бориса Буряка, які автор запропонував європейським глядачам та колекціонерам. Показано вживлення живописного світу художника в мистецьке поле європейської художньої культури 1990–2000-х років. Розгортання творчості Б. Буряка простежено через аналіз впливу набуття Україною державної незалежності на життя всієї художньої громади, зокрема у Львові. Простежено формування пластичного мислення Б. Буряка у принципах мистецтва «нон фініто», а також у творчому діалозі митця з України з вибагливими знавцями мистецтва та колекціонерами Європи.

Аналіз досліджень та публікацій. Творчість заслуженого художника України Б. Буряка достатньо широко проаналізовали та глибоко дослідили насамперед львівські мистецтвознавці та художні критики Є. Шимчук, Р. Яців [7; 8], Л. Гурська, Б. Бубновська [1], О. Голубець [4], а також киянка О. Петрова [6], французький критик Д. Патернестор та інші. У ґрунтовних статтях та есеях розглянуто тематику та стилістику творів Б. Буряка, його колористичні уподобання, архетипи й образи, які він створив. Але проблема входження творчості українського майстра в художній світ Європи (її художніх центрів, галерей та приватних колекцій) досі спеціально не порушувалася. Акцент на цій темі робиться вперше, і в цьому полягає інноваційність підходу у дослідженні творчості відомого та популярного маестро живопису.

Мета статті — спираючись на авторські есеї Б. Буряка (його самоаналіз щодо перебування в Європі), проаналізувати шлях, яким він входив до герметичного мистецького світу Європи, до її осередків культури. Аналізуючи засади психологічного налаштування митця, його живописно-пластичні принципи та авторські архетипи, спробуємо з'ясувати секрет його творчого успіху в галереях та у приватних зібраннях Австрії, Німеччини, Італії, Франції і показати, як цей індивідуальний досвід проявляє загальну тенденцію того, як українські митці у 1990–2025 роках завойовували європейське визнання.

Виклад основного матеріалу. З того часу, як Україна стала суб'єктною, незалежною державою, творчі особистості одержали можливість мандрувати Європою й ширшим світом та ще й експонувати там власну творчість. Борис Буряк був одним з першопроходців. У новелі «Стіна» він згадує: «Починався 1990 рік... ми вибудовували “ланцюг єдності” з Івано-Франківська через Львів до Києва, впираючись нашою відвагою та волею, яка дзвеніла над рухливою людською вервечкою від обрію до обрію. Так вкотре народжувалась незалежність Неньки-України, а з нею величезні можливості для всіх нас, зокрема і для художників, про які ми тільки могли мріяти. Як же нам хотілось волі, подорожей, відвідин величних музеїв світу та багато чого іншого... Прошло всього декілька років — і мрії стали втілюватись у життя».

Сьогодні творчі маршрути Бориса Буряка з персональними виставками на мапі Європи виглядають примхливим візерунком: Карпати, Альпи, Піреней, міста Північної та Центральної Франції, Італія, галереї та музеї Польщі та Австрії. До європейських галерей та осель поважних колекціонерів Бориса Буряка привела його майстерність. Її справедливо було оцінено знавцями красного мистецтва.

У підґрунті успіху та популярності артиста в мистецьких колах Відня, Варшави, Праги, Брюсселя, Парижа, Дортмунда, Аахена та Риму бачимо не лише шалену любов до праці, потребу в ній, більше того — справжню одержимість митця, який уміє захоплюватися світом та являти його образи на полотні. У новелі «Австрійська епопея» Борис пише: «Відень звалив нас (із дружиною) в захопливу емоційну безодню, з якої неможливо було вирватись... Ми, спрагли за інформацією, носилися наче одержимі по розкішних музеях та по старому місту. Перервати емоційний культурний шквал Відня могла тільки тотальна втома. Відчайдушно хотілось малювати... Опісля в емоційному пориві я створив цикл віденських краєвидів, які швидко розлетілися по світу».

На всіх Борисових шляхах знаходилися добрі друзі: представники старих аристократичних фамілій, політики, послы, європейські інтелектуали, вчені, музейники та галеристи. Всі вони ставали прихильниками живопису «одержимого митця». Поступово Борис Буряк зробився невідомим «культурним посланником України» в європейських столицях. Його творчість невимушено притягувала до нього людей, яким була цікава або близька Україна.

Прихильник живопису Буряка, відомий громадський діяч доктор Бернгард фон Штільфрід, був одружений з українкою та полюбив її батьківщину. Графиня фон Шонборн-Бухгейм то варишувала з віденськими українцями і прийняла Бориса Буряка в коло друзів. Надалі вона опікувалася не лише його яскравою творчістю, але й його дітьми. Романтично-сентиментальні зв'язки з Україною були у Борисових знайомих у Німеччині, Бельгії, Франції та Італії. Дружні контакти з європейцями цементувала художня майстерність, працьовитість та цілеспрямованість маестро.

Оглядаючи власний творчий шлях у європейських мистецьких центрах та суцільне шаленство динамічного життя, Борис Буряк порівнює його з «гостросюжетним голлівудським блокбастером» та зауважує: «Життя на пороховій діжці не з веселих». Ніхто не розгортав у Європі перед Борисом та Ніною «червоної доріжки». Життя родини «починалось із суцільних імпровізацій, і все було надзвичайно складно... Йшлося про виживання... Поневіряння з житлом тривали десь пів року... Доводилось наймати по кімнаті на кілька тижнів». Нарешті друзі допомогли знайти приміщення для майстерні. І тільки наполегливість Бориса та Ніни, генетична витривалість, дружня підтримка «віденських львів'ян» допомогли встояти й утриматися у просторі досить егоцентричної Європи, зокрема у вишуканому Відні. Ця сила духу в Бориса уроджена. Він ніколи не забуває про свій рід, про драматичну історію батьків за сталінізму. Про діда Семена Чорного Борис пише з особливим пієтетом та теплотою: «Дід Семен, по маминій лінії, для мене завжди був великою загадкою» [3]. У дитинстві Борис захоплювався дідовою подорожжю за океан до Південної Америки, де той важко працював на плантаціях та в Буенос-Айресі, часто побутуючи на межі життя і смерті. Але й був випадок, коли дід Семен зробив власноруч та подарував можновладцю Г. Форду на його п'ятдесятиліття фаєтон для четвірки коней [3]. Дідова повага до праці, витривалість та кмітливість — те підґрунтя, на якому формувався характер Бориса Буряка.

Під склепіннями терм Каракали в Римі, на античному Форумі, під час оглядин колекції Вілли Боргезе, у паризькій церкві Сен-Дені XII століття, в усипальниці Карла Великого в Аахені чи деінде художника завжди окликає його дитинство. Хворобливий хлопчик із сільської школи (село Надвірне, Буковина) на запитання вчительки: «Ким ти мрієш бути?» — спонтанно вигукнув: «Хочу навчатися у Львові на художника». Де той Львів і хто такі художники, звісна річ, малий Борис не знав. Хіба вже чув про Тараса Шевченка — так підсвідомо могла виникнути паралель з його образом.

Перший «напад краси», про який згадує кожен дослідник творчості Б. Буряка, стався у дитини в шість років. Тоді він різнокольоровими олівцями намалював крону старої шовковиці. Це був щемливий сум за трухлявим деревом, яке напередодні зрубав батько. Як довело подальше життя, малюнок був не лише болючим спогадом про красу шовковиці, а й початком кольорового відчуття світу — прологом подальшого життя Бориса. З першим начерком, де у кроні заплуталися всі фарби імпресіонізму, до дитини прийшло щастя переживання кольору. Як писала Ліна Костенко: «Вже почалось, мабуть, майбутнє, / Оце, либонь, вже почалось...» [5].

Маестро, якого полюбила Європа, майже в кожному інтерв'ю вдячно згадує вчителів: Петра Марковича, Тараса Драгана. «Тарас Миколайович Драган, його феноменальний педагогічний талант та надзвичайна тонка внутрішня культура, — говорить Борис Буряк, — відкривали в мені такі грані душі, про існування яких я навіть не здогадувався». Завдяки лекціям професора Володимира Овсійчука Борис уже в студентські роки вільно почувався у просторі світової культури. Сьогодні він — беззаперечний інтелектуал, що вражає контрастом

культурних уподобань: від реалізму фаумського портрета, пластичної умовності равеннських мозаїк до класичного модернізму та містичних учень Сходу. Майстру живопису з його винятковою чуттєвістю та інтуїцією властиве відчуття особливої миті як своєрідного інформаційного колодязя. Повільно тече час, та раптом ніби відхиляється завіса небес — і в душі художника виразно виникає потреба того чи іншого вчинку, певна ідея чи праобраз майбутньої картини. До того передчуття підключається любов, навіть пристрасть до праці, потреба писати як дихати. Цей невидимий для стороннього ока процес є «формою життя» особистості на ім'я Борис Буряк. За десятиліття мистецького життя в його творах сформувалися певні архетипи. «Натюрморт з квітами» — один із усталених мотивів. У ньому очевидним є прийом перетворення природної форми на живописний знак. Кожна уквітчана композиція в її площинних, геометризованих формах, у мерехтінні додаткових кольорів утримує для Бориса образ шовковиці з глибин його дитинства. Це і є авторським архетипом.

Існує спокуса, спостерігаючи за творчістю маестро, розщепити на атоми складові тієї чи іншої композиції. Але митець попереджає своїх адептів: «Не варто намагатися вичерпати визначення творчості. Важливе відчуття її реальності. Я розчиняюсь у творчості, бо вона перебуває всередині мене. Я намагаюсь оволодіти новою реальністю, створити власні знаки перетворення об'єкта зображення у вимір кольору та плями» [2]. Ця «таємниця творчості», така відчутна у пейзажах, ню та натюрмортах Бориса Буряка, є особливо притягальною для тих, хто одержав привілей бути колекціонерами його живопису в Україні та Європі. Борис Буряк написав власну «пластичну міфологію» у постійній трансформації образів-архетипів. Впевнено й усвідомлено митець творить мистецтво радості. Ймовірно, саме в цьому, як і в шляхетності письма, в очевидній елітарності полотен міститься секрет популярності живопису маестро в європейських країнах, в Україні та за океаном.

Талановитий та невгамовний Борис Буряк сьогодні дарує читачам власну літературну сторінку. Відчуваючи шарм слова, він з'явився як автор теплих, інколи іронічних, але переважно щемно-ліричних новел. Вони зберігають шляхи, якими пройшов художник та його родина. У них Борис Буряк окликає імена друзів та добродійників. В оповідках золотою ниткою тчеться його любов до Ніни та до історії роду. У «відвертих сповідях» читачів запрошують до музеїв Європи, до Парижа, Відня, Рима: «Чолом тобі, величний Риме! Всі дороги ведуть до тебе. І моя омріяна делікатна стежина, що ледь бриніла у найглибших сокровених закутках моєї душі, не перетворилася у наївну фантазію юних років...» [3]. У кожній новелі рефреном звучить: «Життя неймовірне!!! Щедре на друзів, приятелів і подорожніх. Тільки треба все відчувати, бачити, розуміти і шанувати».

Література

1. Бубновська Б. Львівська школа малярства: етапи формування. *APT Ukraine*. Київ, 2008. С. 58–67.
2. Буряк Б. З інтерв'ю 05.01.2015. Архів автора.
3. Буряк Б. Хроніки Акаші: проза. *Київ : Літературно-художній і громадсько-політичний журнал письменників України*. Київ, 2025.
4. Голубець О. Пізнаючи таємницю малярства. *Борис Буряк : альбом*. Київ, 2009.
5. Костенко Л. Неповторність: Вірші. Поеми. Київ, 1980.
6. Петрова О. Чарівна шовковиця Бориса Буряка. *Третє око: Мистецькі студії : монографічна збірка статей*. Київ : Фенікс, 2015. С. 347–356.
7. Яців Р. Борис Буряк. Героїчний романтизм у смислах і почуваннях. *Музейний провулок*. 2008. № 3(11). С. 137–152.
8. Яців Р. Екзистенційні виклики Бориса Буряка. *APT Ukraine*. Київ, 2008. С. 146–154.

References

1. Bubnovska, B. (2008). Lvivska shkola maliarstva: etapy formuvannia [The Lviv School of Painting: Stages of Formation]. *ART Ukraine*, 58–67 [in Ukrainian].
2. Buriak, B. (2015). Z interviu 05.01.2015 [From an Interview, January 5, 2015]. Author's archive [in Ukrainian].
3. Buriak, B. (2025). Khroniky Akashi: proza [Akashic Chronicles: Prose]. *Kyiv: Literaturno-khudozhnii i hromadsko-politychnyi zhurnal pysmennykiv Ukrainy* [in Ukrainian].
4. Holubets, O. (2009). Piznaiuchy taiemnytsiu maliarstva. In *Borys Buriak: albom* [Discovering the Mystery of Painting. In Borys Buriak: Album]. Kyiv [in Ukrainian].
5. Kostenko, L. (1980). *Nepovtornist: virshi. poemy* [Uniqueness: Poems and Poetic Works]. Kyiv [in Ukrainian].
6. Petrova, O. (2015). Charivna shovkovytsia Borysa Buriaka [The Enchanting Mulberry Tree of Borys Buriak]. In *Tretie oko: mystetski studii* (pp. 347–356). Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
7. Yatsiv, R. (2008). Borys Buriak. Heroichniy romantyzm u smyslakh i pochuvanniakh [Borys Buriak: Heroic Romanticism in Meanings and Emotions]. *Muzeinyi provulok*, 3(11), 137–152 [in Ukrainian].
8. Yatsiv, R. (2008). Ekzystentsiini vyklyky Borysa Buriaka [Existential Challenges of Borys Buriak]. *ART Ukraine*, 146–154 [in Ukrainian].

Olga Petrova

BORIS BURYAK: A UKRAINIAN ARTIST IN EUROPE

Abstract. The article examines the work of the renowned Lviv artist Borys Buriak, one of the first Ukrainian painters to pursue an independent creative trajectory in European galleries in the early 1990s. This period of political and cultural transformation marked the first attempts by Ukrainian artists to perceive themselves as autonomous subjects after the collapse of the “wall” separating the West from the former USSR. In the arts, it signaled liberation from the dogmatism of socialist realism and a growing recognition of the value of national culture. These changes were reflected in a series of significant cultural gestures, including the “Chain of Unity,” organized by artists from Ivano-Frankivsk through Lviv to Kyiv. Within this creative and political movement, the conditions for Ukraine’s independence were emerging, and the article seeks to convey this atmosphere. Among the early pioneers of artistic freedom in Ukraine was Borys Buriak. He was awarded the title of Honored Artist of Ukraine in 2004 and became a full member of the Academic Senate of the International Academy of Contemporary Art in Rome in 2009. In the early 1990s, with youthful determination and without financial backing, he entered the European artistic arena—its galleries, private collections, and museums—with his paintings. The article focuses on this risky but ultimately successful experience of the artist’s self-affirmation within European artistic circles.

Keywords: creative freedom, subjectivity, independent Ukraine, Europe, Borys Buriak, creative routes, family foundations, Lviv Academy of Arts, teachers, artist’s plastic mythology.

**КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА
ТА ЇЇ АКТУАЛЬНЕ ОСМИСЛЕННЯ**

**CULTURAL HERITAGE
AND ITS CONTEMPORARY
INTERPRETATION**

Андрій Сидоренко

**AVANT-GARDE KYIV FEST:
ARMY В ІСТОРИЧНОМУ ТА СУЧАСНОМУ КОНТЕКСТАХ****AVANT-GARDE KYIV FEST:
ARMY IN HISTORICAL AND CONTEMPORARY CONTEXTS**

УДК 7.036(477):7.03+7.091+069.4

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.348666

Андрій Сидоренкокандидат мистецтвознавства,
вчений секретарІнституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України**Andriy Sydorenko**Candidate in Art Studies (Ph.D.),
Academic Secretary,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: andriy.sydorenko@naoma.edu.ua

orcid.org/0000-0002-3787-2430

Анотація. У статті проаналізовано інституціональні стратегії дослідження та репрезентації спадщини українського авангарду на прикладі відзначення сторічного ювілею Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ) в рамках діяльності Музею авангарду та фестивалю «Avant-Garde Kyiv Fest».

Простежено роль АРМУ як найбільшого мультидисциплінарного мистецького об'єднання 1920-х років, що гуртувало українську творчу інтелігенцію навколо проєвропейської та антиколоніальної концепції розвитку України. Особливу увагу приділено політичному й культурному протистоянню АРМУ з Асоціацією художників революційної Росії (АХРР). Розглянуто історичні обставини маргіналізації АРМУ в радянській історіографії та її витіснення з міжнародного дискурсу авангарду через домінування концепції «російського авангарду». Показано, що в умовах сучасної російсько-української війни питання репрезентації українського авангарду набуває не лише наукового, а й культурно-дипломатичного значення.

На матеріалі виставкових проєктів, конференцій та видавничої діяльності «Avant-Garde Kyiv Fest» розкрито механізми синергії між державними музеями, освітніми інституціями та приватними колекціями. Проаналізовано роль фестивалю у відновленні історичної пам'яті про український авангард 1920-х років, репресований у радянський період, а також його значення для сучасної музейної та виставкової практики.

Дослідження показує, що формат фестивалю з багатьма локаціями, об'єднаними спільною темою, є надзвичайно ефективним для презентації спадщини українського авангарду. Він сприяє залученню аудиторій різних інституцій і призводить до кумулятивного зростання загальної відвідуваності фестивалю. Такий формат також допоміг кожній інституції розкрити власний аспект, пов'язаний зі спадщиною АРМУ та українського авангарду загалом.

Ключові слова: АРМУ, Музей авангарду, Avant-Garde Kyiv Fest, український авангард, культурна спадщина, деколонізація.

Постановка проблеми. Український авангард першої третини ХХ століття тривалий час залишався фрагментарно представленим у науковому дискурсі. Після ліквідації мистецьких об'єднань у 1932 році та подальших репресій пам'ять про Асоціацію революційного мис-

тецтва України була системно маргіналізована або спотворена в радянській історіографії. У результаті АРМУ — одне з найбільших мультидисциплінарних об'єднань європейського авангарду 1920-х років — досі не отримало належного осмислення ні в національному, ні в міжнародному контекстах. Ситуація ускладнюється й тим, що впродовж десятиліть український авангард часто інтерпретувався крізь призму «російського авангарду», що призводило до виключення України з глобальної мапи авангарду. У сучасних умовах російсько-української війни ця проблема набула не лише наукового, а й виразного політичного та культурно-дипломатичного виміру. Відтак актуалізується потреба комплексного дослідження нових інституційних форм репрезентації українського авангарду, зокрема через діяльність Музею авангарду та фестивалю «Avant-Garde Kyiv Fest».

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Після тривалого замовчування поступове повернення в науковий обіг історії АРМУ розпочалося у другій половині XX століття. Важливим етапом стало видання шеститомної «Історії українського мистецтва» (1966–1969) [1], яка, попри ідеологічні обмеження, започаткувала часткову реабілітацію українського авангарду. Значний внесок у дослідження АРМУ зробили Василь Афанасьєв [2], Сергій Білокінь [3], Дмитро Горбачов [4], Ярослав Кравченко [5], Олена Кашуба-Вольвач [6], Людмила Соколюк [7], які не тільки продовжили реабілітацію репресованих та заборонених для показу художників АРМУ, а й, завдяки спілкуванню з очевидцями та їхніми нащадками, реконструювали значну кількість фактів діяльності в історичному контексті.

На сучасному етапі дослідження АРМУ продовжують Остап Ковальчук [8], Уляна Мельникова [9], Анастасія Сокирко [10], автор цієї статті [11] та інші науковці, які проводять порівняльний аналіз АРМУ з іншими об'єднаннями 1920-х років та заповнюють прогалини в наявних знаннях у контексті деколонізації.

Більшість джерел про заснування Музею авангарду та «Avant-Garde Kyiv Fest» наразі — це статті у періодичних виданнях, зокрема, журналах «Антиквар» [12], «Vogue» [13], на сайтах Київської міської ради [14], інформаційного агентства «Укрінформ» [15] тощо. Вони містять цінні факти про процес заснування, але аналіз фактів у них часто проводиться без наукової методології та занурення в історичний контекст.

Значним досягненням «Avant-Garde Kyiv Fest», який включав виставки на шести локаціях у Києві, стало проведення міжнародної науково-практичної конференції «100 років АРМУ» та видання збірника «Століття АРМУ і сьогодення» [16], що містить ряд важливих наукових статей про АРМУ: як нових, так і рідкісних, уже опублікованих раніше, і републікації текстів В. Седяра та І. Врони, спогадів А. Іванової, першодруки листів О. Павленко тощо.

Мета статті полягає в аналізі інституціональних стратегій дослідження та репрезентації спадщини українського авангарду на прикладі відзначення сторічного ювілею Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ) в рамках діяльності Музею авангарду та «Avant-Garde Kyiv Fest».

Виклад основного матеріалу. 12 листопада 2024 року [17] відбулася знакова подія — був заснований державний Музей авангарду, інституція, яка нарешті зможе взяти на себе функції моніторингу та координації зусиль окремих організацій, фахівців з дослідження, збереження, реставрації та популяризації українського авангарду на локальному та міжнародному рівнях.

Уже протягом першого року своєї діяльності Музей авангарду заявив про себе як про потужного організатора масштабних культурних подій. Так, з ініціативи засновника та дире-

ктора музею Юрія Комелькова був започаткований фестиваль «Avant-garde Kyiv Fest» [18], який охопив сім локацій у Києві. Він мав бути проведений ще у 2022 році, до створення музею, але плани змінило повномасштабне російське вторгнення в Україну. У 2025 році з'явилося два додаткових приводи: по-перше, презентувати основну локацію музею, яку нещодавно надала інституції муніципальна влада Києва, по-друге, відзначити сторічний ювілей найбільшого мультидисциплінарного об'єднання авангарду 1920-х років, АРМУ, який збігся з першою річницею існування музею.

Метою «Avant-Garde Kyiv Fest» стало не тільки висвітлення широкій публіці історії АРМУ, але й розповідь про його учасників, чия діяльність була міцно вписана в культурно-історичний контекст епохи.

Склад АРМУ вражає кількістю відомих імен: Олександр Богомазов, Михайло Бойчук, Микола Бурачек, Микола Глущенко, Павло Голуб'ятников, Олександр Довженко, Василь Єрмилов, Михайло Жук, Вадим Меллер, Софія Налепинська-Бойчук, Оксана Павленко, Віктор Пальмов, Валеріан Риков, Василь Седляр, Володимир Татлін, Олександр Хвостенко-Хвостов, Яків Штейнберг, — представників широкого спектру художніх експериментів першої третини ХХ століття [11].

За актуальними на сьогодні даними, АРМУ є найбільшим у світі за чисельністю мультидисциплінарним об'єднанням авангарду другої половини 1920-х років. Станом на 1927 рік воно налічувало 249 членів, серед яких були живописці, скульптори, графіки, сценографи, архітектори, фотографи, майстри декоративного мистецтва та мистецтвознавці [19].

За час свого існування (1925–1932) АРМУ відкрила сім філій у Києві, Харкові, Одесі, Дніпрі, Бахмуті, Умані та Межигір'ї та стала розгалуженою мережею, яка об'єднала значну частину української творчої інтелігенції навколо прозахідних, антиколоніальних поглядів [11].

Найвиразніше ідеологічну спрямованість АРМУ висловили ректор Київського художнього інституту Іван Врона [20] та директор Межигірського художньо-керамічного технікуму Василь Седляр [21]. Вони наважилися публічно критикували Асоціацію художників революційної Росії (АХРР), яка за підтримки центральної влади СРСР почала відкривати свої філії на території України. Це несло велику небезпеку культурній автономії УСРР, адже вступ до асоціації фактично означав зарахування митця до «російських художників», незалежно від його походження чи культурного контексту. Крім того, АХРР прагнула «перевиховати» художників та пропагувала свій «героїчний реалізм» — художній метод, який згодом трансформувався у соцреалізм, — як антитезу всім авангардним течіям Заходу.

Варто сказати, що у боротьбі проти російської культурної експансії АРМУ не була на самоті. Ще з квітня 1925 року розпочалася літературна дискусія про цивілізаційний вектор української культури — між Європою та Москвою, — яку ініціював Микола Хвильовий. А у січні 1926 року за ініціативи Центрального бюро АРМУ був складений меморандум на ім'я наркома освіти УСРР Олександра Шумського, де послідовно аргументувалося, яку саме небезпеку несе АХРР для розвитку українського мистецтва. Попри ризикованість такої ініціативи, меморандум підписало 44 діячі культури й мистецтва, включно з Олександром Довженком, Лесем Курбасом та Михайлом Семенком [2].

Саме ця принципова культурно-політична позиція пізніше, у 1930-х роках, стала приводом для репресій та подальшої цензури проти членів АРМУ, від яких найбільше постраждали бойчукісти.

Історія АРМУ — це свідчення того, що в Україні у другій половині 1920-х — на початку 1930-х років, попри відсутність свободи слова, існував потужний осередок авангардного руху, який намагався зберегти залишки культурної автономії та свободи творчості, що на той момент ще не відібрала влада у художників.

За невеликий проміжок часу у майже сім років АРМУ спонукала сотні митців до створення тисяч авангардних творів, які змінили історію українського мистецтва періоду згортання НЕПу. Згодом, починаючи з 1960-х років, учасники АРМУ та їхня творчість надихнули молодше покоління митців на застосування авангардних принципів, зокрема в монументальному мистецтві, сценографії, графіці та дизайні.

Таким чином, АРМУ є своєрідною кульмінаційною точкою процесу інституалізації авангарду в зображальному мистецтві першої третини ХХ століття, яка важлива сьогодні для розуміння того, як в Україні формувалася культура сприйняття мистецьких новацій і як вона, попри перебування в андеграунді за пізньорадянських часів, зберегла свою тяглість.

Історія об'єднання, що у своїй назві містить слова «...мистецтва України», є також важливим для розуміння того, які художники є частиною української культурної спадщини. Завдяки АРМУ у її полі опинилися разом видатні авангардисти свого часу, зокрема В. Татлін, О. Богомазов, В. Єрмилов, В. Меллер, В. Пальмов, П. Голуб'ятников, О. Довженко, М. Глущенко та М. Бойчук.

Для комплексного осмислення цієї спадщини в рамках «Avant-garde Kyiv Fest» було реалізовано насичену подіями програму, яка включала шість виставкових проєктів, міжнародну науково-практичну конференцію, кураторські екскурсії, лекції про членів АРМУ, видання збірника, а також зустрічі з відомими колекціонерами та мистецтвознавцями.

Офіційне відкриття фестивалю відбулося 21 жовтня в Музеї історії міста Києва, де розпочалася виставка «100 років АРМУ. Олександр Богомазов. Микола Глущенко» [22]. В експозиції було представлено понад п'ятдесят оригінальних творів Олександра Богомазова та Миколи Глущенка з приватних колекцій і музейних фондів. Ці два художники, різні за своїми індивідуальними стилістичними, були об'єднані спільним інтересом до виразності кольору. Якщо для Глущенка джерелами натхнення стали постімпресіонізм і фовізм із їхньою емоційною насиченістю та живописною свободою, то Богомазов розвивав принципи кубофутуризму, поєднуючи аналітичну структуру форми з динамікою руху.

На виставці були представлені маловідомі рисунки, графіка, акварелі, живопис (етюд), витинанки й твори декоративного мистецтва Олександра Богомазова різних періодів творчості з колекції нащадків та Музею історії міста Києва. Особливу увагу привертала рисунки О. Богомазова «Глубочиця» (1927), «Портрет Ярослави» (1927), літографії «Міський пейзаж» (1910-ті), «Вітрильник» (1910). Творчість М. Глущенка була представлена живописом пізнього періоду, у тому числі творами «Автопортрет» (1973), «Біля вікна» (1969), «Літо в Гурзуфі» (1973), та однією графічною роботою раннього періоду «Французький мотив» (1930-ті). Якщо участь О. Богомазова в АРМУ вже давно є предметом наукових досліджень, то факт участі М. Глущенка в цьому об'єднанні до останнього часу залишався відомим лише вузькому колу фахівців. Доповнювали експозицію відеопрезентація, присвячена історії АРМУ, презентація про колекцію нащадків О. Богомазова, схема біографічних зв'язків членів АРМУ з мистецькими об'єднаннями та освітніми закладами 1900–1930 років, а також рідкісна кінохроніка 1928 року з виставки «10 років Жовтня», у якій брали участь члени цього мистецького об'єднання.

Однією з беззаперечних сильних сторін «Avant-Garde Kyiv Fest» стала синергія між державними та приватними інституціями. Саме завдяки цій співпраці вдалося сформувати широку мережу фестивальних локацій та наповнити їх оригінальними творами авангардного мистецтва. Окрім Музею історії міста Києва та Музею авангарду, які структурно пов'язані між собою, партнерами фестивалю стали провідні мистецькі й освітні інституції країни: Національна академія мистецтв України, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені М. Бойчука, Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, Національний музей декоративно-прикладного мистецтва, Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара». Серед приватних фондів — «Stedley Art Foundation», Аукціонний дім «Goldsens», Сімейна колекція Артура Уманського, «Corpus Fine Art» та «Adamovskiy Foundation».

Суттєвим чинником успіху фестивалю стала підтримка Департаменту культури Київської міської державної адміністрації. Завдяки цьому вдалося налагодити ефективну співпрацю з муніципальними музеями, які взяли на себе провідну роль у формуванні експозицій на основі власних фондів колекцій.

Зокрема, Національний музей декоративного мистецтва України представив виставку «Авангард. Освіта» [23], присвячену діяльності Межигірського художньо-керамічного технікуму. У 1920-х роках ключову роль у ньому відігравали бойчукісти — найвпливовіша спільнота у складі АРМУ. Директор технікуму Василь Седляр реалізував один із головних принципів асоціації — зближення мистецтва й виробництва, перетворивши навчальний заклад фактично на художню фабрику, де викладачі й студенти спільно працювали над реальними замовленнями. Значна частина створених там творів виникла на перетині народного мистецтва та авангарду. Кураторки виставки Людмила Строкова та Ірина Бекетова представили роботи Оксани Павленко, Івана Падалки, Олександра Саєнка, Олександра Мизіна, Павла Іванченка та інших митців. Окремі експонати для цієї виставки надав Національний художній музей України.

Проблематику взаємодії авангарду з народним мистецтвом також розкривала виставка «Авангард. Витоки» в Музеї Івана Гончара [24]. Її організатори, зокрема Петро Гончар, провели паралелі між живописними композиціями Казимира Малевича та орнаментальними структурами українських рушників із музейних фондів. Відомо, що Малевич і багато інших авангардистів, прагнучи звільнитися від канонів академічного реалізму, зверталися до народного мистецтва як до системи невербальної комунікації, побудованої на абстрактних формах і кольорових ритмах.

Команда Музею театрального, музичного та кіномистецтва України — Ірина Дробот, Тетяна та Сергій Руденки — представила виставку «Авангардна Україна» [25], присвячену театральному мистецтву 1920-х років. В експозиції були зібрані твори не лише членів АРМУ Вадима Меллера, Анатолія Хвостенка-Хвостова та Костянтина Єлеви, а й інших знакових митців того часу, зокрема Анатолія Петрицького та Бориса Косарева. Зокрема, представлені ескізи Костя Єлеви до вистави «Б'ють пороги» (1927), Вадима Меллера до вистави «Джиммі Хігінс» (1923), Олександра Хвостенко-Хвостова до балету «Червоний мак», Анатолія Петрицького до опери «Турандот». Також серед експонатів виставки — документальні фотографії та вертеп бойчукістів з Межигірського художньо-керамічного технікуму.

Мультидисциплінарність, як уже зазначено, була однією з визначальних рис АРМУ і вирізняла це об'єднання серед інших мистецьких осередків. Саме виставки АРМУ, які по-

ряд із живописом і графікою включали розділи сценографії, архітектури, фотографії та виробничого мистецтва, стали прикладом радикальної новації. Згодом цей формат презентації почали наслідувати й інші об'єднання. Особливо відчутними ці зміни стали для сценографів, які вперше отримали можливість експонувати свої роботи нарівні з живописцями та скульпторами. Це суттєво вплинуло і на характер театральних ескізів: із середини 1920-х років у названих вище митців вони набували більш завершеного вигляду, орієнтованого не лише на практичне використання, а й на виставкову презентацію.

Кульмінацією «Avant-Garde Kyiv Fest» стало офіційне відкриття основної локації Музею авангарду на вул. Липській, 16. Шлях до цієї події, справді неординарний, розпочався ще у 2023 році, коли Юрій Комельков ініціював серію виставок «Український авангард. Еволюція. Поповнення колекції» [26, 27]. Завдяки цим проєктам, до яких долучилися відомі українські колекціонери, фонди Музею історії Києва поповнилися творами Богомазова, Меллера, Хвостенка-Хвостова, а також роботами сучасних художників — Анатолія Криволапа, Олега Тістола, Олександра Животкова та інших. Тодішня очільниця музею Діана Попова підтримала ці виставки, а також ідею створення ювілейної, десятої філії музею. У період повномасштабної війни ідея заснування нового музею здавалася багатьом утопічною. Водночас вона знайшла й активних прихильників, серед яких представники муніципальної влади Сергій Анжияк, Ганна Старостенко та Вікторія Муха, завдяки яким задум було втілено в реальність.

Офіційно Музей авангарду було засновано 12 листопада 2024 року, а вже 15 травня 2025 року рішенням Київради за ним було закріплено історичну будівлю графині Уварової на Липській, 16 [17]. Першими виставками музею стали «Авангард. АРМУ. Історія» та «Авангард. Культур-Ліга», що відкрилися 19 листопада 2025 року [28]. В експозиції першої виставки поряд із роботами О. Богомазова, В. Меллера, В. Єрмілова, М. Жука, М. Глуценка, В. Касіяна, І. Бабія та О. Хвостенка-Хвостова були представлені твори бойчукістів — самого М. Бойчука та його учнів і послідовників О. Павленко, В. Седляра, І. Падалки, О. Бізюкова, О. Довгаля та М. Котляревської. Особливо примітними є твори «Пастух» М. Бойчука, «Дерево» О. Богомазова, «Імпульс» В. Єрмілова, надані «Stedley Art Foundation»; «Ескіз тарілки з маками» М. Жука, «Ню» І. Бабія, надані Сімейною колекцією Артура Уманського; «Ескіз костюма туземця до спектаклю «Седи»» В. Меллера з колекції Музею історії міста Києва. Завдяки сприянню ректорки Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені М. Бойчука Олени Осадчої в експозиції були представлені роботи «Безпритульні», «Жахиття війни» та «Заводський дворик» М. Котляревської, які були показані поруч із фотографіями руйнувань, що зазнала академія від російської ракети 25 березня 2024 року. Під завалами тоді опинилися й представлені на виставці оригінали графіки М. Котляревської з фондів академії, які постраждали від вологи та плісняви. У сусідньому залі було показано відеопрезентацію про В. Татліна й АРМУ, малюнок О. Павленко та її листи до Ігоря Дяченка, вирізки з газет, німецький журнал «Gebrauchsgraphik. International Advertising Art» 1932 року, ілюстрований роботами бойчукістів, а також інформаційні стенди з історичними фотографіями першої третини ХХ століття [29].

Виставковий проєкт «Авангард. Культур-Ліга» знайомив глядачів зі спадщиною єврейської культурно-просвітницької організації, заснованої у 1918 році. Вона поєднувала функції освітнього закладу й мистецького об'єднання, подібно до німецького Баухаузу. Саме цей досвід став одним з орієнтирів для засновників АРМУ. В експозиції були представлені роботи Марка Шагала, Мане Каца, Давида Штеренберга, Абрама Маневича та Осипа Цадкіна, надані

«Adamovskiy Foundation». Також відвідувачі побачили реконструкції творів Йосипа Чайкова, плакати, документи та періодичні видання з ілюстраціями художників Культур-Ліги. Проект реалізовано у партнерстві з Посольством Держави Ізраїль в Україні, Ізраїльським культурним центром «Натів», Почесним консульством Ізраїлю у Західному регіоні України та Центром досліджень історії та культури східноєвропейського єврейства в Києві [30].

Оскільки центральною темою «Avant-Garde Kyiv Fest» стало сторіччя АРМУ, програма не могла оминати Національну академію образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) — правонаступницю Української академії мистецтв і Київського художнього інституту. Саме на Вознесенському узвозі, де зараз розташована НАОМА, відбулося заснування асоціації, яка вже у 1927 році мала сім філій у різних містах України. Організатори виставки «Авангард. АРМУ. Початок» [31] — ректор Олександр Цугорка, проректор з наукової, творчої та інноваційної роботи Олена Кашшай та декан факультету образотворчого мистецтва та реставрації НАОМА Ігор Мельничук — представили роботи студентів і викладачів 1920-х — початку 1930-х років, а також твори сучасних митців, створені протягом останніх тридцяти років. Зокрема, в експозиції були показані маловідомі твори Євгена Ситнянського, художника бойчукіста, репресованого у 1937 році, з родинного архіву Галини Дюговської [32].

Останньою великою подією в рамках фестивалю стало проведення 12 грудня 2025 року Міжнародної науково-практичної конференції «100 років АРМУ» в Національній академії мистецтв України [33], на якій виступило понад двадцять учасників, серед яких: Г. Веселовська, Г. Вишеславський, О. Ковальчук, О. Лагутенко, О. Ременяка, Л. Соколюк, Ю. Комельков, Я. Кравченко, Н. Мусієнко, О. Роготченко, В. Сидоренко, Г. Чміль та інші дослідники [34]. Під час конференції було представлено збірник «Століття АРМУ і сьогодення».

Висновки. Спадщина українського авангарду — і передусім АРМУ — довго залишалася «розірваною» між замовчуванням радянської історіографії та нав'язаною рамкою «російського авангарду». Тому сьогодні важливо відкривати нові факти й шукати переконливі способи публічного повернення історії українського авангарду в поле культурної пам'яті. Досвід новоствореного Музею авангарду та масштабного форуму «Avant-Garde Kyiv Fest» демонструє, що така стратегія працює найкраще, коли дослідження, виставки, публічні розмови, конференції та видавничі проекти зібрані в єдину програму, яка здійснюється за підтримки як державних, так і приватних інституцій. Мережевий формат фестивалю дав змогу різним інституціям говорити про авангард із власної перспективи — і водночас тримати спільний фокус на АРМУ. Саме ця децентралізована структура забезпечила ширше залучення аудиторій і посилила ефект присутності авангарду в сучасному Києві. У контексті російсько-української війни такий формат стає не просто музейною практикою, а способом культурної самооборони й культурної дипломатії, який актуалізує авангардну сторону української ідентичності як для самих українців, так і для міжнародної спільноти. Важливо й те, що фестиваль створив простір для діалогу між поколіннями дослідників, кураторів, художників і широким колом глядачів, показавши авангард як феномен, що продовжує впливати на сучасну культуру.

Ілюстрації



Іл. 1. Відкриття «Avant-Garde Kyiv Fest». Музей історії міста Києва. Фото Є. Зінченка



Іл. 2. Фрагмент експозиції «Avant-Garde Kyiv Fest». Музей історії міста Києва

Іл. 3. Микола Глущенко. Гуцулка з півнем. 1967 р.
Картон, олія. Надано Аукціонним домом «Goldens».
Фрагмент експозиції «Avant-Garde Kyiv Fest».
Музей історії міста Києва. Фото Є. ЗінченкаІл. 4. Відкриття «Avant-Garde Kyiv Fest».
Музей історії міста Києва. Фото Є. Зінченка



Іл. 5. Відкриття виставки
«Авангард. Витоки». Музей Івана Гончара



Іл. 6. Відкриття виставки «Авангард. Освіта».
Національний музей декоративного мистецтва України



Іл. 7. Відкриття виставки «Авангардна Україна».
Музей театрального музичного
та кіномистецтва України



Іл. 8. Фрагмент експозиції «Авангардна Україна».
Музей театрального музичного
та кіномистецтва України



Іл. 9. Вадим Меллер. Ескіз костюму до п'єси
«Джиммі Хігінс» Е. Сінклера. 1923 р. Фрагмент
експозиції «Авангардна Україна». Фото МТМКУ



Іл. 10. Відкриття Музею авангарду



Іл. 11. Відкриття Музею авангарду.
Фото С. Мазураша



Іл. 12. Екскурсія в Музеї авангарду



Іл. 13. Марія Котляревська.
Безпритульні. 1927 р. Ліногравюра



Іл. 14. Олександр Богомазов. Глубочиця. 1927 р.
Папір, олівець. Музей Історії міста Києва



Іл. 15. Відкриття виставки «Авангард. АРМУ. Початок».
Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури.

Зліва направо: А. Сидоренко, Ю. Комельков, О. Цуторка,
В. Сидоренко, Г. Дюговська, Ю. Вакуленко, О. Санін



Іл. 16. Макаревич (?). Натюрморт.
Завдання на вивчення мистецької течії кубізму. 1920-ті.
Фрагмент експозиції «Авангард. АРМУ. Початок».
Національна академія образотворчого мистецтва
і архітектури. Фото С. Мазураша



Іл. 17. Відкриття виставки «Авангард. АРМУ. Початок». Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Фото С. Мазураша



Іл. 18. Твори Євгена Ситнянського з родинного архіву Галини Дюговської. Фрагмент експозиції «Авангард. АРМУ. Початок». Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Фото С. Мазураша



Іл. 19. Міжнародна науково-практична конференція «100 років АРМУ». Національна академія мистецтв України

Література

1. Історія українського мистецтва : у 6 т. / голов. ред. М. П. Бажан ; ред. Я. П. Затенацький. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1967. Т. 5 : *Радянське мистецтво 1917–1941 років*. 477 с.
2. Афанасьєв В. А. Змістовний документ. *Українське мистецтвознавство* / ІМФЕ. Київ : Наукова думка, 1993. Вип. 1. С. 155–163.
3. Білокінь С. І. Бойчук та його школа. Київ : Мистецтво, 2017. 256 с.
4. Горбачов Д. Український авангард 1910–1920-х років : альбом. Київ : Мистецтво, 1996. 400 с.
5. Кравченко Я. О. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Київ : Майстерня книги ; Оранта, 2010. 400 с.
6. Кашуба-Вольвач О. Д. Василь Овчинников : спогади про навчання у Київському художньому інституті / публ. док. О. Кашуби-Вольвач. *Сучасне мистецтво*. 2010. Вип. 7. С. 271–291.
7. Соколюк Л. Д. Бойчукісти в АРМУ. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Мистецтвознавство. Архітектура. 2011. № 8. С. 110–123.
8. Ковальчук О. Митець, педагог-новатор (до 120-річчя від дня народження М. А. Бойчука). *Українська академія мистецтва*. 2002. Вип. 9. С. 261–268.
9. Мельникова У. П. Теоретичні погляди Івана Врони та художньо-естетичні засади АРМУ. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Мистецтвознавство. Архітектура. 2007. № 6. С. 84–90.
10. Сокирко А. Виставкова діяльність українських мистецьких об'єднань у 1920-х роках. *Гілея*. 2017. Вип. 122 (7). С. 24–29.
11. Сидоренко А. Історичне значення АРМУ за часів НЕПу та українізації. *Сучасне мистецтво*. 2021. № 17. С. 51–68. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248426>
12. У Києві відкрився Музей авангарду — новий центр українського модернізму та культурного опору. *Антиквар*. 25.11.2025. URL : <https://antikvar.ua/u-kyievi-vidkryvsya-muzej-avangardu-novyj-tsentr-ukrayinskogo-modernizmu-ta-kulturnogo-oporu/> (дата звернення: 01.12.2025).
13. У Києві відкрили Музей авангарду. *Vogue Ukraine*. 21.11.2024. URL : <https://vogue.ua/article/culture/kino/u-kyievi-vidkrili-muzej-avangardu-57441.html> (дата звернення: 01.10.2025).
14. У Києві з'явиться Музей авангарду. *Київська міська рада*. 15.11.2024. URL : <https://kmr.gov.ua/uk/content/u-kyievi-zyavytsya-muzej-avangardu> (дата звернення: 09.11.2025).
15. Київський музей авангарду на Липській презентував свої перші експозиції. *Укрінформ*. 21.11.2025. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/4061070-kiivskij-muzej-avangardu-na-lipskij-prezentuvav-svoi-persi-ekspozicii.html> (дата звернення: 01.12.2025).
16. Століття АРМУ і сьогодення : збірник публікацій, републікацій і першодруків до Avant-Garde Kyiv Fest 2025 / НАМ України ; Музей історії міста Києва ; Музей авангарду ; авт. ідеї та уклад. Ю. Комельков ; за заг. ред. А. Пучкова. Київ : Вид. В. Бихун, 2025. 376 с.
17. Музей авангарду. *Музей Києва*. URL : <https://kyivhistorymuseum.org.ua/branch/muzej-avanhardu/> (дата звернення: 01.12.2025).
18. Avant-garde Kyiv Fest. 100 років АРМУ. Олександр Богомазов і Микола Глушченко. *Музей Києва*. URL : <https://kyivhistorymuseum.org.ua/exhibitions/avant-garde-kyiv-fest-100-rokiv-armu-oleksandr-bohomazov-i-mykola-hlushchenko/> (дата звернення: 09.11.2025).
19. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДА-ВОВУ). Ф. 166, оп. 6, спр. 594.
20. Врона І. Мистецтво революції й АРМУ. Київ : Ц.Б.А.Р.М.У., 1926. 22 с.
21. Седляр В. АХРР та АРМУ. Київ : Вид. Ц.Б. АРМУ, 1926. 25 с.

22. 100 років АРМУ. Олександр Богомазов, Микола Глущенко. *Митець*. 24.10.2025. URL : <https://mitesc.ua/100-rokiv-armu-oleksandr-bogomazov-mykola-glushchenko/> (дата звернення: 10.11.2025).
23. Авангард. Освіта. Межигірський керамічний технікум. *Національний музей декоративного мистецтва України*. 28.10.2025. URL : <https://www.mdmu.com.ua/show-item/vidkryttya-vystavky-avangard-osvita-mezhygirskij-keramichnij-tehnikum/> (дата звернення: 10.11.2025).
24. Мистецтво Казимира Малевича презентує виставку «Український тканий рушник» | Авангард. Витоки. *Музей Івана Гончара*. URL : <https://honchar.org.ua/exhibitions/mystetstvo-kazymyra-malevycha-prezentuye-vystavku-ukrayinskyj-tkanyj-rushnyk-avangard-vytoky-i542> (дата звернення: 09.11.2025).
25. Виставка «Авангардна Україна». *Музей театрального, музичного та кіномистецтва України*. 04.11.2025. URL : <https://tmf-museum.com/arkhiv/vystavka-avanhardna-ukraina/> (дата звернення: 09.11.2025).
26. Український авангард: еволюція, поповнення колекції. *Антиквар*. 27.12.2023. URL : <https://antikvar.ua/ukrayinskyj-avangard-evolyutsiya-popovnennya-kolektsiyi-vystavka-ta-rochatok-novogo-muzeiu/> (дата звернення: 09.11.2025).
27. Український авангард: еволюція, поповнення колекції 4.0. *Митець*. 02.06.2025. URL : <https://mitesc.ua/ukrayinskyj-avangard-evolyucziya-popovnennya-kolektsiyi-4-0/> (дата звернення: 11.11.2025).
28. Музей авангарду на Липській презентував перші експозиції. Офіційний портал Києва. 20.11.2025. URL : https://kyivcity.gov.ua/news/muzey_avangardu_na_lipskiy_prezentuvav_svo_pershi_ekspozitsii_avangard_armu_istoriya_y_avangard_kultur-liga/ (дата звернення: 01.12.2025).
29. Авангард. АРМУ. Історія. Авангард. Культур-Ліга. *Митець*. 24.11.2025. URL : <https://mitesc.ua/avangard-armu-istoriya-avangard-kultur-liga/> (дата звернення: 01.12.2025).
30. Виставковий проєкт «Авангард. Культур-Ліга». *Центр досліджень історії та культури східноєвропейського єврейства*. 21.11.2025. URL : <https://www.judaicacenter.kyiv.ua/vistavkovij-proiekt-avangard-kultur-liga/> (дата звернення: 01.12.2025).
31. Відкриття виставки українського авангарду з фондів художнього музею НАОМА. *Національна академія мистецтв України*. 26.11.2025. URL : <https://academyart.org.ua/news/vidkryttia-vystavky-ukrainskoho-avanhardu-z-fondiv-khudozhnoho-muzeiu-naoma> (дата звернення: 01.12.2025).
32. У Києві презентували виставкові проєкти Музею авангарду. *Вечірній Київ*. 29.11.2025. URL : <https://vechirniy.kyiv.ua/news/120360/> (дата звернення: 01.12.2025).
33. Міжнародна науково-практична конференція «100 років АРМУ». *Національна академія мистецтв України*. 15.12.2025. URL : <https://academyart.org.ua/news/mizhnarodna-naukovo-praktychna-konferentsiia-100-rokiv-armu> (дата звернення: 15.12.2025).
34. 100 років АРМУ. *Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України*. 12.12.2025. URL : https://mari.kyiv.ua/100_ARMU (дата звернення: 12.12.2025).

References

1. Bazhan, M. P. (Ed.). (1967). *Istoriia ukrainskoho mystetstva*. (Vol. 5: Radianske mystetstvo 1917–1941 rokiv) [History of Ukrainian Art. Vol. 5: Soviet Art of 1917–1941]. Kyiv: Holovna redaktsiia URE [in Ukrainian].

2. Afanasiev, V. A. (1993). Zmistovnyi dokument [A Meaningful Document]. *Ukrainske mystetstvoznnavstvo*, 1, 155–163 [in Ukrainian].
3. Bilokin, S. I. (2017). *Boichuk ta yoho shkola* [Boichuk and His School]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
4. Horbachov, D. (1996). *Ukrainskyi avanhard 1910–1920-kh rokiv* [Ukrainian Avant-Garde of the 1910s–1920s]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
5. Kravchenko, Ya. O. (2010). *Shkola Mykhaila Boichuka. Trydtsiat sim imen* [The School of Mykhailo Boichuk. Thirty-Seven Names]. Kyiv: Maisternia knyhy; Oranta [in Ukrainian].
6. Kashuba-Volvach, O. D. (2010). Vasyl Ovchynnikov: Spohady pro navchannia u Kyivskomu khudozhnomu instytuti [Vasyl Ovchynnikov: Memoirs of Studying at the Kyiv Art Institute]. *Suchasne mystetstvo*, 7, 271–291 [in Ukrainian].
7. Sokoliuk, L. D. (2011). Boichukisty v ARMU [Boichukists in ARMU]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 8, 110–123 [in Ukrainian].
8. Kovalchuk, O. (2002). Mytets, pedahoh-novator (do 120-richchia vid dnia narodzhennia M. L. Boichuka) [An Artist and Innovative Educator]. *Ukrainska akademiia mystetstva*, 9, 261–268 [in Ukrainian].
9. Melnykova, U. P. (2007). Teoretychni pohliady Ivana Vrony ta khudozhno-estetychni zasady ARMU [Theoretical Views of Ivan Vrona and Aesthetic Principles of ARMU]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 6, 84–90 [in Ukrainian].
10. Sokyro, A. (2017). Vystavkova diialnist ukraïnskykh mystetskykh obiednan u 1920-kh rokakh [Exhibition Activities of Ukrainian Art Associations in the 1920s]. *Hileia*, 122(7), 24–29 [in Ukrainian].
11. Sydorenko, A. (2021). Istorychne znachennia ARMU za chasiv NEPu ta ukrainizatsii [Historical Significance of ARMU During the NEP and Ukrainization]. *Suchasne mystetstvo*, 17, 51–68. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248426> [in Ukrainian].
12. Antykar. (2025, November 25). *U Kyievi vidkryvsia Muzei avanhardu — novyi tsentr ukrainskoho modernizmu ta kulturnoho oporu* [The Avant-Garde Museum Opened in Kyiv]. Retrieved from <https://antikvar.ua/u-kyievi-vidkryvsia-muzej-avangardu-novyj-tsentr-ukrayin-skogo-modernizmu-ta-kulturnogo-oporu/> [in Ukrainian].
13. Vogue Ukraine. (2024, November 21). *U Kyievi vidkryly Muzei avanhardu* [Kyiv Opens the Avant-Garde Museum]. Retrieved from <https://vogue.ua/article/culture/kino/u-kiyevi-vidkrili-muzey-avangardu-57441.html> [in Ukrainian].
14. Kyiv City Council. (2024, November 15). *U Kyievi zavytsia Muzei avanhardu* [The Avant-Garde Museum Will Appear in Kyiv]. Retrieved from <https://kmr.gov.ua/uk/content/u-kyievi-zavytsia-muzey-avangardu> [in Ukrainian].
15. Ukrinform. (2025, November 21). *Kyivskyi muzei avanhardu na Lypskii prezentuvav pershi ekspozitsii* [Kyiv Avant-Garde Museum Presented Its First Exhibitions]. Retrieved from <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/4061070-kiivskij-muzej-avangardu-na-lipskij-prezentuvav-svoi-persi-ekspozicii.html> [in Ukrainian].
16. Komelkov, Yu. (Idea author & Comp.), Puchkov, A. (Ed.). (2025). *Stolittia ARMU i sohodennia: zbirnyk publikatsii, republikatsii i pershodrukiv do Avant-Garde Kyiv Fest 2025* [A Century of ARMU and the Present: A Collection of Publications, Reprints, and First Publications for Avant-Garde Kyiv Fest 2025]. Kyiv: Vydavets V. Bykhun [in Ukrainian].
17. Museum of the History of Kyiv. (n.d.). *Muzei avanhardu* [Avant-Garde Museum]. Retrieved from <https://kyivhistorymuseum.org.ua/branch/muzey-avanhardu/> [in Ukrainian].

18. Museum of the History of Kyiv. (2025). *Avant-garde Kyiv Fest. 100 rokiv ARMU* [Avant-Garde Kyiv Fest. 100 Years of ARMU]. Retrieved from <https://kyivhistorymuseum.org.ua/exhibitions/avant-garde-kyiv-fest-100-rokiv-armu-oleksandr-bohomazov-i-mykola-hlushchenko/> [in Ukrainian].
19. Central State Archive of Supreme Bodies of Power and Government of Ukraine. (n.d.). Fund 166, inventory 6, file 594 [in Ukrainian].
20. Vrona, I. (1926). *Mystetstvo revoliutsii i ARMU* [Art of the Revolution and ARMU]. Kyiv: Ts.B.A.R.M.U. [in Ukrainian].
21. Sedliar, V. (1926). *AKhRR ta ARMU* [AKhRR and ARMU]. Kyiv: Ts.B. ARMU [in Ukrainian].
22. Mitiets. (2025, October 24). *100 rokiv ARMU. Oleksandr Bohomazov i Mykola Hlushchenko* [100 Years of ARMU]. Retrieved from <https://mitec.ua/100-rokiv-armu-oleksandr-bogomazov-mykola-glushhenko/> [in Ukrainian].
23. National Museum of Decorative Arts of Ukraine. (2025, October 28). *Avanhard. Osvita. Mezhyhirskiyi keramichnyi tekhnikum* [Avant-Garde. Education. Mezhyhiria Ceramic Technical School]. Retrieved from <https://www.mdmu.com.ua/show-item/vidkryttia-vystavky-avangard-osvita-mezhyhirskiyi-keramichnyi-tehnikum/> [in Ukrainian].
24. Ivan Honchar Museum. (n.d.). *Mystetstvo Kazymyra Malevycha: Ukrainskyi tkanyi rushnyk* [Art of Kazimir Malevich: Ukrainian Woven Towel]. Retrieved from <https://honchar.org.ua/exhibitions/mystetstvo-kazymyra-malevycha-prezentuye-vystavku-ukrayinskyj-tkanyj-rushnyk-avangard-vytoky-i542> [in Ukrainian].
25. Museum of Theatre, Music and Cinema Arts of Ukraine. (2025, November 4). *Vystavka "Avanhardna Ukraina"* [Exhibition "Avant-Garde Ukraine"]. Retrieved from <https://tmf-museum.com/arkhiv/vystavka-avanhardna-ukraina/> [in Ukrainian].
26. Antykar. (2023, December 27). *Ukrainskyi avanhard: evoliutsiia, popovnennia kolektsii* [Ukrainian Avant-Garde: Evolution and Collection Expansion]. Retrieved from <https://antikvar.ua/ukrayinskyj-avangard-evolyutsiya-popovnennya-kolektsiyi-vystavka-ta-pochatok-novogo-muzeyu/> [in Ukrainian].
27. Mitiets. (2025, June 2). *Ukrainskyi avanhard: evoliutsiia, popovnennia kolektsii 4.0* [Ukrainian Avant-Garde: Evolution and Collection Expansion 4.0]. Retrieved from <https://mitec.ua/ukrayinskyj-avangard-evolyucziya-popovnennya-kolektsiyi-4-0/> [in Ukrainian].
28. Kyiv City Official Portal. (2025, November 20). *Muzei avanhardu na Lypskii prezentuvav pershi ekspozitsii* [The Avant-Garde Museum on Lypska Street Presented Its First Exhibitions]. Retrieved from https://kyivcity.gov.ua/news/muzey_avangardu_na_lipskiy_prezentuvav_svo_pershi_ekspozitsii_avangard_armu_istoriya_y_avangard_kultur-liga/ [in Ukrainian].
29. Mitiets. (2025, November 24). *Avanhard. ARMU. Istoriia. Avanhard. Kultur-Liha* [Avant-Garde. ARMU. History. Avant-Garde. Kultur-Liga]. Retrieved from <https://mitec.ua/avangard-armu-istoriya-avangard-kultur-liga/> [in Ukrainian].
30. Center for Studies of Eastern European Jewish History and Culture. (2025, November 21). *Vystavkovyi proiekt "Avanhard. Kultur-Liha"* [Exhibition Project "Avant-Garde. Kultur-Liga"]. Retrieved from <https://www.judaicacenter.kyiv.ua/vistavkovij-proiekt-avangard-kultur-liga/> [in Ukrainian].
31. National Academy of Arts of Ukraine. (2025, November 26). *Vidkryttia vystavky ukrainskoho avanhardu z fondiv khudozhnogo muzeiu NAOMA* [Opening of the Exhibition of Ukrainian Avant-Garde From the NAOMA Art Museum Collection]. Retrieved from

<https://academyart.org.ua/news/vidkryttia-vystavky-ukrainskoho-avanhardu-z-fondiv-khudozhnoho-muzeiu-naoma> [in Ukrainian].

32. Vechirnyi Kyiv. (2025, November 29). *U Kyievi prezentuvaly vystavkovi proiekty Muzeiu avanhardu* [Exhibition Projects of the Avant-Garde Museum Presented in Kyiv]. Retrieved from <https://vechirniy.kyiv.ua/news/120360/> [in Ukrainian].

33. National Academy of Arts of Ukraine. (2025, December 15). *Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia "100 rokiv ARMU"* [International Scientific and Practical Conference "100 Years of ARMU"]. Retrieved from <https://academyart.org.ua/news/mizhnarodna-naukovo-praktychna-konferentsiia-100-rokiv-armu> [in Ukrainian].

34. Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine. (2025, December 12). *100 rokiv ARMU* [100 Years of ARMU]. Retrieved from https://mari.kyiv.ua/100_ARMU [in Ukrainian].

Andriy Sydorenko

AVANT-GARDE KYIV FEST: ARMU IN HISTORICAL AND CONTEMPORARY CONTEXTS

Abstract. The article analyzes institutional strategies for researching and representing the heritage of the Ukrainian avant-garde, using the centenary of the Association of Revolutionary Art of Ukraine (ARMU) as a case study, examined through the activities of the Museum of the Avant-Garde and the *Avant-Garde Kyiv Fest*.

The study traces the role of ARMU as the largest multidisciplinary artistic association of the 1920s, which united the Ukrainian creative intelligentsia around a pro-European and anti-colonial vision of Ukraine's cultural development. Particular attention is paid to the political and cultural confrontation between ARMU and the Association of Artists of Revolutionary Russia (AKhRR). The article examines the historical circumstances that led to the marginalization of ARMU in Soviet historiography and its exclusion from international avant-garde discourse due to the dominance of the concept of the "Russian avant-garde." It is demonstrated that, in the context of the ongoing Russian–Ukrainian war, the representation of the Ukrainian avant-garde acquires not only scholarly but also cultural-diplomatic significance.

Drawing on materials from exhibition projects, conferences, and publishing initiatives of the *Avant-Garde Kyiv Fest*, the article reveals mechanisms of synergy between state museums, educational institutions, and private collections. The role of the festival in restoring the historical memory of the Ukrainian avant-garde of the 1920s—repressed during the Soviet period—is analyzed, along with its significance for contemporary museum and exhibition practices.

The research shows that the festival format, involving multiple venues united by a common theme, is highly effective for presenting the heritage of the Ukrainian avant-garde. It facilitates engagement with audiences across different institutions and contributes to cumulative growth in overall festival attendance. This format also enables each participating institution to articulate its own perspective on the legacy of ARMU and the Ukrainian avant-garde more broadly.

Keywords: ARMU, Museum of the Avant-Garde, Avant-Garde Kyiv Fest, Ukrainian avant-garde, cultural heritage, decolonization.

Blair A. Ruble

**THE WASHINGTON THEATER CLUB:
A CAUTIONARY TALE OF CULTURAL INNOVATION
AND BUREAUCRATIC INTERFERENCE, 1957–1974**

**ВАШИНГТОНСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ КЛУБ:
ПОВЧАЛЬНА ІСТОРІЯ ПРО КУЛЬТУРНІ НОВАЦІЇ
І БЮРОКРАТИЧНЕ ВТРУЧАННЯ, 1957–1974**

УДК 792(73)(091)“1957/1974”

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345538

Blair A. Ruble

Distinguished Fellow
at the Woodrow Wilson Center,
United States

Блер А. Рубл

Почесний науковий співробітник
Міжнародного центру підтримки науковців
імені Вудро Вілсона, США

e-mail: blair.sally.ruble@gmail.com

orcid.org/0000-0003-2360-2218

Анотація. Between 1957 and 1974, a small professional theater company in Washington, D.C. staged ninety Equity (union) productions and ten non-Equity shows, including ten world premieres, four American premieres, thirty Washington premieres, and works by sixty-four writers whose works had not been performed previously in the Washington region. The Washington Theater Club staged new works by several of the era's leading English-language playwrights. The club also served as a proving ground for actors starting out their careers, including several who would come to dominate the American stage and screen. By the time the club closed, it had played a far more important role in the evolution of American regional theater than its diminutive size might suggest.

Theater enthusiasts Hazel and John Wentworth opened the Washington Theater Club during the late 1950s. Hazel and John were hungry for innovative drama of a sort absent in Washington. They established their group to promote fresh dramatic forms, to present new ideas, and to support novice playwrights and their works. They nurtured a slightly bohemian tone, often presenting non-mainstream works.

The Wentworths viewed their theater's mission to rise above artistic achievement to embrace social activism. They sought to present quality productions performed and enjoyed by diverse casts and audiences outside the restrictions of Washington's racial segregation of the period. From the beginning, the Club promoted Black theater and Black writers and artists.

The club's story also is one highlighting the destructive power of bureaucratic and political petty tutelage. Washington remained under the direct control of the U.S. Congress throughout this period. The commissioners and bureaucrats charged by Congress to run the city remained unaccountable to the city's residents. In the end, a tax code unfavorable to cultural institutions undermined the club's survivability. Various courts ruled against the Club, leaving the club with an expensive property tax bill that it could not cover. Bankers foreclosed on their loans.

The rise and fall of the Washington Theater Club offers a cautionary tale of what can happen when a community's fate is left in the hands of those who have little connection to it. This loss of accountability can breed oppression, servility, cruelty, and loathsome in its own way, idiocy.

Keywords: Washington Theater Club, regional theater, cultural innovation, bureaucratic interference, racial integration, American drama, theater history.

Bringing Theater to a Political City. Washington Theater Club founders John and Hazel Wentworth established their company within the community of civil rights advocates at All Souls Unitarian Church. For the Wentworths, their actors, audiences, and donors, theater served as a form of activism. Their deep commitment to bringing new American works and to promoting African American theater artists flowed as much from a social agenda as from a search for artistic innovation. Consequently, productions carried a sharper edge, drawing an infamous police raid and complaints from city leaders in a Washington directly subordinate at the time to Congress.

The Wentworths and their team were unstable managers, setting an artistic course before dealing with the practical fallout later. Their universe included leading social activists rather than foundation executives. The archives reveal a distinct absence of tact in their dealings with bureaucrats. All of these factors undoubtedly contributed to their demise.

The rise and fall of the Washington Theater Club offers a cautionary tale of what can happen when a community's fate is left in the hands of those who have little connection to it. The Club played a far more important role in the evolution of American regional theater than its diminutive size might suggest. The company brought verve, innovation, energy, and excellence to Washington audiences stretching from the White House to the city's most troubled neighborhoods. In the end, it could not survive.

Theater enthusiasts Hazel and John Wentworth opened the Washington Theater Club during the late 1950s in a cozy carriage house at 1632 O Street NW. The cottage-sized O Street stage remained the club's signature venue for much of its existence [40, 224]. Located between Dupont and Logan Circles, the theater was next to a large church along a short residential block. The building had moved beyond horses, carriages, and automobiles to become a nondescript warehouse. The carriage house offered just enough room for an Elizabethan-style thrust stage surrounded by 145 seats.

The site carried various encumbrances, which would shape the theatrical venture in unexpected ways [30]. The ever-creative couple launched a theater club to own the building. That club, in turn, rented the space to the Washington Drama Center, which formally operated the theater during its early years. The Club eventually reincorporated as a standalone non-profit organization in 1963, claiming an educational purpose as justification for tax-exempt status. Such arrangements necessitated "members," so the company charged subscribers and other patrons a \$1 annual "membership fee" above and beyond the official ticket price. Many theatergoers initially found the space to be "sweet," "intimate," and "endearing," with positive reviews following.

Hazel and John were hungry for innovative drama of a sort absent in Washington. They established their group to promote fresh dramatic forms, to present new ideas, and to support novice playwrights and their works. John Wentworth already had directed the amateur Unitarian Players and looked to expand his presence on the city's professional stage. Hazel would assume leadership for the group following the couple's divorce during the 1960s.

The Wentworths further sought to present quality productions performed and enjoyed by diverse casts and audiences outside the noisome racial boundaries and Jim Crow discriminatory customs that still marred the city. They nurtured a slightly bohemian tone, often presenting non-mainstream works such as poetry readings accompanied by modern dance tied together with contemporary drama such as Ionesco's *The Lesson* [27, 178].

Washington's local zoning regulations and building codes at the time remained uncongenial for theater companies. The Wentworths experienced any number of petty interventions by local authorities, as in July 1962, when the Metropolitan Police shut down a performance of Tennessee

Williams's racy farce *Period of Adjustment* [9, 44, 123, 159]. The police cited occupancy permit violations and non-enforcement of club membership fees, explanations that failed to convince disbelieving journalists and theater mavens.

Quirkily extravagant Midwesterner Davey Marlin-Jones came from New York to take over the company as its artistic director in 1965 [228]. Over the seven years before his 1972 departure, the club mounted some of its most ambitious productions [194]. He generally was well regarded for leveraging his at-times-showy personality to win friends for his theater, and the arts more generally [27, 31, 149, 157].

Shortly after settling into his position, Marlin-Jones published a manifesto for his theater in the *Washington Post* [160]. While noting that the company could never generate sufficient income from its 145-seat theater alone, he praised his audience for remaining committed to the kind of theater the Club presents. Indeed, for Marlin-Jones, a loyal audience offered an essential condition for success. "We have," he noted, "an energetic, responsive, growing audience for new and exciting theater." So too, the Club attracts the talent gathered on stage that was the same "we would buy if we were rich –we'd just play them more." This is because the company "do the plays we want to do."

Marlin-Jones expressed pride in the support the company had given to new playwrights and original plays. These efforts, in his view, cultivated important writing talent for all American theater. Similarly, he praised Mrs. Wentworth's long-standing commitment to education and to nurturing new talent through the Club's various training programs.

Finally, he noted "the sense of pizzazz that charges the atmosphere on a typical day at the WTC is incredible." Consequently, he concluded, "Washington will also become a city with a strong local culture and a supporting audience for the arts" [160].

In 1968, Marlin-Jones and the company became the first Washingtonians to receive the coveted Margo Jones Award honoring pioneering leaders in American regional theater [62, 227]. Marlin-Jones remained in town as an art critic for the CBS-TV affiliate (presently WUSA-TV) until 1987, when he moved to Las Vegas [21].

An Idea and a Dream. At its peak, the club attracted around 10,000 subscribers, nearly all of whom paid an extra dollar each year to retain membership. For much of its existence, the company offered actor training to children and teens as well as professional training for adults [24, 26, 28, 51, 52, 56, 58, 115, 129, 176, 205, 222, 228, 230]. The Club remained dedicated to children's theater, and to promoting puppetry and mime [36, 37, 91, 191, 195, 196, 197, 208]. As the *Washington Post* noted in Spring 1968, "While suburbanites are sleeping late, anticipating a Saturday of shopping, golf, gardening, or just resting, the Washington Theater Club springs into action with all the energy of a superhero. It gets underway at nine am with over 150 teenagers charging in for a full day of acting, speech, fencing, and dance" [203].

The Club's commitment to music ran equally deep. Its chamber music ensemble—the Theater Chamber Players founded by Leon Fleisher and Dina Koston in 1968—served long-term residencies at the Smithsonian Institution and the Kennedy Center; and remains active to this day [12, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 150, 151, 153, 154, 164, 189, 233].

Before too long, the diminutive O Street carriage house became "cramped," "uncomfortable," and "confined." "Old as charming" transmuted into "old as dilapidated" [241]. Zoning regulations impinged on the club's attempts to grow into a dramatic arts center and school. Such disquiet led the club to overextend its financial reserves for a second stage. Meanwhile, the original venue remained much beloved by many; and continued to serve as a home to children's productions,

poetry readings, dance, and music performances as well as puppet-theater [12, 14, 50, 73, 74, 152, 162, 208].

The Club, which proudly declared itself for years to be the smallest professional repertoire company in America, looked to expand. When 1969 became 1970, Hazel Wentworth moved its primary operations to a remodeled African American church in the city's West End [75].

Between 1957 and 1974, the Club staged ninety Equity (union) productions and ten non-Equity shows, including ten world premieres, four American premieres, thirty Washington premieres, and works by 64 writers who had not been performed previously in the Washington region. The Club served as a proving ground for actors starting out their careers, including several who would come to dominate the American stage and screen, such as Ned Beatty, James Broderick, Eleanor Bron, Roscoe Lee Browne, Adolph Caesar, Mary Jo Catlett, John Fortune, Charles Gordone, Micki Grant, Bill Gunn, Gene Hackman, John Hillerman, Yaphet Kotto, Joshua Mostel, Lester Rawlins and Billy Dee Williams. From the beginning, the Club promoted Black theater and Black writers and artists [235: B 1–22, F 1–590; 235: B 26, F 649–658].

Among its noteworthy productions were future Tony Award winning actor Lester Rawlins's 1965 turn as Prospero in Shakespeare's *The Tempest*; Billy Dee Williams's performance later that year in William Hanley's *Slow Dance on the Killing Ground*; the 1968 world premiere of future Pulitzer Prize winner Lanford Wilson's play about interracial marriage, *The Gingham Dog*; and the 1973 world premiere of Arthur Laurents's *The Enclave* featuring Peg Murray and Hal Linden. George Faison brought his new work—*Inner City*—even as the company faced imminent eviction.

The Club's declaration that it offered educational opportunities eventually became its undoing. In the early 1970s, various courts rejected the assertion of educational status, leaving the club with an expensive property tax bill that it could not cover. Bankers foreclosed on their loans [235: B 71, F 1106]. Internal turmoil—artistic, professional, and personal—roiled the company. Shortly before the Club folded in 1974, an inside observer noted that nothing less than a three-volume novel would be required to set out the group's inner tensions [106, 131, 200, 215, 221, 238].

John B. Wentworth seems always to have been a bit at odds with life [235: B 70, F 1093]. A direct descendant of William Wentworth (1615–1696)—who arrived in Boston in 1636 and joined a few years later with John Wheelwright and Anne Hutchinson in founding Exeter, New Hampshire, as a refuge from the Puritan theocracy of the Massachusetts Bay Colony—John seems to have absorbed some of his family's combination of belief-in-self and seditiousness. Never quite at ease with the country that emerged from a colonial past his ancestors helped create, John turned to two great passions—theater and activism—to soothe the contradictions churned up by his internal uncertainties. For a while, he did so in partnership with his wife Hazel, who would assume control of his theater company following their divorce.

At first, John banded together with like-minded parishioners at the historic All Souls Unitarian Church to create an ambitious amateur acting group, The Unitarian Players. Such spontaneously formed companies came and went. They peppered a local theater scene bereft of professional theater in the wake of on-going protests and boycotts by the nation's leading theatrical figures over Washington's Jim Crow practices.

Wentworth naturally found like-minded artistically inclined social activists among All Souls parishioners. Background material in the June 3, 1953, program for a production of Philip King's *See How They Run* at St. George's Episcopal Church Parish Hall tells the story: "The Unitarian Players Group has expanded rapidly from the handful of enthusiasts of 1949 to the proficient and

hard-working group of 1953. Though sponsored as a church activity, all who are interested in the theater and its many facets of production are welcome in the group...

"Most of us are Unitarians; like to work on shows; at All Souls Church because we believe in the kind of ideas the church stands for; four major productions per season, three performances per production. Our programs are aimed at variety—not the show business magazine but the stuff that is the spice of life. Each year, we've mixed comedy with serious drama. Our basic fare has been contemporary, with a seasoning of the so-called 'Classics'. Theater in the western world got its start from churches... Live theater offers church people a creative outlet. We need audiences... Membership \$3 per year" [235: B 70, F 1093].

Over the course of a decade, the Unitarian Players presented nearly three-dozen works, usually in brief weekend-long runs at various churches and clubs around the region. The shows, for the most part, presented light fare, often with a contemporary bent. Significantly, for what would follow, Wentworth developed a program of memberships and nurtured teenage theater.

As a December 12, 1954, letter about the group's youth theater from Department of Health, Education, and Welfare Under Secretary (and future American Vice President) Nelson Rockefeller emphasized, Wentworth's ambitions were constrained by his affiliation with a church [235: B 70, F 1093]. He and his wife Hazel would have to go it alone to achieve loftier goals.

Ever more ambitious, John acquired a two-story former carriage house at 1632 O Street NW in January 1957 [235: B 70, F 1094]. These initial start-up months set a pattern of financial and legal wrangling which undercuts artistic vitality. When the Wentworths applied to the Zoning Board for a variance to operate as a public hall, for example, District authorities turned them down. A follow-on appeal carried the day by noting that the Club would operate the theater rather than the Wentworths themselves. Despite such legal, administrative and logistical concerns, the Club moved to establish its bona fides as an artistic innovator by holding a playwriting contest leading to five performances over the course of 1959 [34, 235: B 70, F 1094]. Such support for amateur playwriting would continue into the future [76].

Simultaneously, the Wentworths launched workshops for adults and a teen theater [235: B 70, 1094]. The teen theater drew local high school students and eventually became a mainstay for the Washington Drama Center (which the Wentworths, as noted above, established in 1963 to circumvent zoning and tax regulations) [35, 235: B 70, F 1095]. These efforts solidified the Club's connection to the city and helped to raise funds through tuition, fees and club membership dues [235: B 74, F 1140/41].

Having cleared away the bureaucratic, legal, and financial underbrush, the Club turned its attention to its artistic agenda. In an unwritten statement from the time of its opening, the Club set down a vision for its future: "What is its goal in Washington? To provide professional, legitimate theater setting where the community can come alive with live theater" [235: B 70, F 1094; 235: B 1, F 1–4]. The time had arrived to put on plays.

Promoting the Unconventional. The Wentworths opened their new theater to the public in July 1960 with a pair of plays—Thornton Wilder's *The Matchmaker* and Michael Vincenzo Gazzo's *A Hatful of Rain*—featuring Broadway actor Jan Henry, film actor Norman Belkin, and Martha Graham Dance Company alumna Donna Carnegie [235: B 1, F 5–6]. Both works date from the mid-1950s, representing the company's interest in broadly contemporary works. The edgier accent put forward by Gazzo's play—a tale of drug addiction—announced the company's concern for works examining the social problems of the day and proved a purposeful contrast to Wilder's traditional farce.

The opening night program contained a mission statement, which was very much an extension of the goals first set by the Unitarian Players. These objectives established the company's tone throughout the duration of its existence. The Washington Theatre Club, the declaration announced: "is a center for drama and all the performing arts. We have built it as a gathering place, workshop and showcase for you the people of the Washington area: theatre lovers and those we hope will come to love theatre as we do, young people and adults with a serious interest in acquiring theatrical skills, and—most important—our many local professional actors, directors, and playwrights. Our first aim is to build and maintain a professional residential theater in Washington... We very much want you to feel that this is your club and seek your participation in every way possible" [235: B 1, F 1].

The critics and audience were kind, welcoming both the company and the productions. The *Washington Post's* Richard Coe focused his remarks primarily on Gazzo's play. "The three major roles are most ably done by players whose grasp and training are far more suited to Michael Vincenzo Gazzo's realistic melodrama about a dope addict than this new group's opening production of Thornton Wilder's highly stylized farce, 'The Matchmaker'."

Artistically, the Wentworths were drawn to the new Bohemian "Off-Broadway" scene taking shape in lower Manhattan. From the very beginning, the Washington Theater Club sought to present new works by as-yet unknown authors. However legendary they would become, playwrights such as Eugene Ionesco, Albert Camus, Edward Albee, and Harold Pinter remained largely unknown and unproduced on the American stage when the Wentworths offered them the first Washington venue to show their work.

Critic Leo Sullivan from the *Washington Post* caught the connection within weeks of the company's opening play by Franco-Romanian author Eugene Ionesco, who was gaining notoriety following the 1959 premiere of his play *Rhinoceros*. Commenting on an August 1960 production of two Ionesco plays—*The Lesson* and *The Chairs*—Sullivan seems more taken with the Club's performances than with the playwright's scripts. Declaring that the Club has become a showcase for Ionesco, Sullivan describes the company as a "wholly creditable off-E Street playhouse at 1632 O Street." He continues to categorize both plays as "comedies which earn laughs but, of course, in neither play does much happen." His take on *The Chairs*—"The play makes its point about the lack of stimulation found in most human associations, and that may be its whole point. I don't know."—suggests some of the challenges the Wentworths faced in finding a loyal audience [224].

Critics and audiences warmed to the Club's productions of Ionesco plays over time. William Rice found Davey Marlin-Jones's 1967 direction of Ionesco's *The Killer* a "totally absorbing theatrical experience." He described the play as both comedic and dark. "There is comedy in 'The Killer'," he writes, "though much of it evolves around Berenger's mischievous, evil companion Edouard, and consequently does little to brighten the proceedings. The comedy of language is satire, but the comedy of the action is slap stick" [183, 235: B 6, F 231–237].

For Rice, the company's staging of the play was a major achievement. Additionally, he praised the Company's performances, making particular note of John Hillerman's portrayal of Berenger. Hillerman, a member of the Club's repertoire company at the time, was beginning a noteworthy career that would include successful turns in film—including *They Call Me Mister Tibbs!*, *The Last Picture Show*, and *Paper Moon*—and on such television shows as *The Betty White Show* and *Magnum, P.I.* [130].

Ionesco was no longer a mystery by the time of Davey Marlin-Jones's 1970 production of *Exit the King*, featuring a cast of six including future Hollywood star Ned Beatty [235: B 15, F 442–448].

Beatty toiled on the Washington stage at the Club, Arena Stage, and elsewhere for several years before catching a wave to success with his performance in the film *Deliverance* less than two years later [234]. The *Washington Post's* Coe told all who would listen prior to opening not to miss Beatty's performance. "Ionesco's 'Exit the King,'" Coe informed his readers, "is a strikingly imaginative work on life and death, and in the title part, created by Alec Guinness, Ned Beatty, onetime Arena Stage player, will have his chance in a rich role" [68].

Other critics were less taken with the actual production. Coe's *Post* colleague Meryle Secrest, for example, concluded, "I would like to report the play succeeds. It doesn't, for the most part, though there are stretches and snatches which work, like a light flickering on and off" [207]. Other local critics concurred [17, 178]. Diverse productions drawing on mid-century French playwriting included a notable 1968 production of Albert Camus's *Caligula* featuring Hillerman in the title role and African American actor Damon Brazwell [235: B 9, F 284–291].

The Wentworths and long-time director Davey Marlin-Jones's interest in cutting-edge works extended well beyond the French avant-garde. Marlin-Jones's 1966 production of young British playwright Harold Pinter's *The Birthday Party* became something of an "event" for attracting Winston Churchill's nephew John Spencer-Churchill to the opening while he was in town for the unveiling of a bust of his uncle at the British Embassy [117]. The production promoted an increasingly fresh approach to theater rarely seen in Washington [235: B 4, F 172–178].

Once again, reviews of *The Birthday Party* were mixed, though audiences proved enthusiastic. An unsigned review in the *Washington Post* captured a growing, though cautious, acceptance of the era's contemporary playwriting as well as an enhanced appreciation of the Club's efforts to bring such work to the local stage. "'The Birthday Party,'" it began, "which opened Thursday night at the Washington Theater Club, was funny—very funny—up to a point. Its young English author, Harold Pinter, has said that life follows the same parabola: funny—very funny—up to a point.

"That point is the void, where silence or madness or violence are the only protections against the complete dissolution of identity. For a company of actors to imitate that parabola on stage, in the compass of two hours, requires more tact and sheer intelligence than we have any right to expect. Nonetheless such tact and intelligence—and sympathy—are being exhibited at the O St. Club in abundance.

"In any Pinter play, the substance of the drama is the words, what they don't mean and what they should like: their absurd irrelevancies and illogical inflections. The playwright's ear is uncanny; better than any man alive he can reproduce the cadence and the inflection of the non sequitur.

"But picking these words off blank paper and convincing an audience that they are squeezed from a human voice requires miracles of timing. The miracles are so luxuriously forthcoming in Davey Marlin-Jones's production that it is impertinent to single out for praise a single actor.

"Nonetheless, John Hillerman, in the lead as Stanley, demands such attention. Playing the guest in a shabby seaside boarding house, he rocks the theater with laughter during the first act with his perfectly carved facial expressions and verbal deflations of the motherly homilies spread like butter across the action by his housekeeper, Meg, played by a splendidly slovenly and intellectually disordered Sue Lawless" [175].

Throughout its life, the Washington Theater Club continued to stage important new works by now legendary authors such as Ionesco, Camus, and Pinter. A 1967 production directed by Marlin-Jones of Edward Albee's *Tiny Alice*, then only two years from its initial New York run, illustrates the Club's impact on Washington critics and audiences [235: B 6, F 217–223].

Alan M. Kriegsman's review in the *Washington Post* captures the moment. "Just what the blazes is 'Tiny Alice?'," Kriegsman begins. "This is the question that trails you out of the theater after seeing Edward Albee's befuddling play and is apt to tickle your noggin well into the night. For 'Tiny Alice', which began its run at the Washington Theater Club Thursday night in Davey Marlin-Jones's taut, adroitly staged production, is mostly enigma.

"You may recall when deciphering T. S. Eliot's 'The Cocktail Party' was the intellectual rage. 'Tiny Alice' has the same sort of vexing fascination. It is as tantalizing as a Chinese puzzle, and it also crackles—if fitfully—with Albee's well-known theatrical fireworks.

"All the same, one concludes reluctantly that it flunks as serious drama, which it certainly intends to be. The reluctance stems from the realization that Albee is an extremely gifted playwright, and that he has posed problems worthy of deep concern. These are reasons why you want to see 'Tiny Alice', even if you end up agreeing that it fails. Albee's failures are surely more compelling than the successes of hacks" [149].

Kriegsman seized on the ambiguity of the moment, both inside the Club and outside. Many theatergoers evidently shared the questions haunting the reviewer; so many in fact were moved to write letters concerning the production to the Club and to local newspapers that the Club sponsored an essay contest on the topic of the play's meaning. The winners won two subscriptions to the balance of the season [57].

Embracing New American Works. The Wentworths'—and later Marlin Jones's—dedication to new American plays drove nearly everything the Club did. As noted, the Club's first season began with a playwriting contest for local authors and, shortly thereafter, launched its "On-the-Spot Playmaking" series which promoted improvisational theater [218]. The Club encouraged the work of young authors from the beginning, later adding a series of Monday Night Readings for works in progress [181, 185].

Club productions included both premieres that subsequently would make their way to New York—such as Lanford Wilson's *Serenading Louie*; and recent New York works that traveled to Washington for local premieres—such as Paul Zindel's *The Effects of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds* [235: B 15, F 408–414; 235: B 16, F 437–444]. Marlin-Jones purposefully sought out New York flops such as Lanford Wilson's *Lemon Sky* that, in his view, merited a second try [80]. These efforts caught the eye of the Margo Jones Award committee, who, as mentioned earlier, recognized Marlin-Jones for the Club's contributions to new American theater in 1968 [62, 227].

During the Club's initial season, the Wentworths brought a work fresh from Off-Broadway's St. Marks Playhouse, Lonny Chapman's *Cry of the Raindrop* [235: B 1, F 5–11]. Chapman was—and remains—best known as an actor garnering numerous guest appearances on such well-received television series as *Gunsmoke*, *The Rifleman*, *Mission Impossible*, *Perry Mason*, and *NYPD*. He also would produce and direct dozens of plays in regional theater, particularly in New York's Hudson River Valley [217].

The play revolves around four characters in an Oklahoma small town: the protagonist nonconformist returning from reform school, his respectable brother and sister-in-law, and the wife's piano student [226]. Louis Antonio—who would go on to appearances in a wide range of television series and films including *The Naked City*, *Hawaii Five-O*, and *Star Trek*—played the social outcast Clay, while Ellie Wood—best known for her later appearances in films including *Easy Rider* and *Wonder Woman*—played his sister-in-law [235: B 1, F 5–11].

More than the play, Washington critics and gossip columnists focused attention of Jenny Hecht, who played the piano student. The 17-year-old Hecht was the daughter of writer Ben

Hecht, which made her something of a sensation at the time [16, 38, 165, 172]. She would perform in other Club productions over the coming months before moving to Hollywood. Tragically, a drug overdose cut her life short a decade later [242]. Critics ignored the novice actor playing the respectable brother: Gene Hackman [235: B 1, F 5].

John Wentworth continued to mix more established contemporary works with premieres of new plays up to 1965, when Marlin-Jones arrived. In 1962, Wentworth joined with Sam Rosen to direct a well-received production of Tennessee Williams's *The Glass Menagerie* featuring Anne Revere as the Mother [235: B 2, F 37–43]. Having premiered in 1944, *The Glass Menagerie* had a secure place in the American repertoire. Anne Revere—a Tony Award winner whose career had suffered from the sharp criticism during the McCarthy era from the House Un-American Activities Committee—remained a draw. She and her husband, Director Rosen, were something of political celebrities at the time (always a plus in Washington) [122]. Her presence seems to have attracted newcomers to the Club's playhouse [65, 41, 42, 43, 89, 118, 121, 169, 225]. Some among those audiences returned for new works, such as an October 1964 bill of two one-act plays by local authors, Ed De Grazia's *Le Bourgeois Gentilhomme*, and John Wentworth's *The Yellow Bicycle* [182].

Tennessee Williams remained a talisman for the Club, a lucky charm to call upon when attendance was falling off. In 1973, with the company teetering on extinction, Hazel Wentworth presented *Something Wild*, an evening of selections from three Williams works featuring Mary Jo Catlett of future *SpongeBob SquarePants* fame [235: B 25, F 637–644]. Well received, the production failed to help the company stave off creditors [187].

The Club's commitment to new American plays intensified following the arrival of Marlin-Jones. Several important new works appeared during his tenure, including those of Lanford Wilson. In addition to the production of *The Gingham Dog* in 1968 discussed below, Marlin-Jones directed Wilson's *Serenading Louie* in 1970 and *Lemon Sky* in 1972 [235: B 15, F 408–414; 235: B 19, F 528–537].

Washington critics frequently reacted to new works with skepticism; much less so when Marlin-Jones directed new works by Wilson. The often hard-to-please Coe informed his readers in the *Post* that, "Having furrowed fruitlessly all season for a worthwhile new script, the Washington Theater Club at last comes up with one, Lanford Wilson's 'Serenading Louie'. Faultlessly acted by a cast of four, this observes the young marrieds settled long enough to beware that they're kids and wary of mocking their elders in whom they see hints of their own futures... Wilson is not concerned with dramatizing the externals of this foursome; he is absorbed with what is happening, has happened inside of them" [67].

Unlike *The Gingham Dog* and *Serenading Louie*, which premiered at the Club prior to New York runs, *Lemon Sky* had opened first in New York. Coe was less impressed, finding the play as "essentially juvenile and for all the playwright's adroit sprinklings of novelty—the accepting stepmother, the two girls, the peculiarities of Southern California—there always is a too-derivative strain running through. Either the playwright's too insistent on his literary memoir vein or he still rages at his father" [79].

Some, but not all playgoers, shared Coe's dyspeptic reaction. A post-show discussion among students invited to a preview performance broke out into arguments over whether or not the play contained bitterness. When someone in the audience said, "I sort of resent your saying that you don't recognize neurosis. Are you saying this is the way life is? Are you condemning all this?" The director snapped in response, "Isn't that interesting. We have to keep putting cute, slick little labels on everything. Condemn or condone has no bearing on the play, and that kind of question seems

totally irrelevant” [219]. Everyone—critics and audience members alike—seemed to have found memorable James Broderick’s performance of the father. Broderick’s breakout performances in *The Taking of Pelham One Two Three* and *Dog Day Afternoon* would soon follow [22].

Paul Zindel’s Pulitzer Prize winning *The Effects of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds* had just closed on Off-Broadway after having premiered in Houston when Marlin-Jones brought it to Washington [235: B 16, F 437–444]. It subsequently found its way to Broadway and to Hollywood, in a 1972 film directed by Paul Newman starring his wife Joanne Woodward and their daughter Nell Potts.

The American theater community celebrated Zindel as a welcome new voice at a time when theater appeared to be losing its way. As Coe observed in the *Post*, the play’s “honors, it seems to me, are less of a compliment to Mr. Zindel than a statement on our theater’s lean and hungry times” [70].

The Washington audience’s positive response to Zindel’s work stood in stark contrast to how critics received new American plays of the era. A year later, for example, critics panned the Club’s production of a new work by Edward Albee, *All Over* [235: B 19, F 509–517]. Tom Donnelly writing for *The Washington Daily News* told readers “Edward Albee has managed to trivialize great themes to an extraordinary degree. ‘All Over’ is graceless, inert, and inept, and makes almost any episode of any TV doctors-and-nurses series seem, in contrast, brimful of ultimate truth and moral beauty” [111]. The sorts of work that inspired enthusiasm for their unexpurgated portrayal of American life in the 1960s were no longer as welcome in the 1970s. *Gamma Rays* arrived at this moment of transition.

Zindel grew up in a broken home on Staten Island, was educated as a chemist, and worked as a chemical writer for Allied Chemical. He discovered playwriting having taken playwriting courses in college with Edward Albee. He later would become a successful writer of young adult fiction, often focusing on misfits such as his younger self [11].

Gamma Rays, Emerson Beauchamp wrote in *The Evening Star*, “comes to town loaded down with awards and, for once, it’s hard to quarrel with New York prize-givers” [18]. The anticipation became amplified as the Club celebrated its tenth anniversary with a special preview performance for its most dedicated donors [69, 70]. Such were the times—and such was Hazel Wentworth and Davey Marlin-Jones’s company—that top donors celebrated with an edgy work about the troubled relationship between a widow and her scorned daughter who has just won a school science prize for her experiments with radiated marigolds. One more American play about monstrous mothers at a time of intensifying generational conflict, it seemed, struck just the right note.

Coe was so taken with the hubbub surrounding Zindel that he sought him out for an interview. Meeting in “the darkest corner of Circle One” (a hangout across the street from the theater), Coe described how Zindel greeted him “with a firm handshake, a smile that quickly turned into laughter and several hours of shared enthusiasms and concerns” [58, 71]. Among Coe’s discoveries was that the “rather jovial young Don Quixote” had, according to Zindel’s own description, looked like “a rather tall chicken” in childhood. These childhood experiences, it seems, joined together with the difficulties in bringing his plays to life—*Gamma Rays* required more than a half-dozen years before its initial production took to the stage—to nurture a playwright who wrote the “intimate, even short play(s)” too long absent on American stages.

Marlin-Jones’s production won praise from critics and audiences. His cast—which included two film and television regulars Helena Carroll and Francesca James—gathered as many kudos as

the play itself. As Coe noted, this *Gamma Rays* was a “small play, delicately wrought and finely cast” [70].

The Club’s next production—Marlin-Jones’s take on Gretchen Cryer and Nancy Ford’s rock musical *The Last Sweet Days of Isaac*—similarly arrived from New York following an award winning Off-Broadway run [235: B 1, F 445–452]. This time, the Washington critics were less enchanted. Donnelly, in the *Daily News*, “thought I understood the first part, but the second part baffled me and made me feel I probably only thought I understood the first part” [109]. Beauchamp in the *Evening Star* reacted similarly, writing, “In truth, the first half of the show is so good that it’s a shame that the second half is no better than it should be” [19]. Coe was unforgiving in the *Post*. “Viewing ‘The Last Sweet Days of Isaac,’” he wrote, “reduced me to a state of total apathy. Many have admired this two-character rock musical, still continuing in New York after capturing an Obie last season as its best Off-Broadway musical, but to me the experience was like eating lavishly sugared jellyfish” [72]. New works, regardless of their New York pedigrees, could be hard sells in Washington.

The Club’s production of Elaine May and Terrence McNally’s *Adaptation/Next* in autumn 1971 brought celebrities to town [235: B 18, F 500–508]. May had achieved stardom in her comedy act with Mike Nichols a decade before; McNally was already being described as “one of the greatest contemporary playwrights the theater world has yet produced” [179]. Director Joel J. Friedman combined a one-act play by each into a memorable evening of theater.

The *Post*’s Coe found that Friedman and actors Armand Assante and Benjamin Stack transformed both works from sketches of “our mechanical, impersonal world” into an evening of hilarity bound together by “a common subtext of contemporary despair” [77]. May’s *Adaptation* led off, using the hackneyed television gameshow format to turn a hopeless contestant’s biography into a “Game of Life” that cannot be won. McNally’s *Next* recreates the induction indignities of military life back to the Greeks into a series of vaudeville skits. Donnelly of the *Daily News* found the result to be “an entertaining farcical package,” though “rather lumpier than it ought to be” [110].

Even as Coe found laughter to be “the dominant vein of both,” he worried about what the evening revealed about the contemporary American theater. “That these 45-minute plays are slight indeed is worthy of note,” he wrote, continuing, “That they were included among Guernsey’s ‘Ten Best’ New York plays three years ago reflects the frail state of our playwriting. If these are among the best, our theater surely gasps in dire paucity. All things being relative, however, we can rejoice that humor isn’t really dead” [77].

These new American works highlight the Washington Theater Club’s numerous accomplishments. The Wentworths and Marlin-Jones were punching well above their weight by the late 1960s. In less than a decade they had brought a new style of theater to Washington, attracted a dedicated audience, turned themselves into something of a place for socialites to be seen, while stimulating a deep engagement between theater and community. Productions of works by authors who would become celebrated performed by young actors who would find fame in New York and Hollywood are but the most visible manifestation of the Club’s impact. Their long-standing engagement with the issue of race proved to be of greater importance.

Shutting Down Jim Crow. Washington’s Jim Crow discriminatory traditions and policies cast a long shadow over the city’s theatrical life during the mid-twentieth century [201]. In 1946, Ingrid Bergman and Sam Wanamaker, performing the pre-Broadway tryout of *Joan of Lorraine*, threatened to walk out in protest over the exclusion of African American patrons at George Washington University’s new Lisner Auditorium. The show went on as scheduled so as not to

violate contractual obligations, while both Actors' Equity and the Dramatists' Guild picketed this and other local productions. The next year national theater leaders declared a boycott of both the National Theatre and Lisner Auditorium, triggering a national embargo against the city's professional stages that lasted into the 1950s.

In 1951, Sir John Gielgud agreed to coach young Earl Hyman in a summer production of *Hamlet* on the Howard University campus. Gielgud, Hyman, and director Owen Dodson met at the Greyhound Bus Station which offered the trio one of the few integrated places to have lunch together.

A few theater notables defied custom and opened up performances to integrated audiences. In 1944, future Pulitzer Prize winning critic Walter Kerr, then teaching at Catholic University, integrated both the production and audiences of his patriotic extravaganza celebrating American folk songs, *Sing Out, Sweet Land*. Catholic University's Father Gilbert V. Hartke integrated audiences when he took over management of nearby Olney Summer Theater in Maryland following the war [174].

Zelda and Thomas Fichandler opened Arena Stage to integrated audiences from the very beginning in 1950. By the 1960s, Arena would engage the city's racial divide, eventually bringing African American theater artists to their stage as they presented powerful works examining racial themes beginning in the mid-1960s [124].

Most shamefully, very few members of the White Washington theater community paid more than the scantiest of attention to the historic and innovative African American theater taking shape around Howard University throughout the early twentieth century [201]. This ignorance deprived Washington theater artists and audiences access to theater in their own backyard that has exerted national and international influence until today.

New Director Davey Marlin-Jones jumped right into the topic of race relations upon his arrival in 1965 [235: B 4, F 135–142]. As the *Post* recorded at the opening of his first season, "Before an audience as classy as its own IQ average, O Street's intimate 145 seat Washington Theater Club opened its sixth professional season with a capable performance of William Hanley's 'Slow Dance on the Killing Ground'" [55].

Hanley's play premiered in New York a year earlier, creating considerable critical clamor [178]. The story transpires in a run-down Brooklyn candy store as three disparate characters find refuge and share their terrible secrets. An older German immigrant and a young streetwise African American try to calm an anxious young woman who has discovered that she is pregnant. The immigrant's secret is that he had been a victim of German concentration camps; the young Black, that he is on the run; the woman, that she is looking for the address of an illegal abortionist. Their stories unfold as each character circles, threatens, and ultimately discovers their shared sadness.

Marlin-Jones chose the work as his first production because it was unknown to Washington audiences, provided an intimate scale suited to the Club's small stage, and engaged with social concerns [54]. The production brought Billy Dee Williams back to join Club stalwarts John Hillerman and Sue Lawless. The critics were decidedly mixed in their reviews [55, 108].

The Club and Marlin-Jones returned to racial themes two years later at the start of its 1967 season with David Westheimer's *My Sweet Charlie* [235: B 7, F 260–268]. The play was an early example of Marlin-Jones bringing a new work unsuccessful in New York to Washington for a fresh start. In this instance, the gambit worked as the play would become a made-for-television movie in 1970. The story of a Black who has accidentally murdered a young Southern White girl delves into how we all can come to live together through dialogue. *Washington Daily News* critic

Bob Todd found Damon Brazewell's turn as the Black Charlie superior to the New York original production [231].

The following fall, Marlin-Jones opened his season with a world premiere of a work—*The Gingham Dog*—destined for Broadway success a year later. A then unheralded thirty-year-old playwright—Lanford Wilson—had penned the play as he stood on the verge of untold success [235: B 10, F 312–317]. The play was precisely what the Wentworths and Marlin-Jones sought: an important new American work by a previously unknown author interrogating some of the most lethal social issues of the day.

Wilson tells the story of the tortuous break up of an upwardly mobile interracial couple, Gloria and Vincent, who have been living in Harlem. They had grown apart over the course of their three-year-old marriage with Gloria finding new meaning in her life through Black activism, while Vincent, a liberal White Southerner, slipped into disillusionment with his grey-flannel life. Wilson places the action during the tumultuous period when Vincent decides to move out; a time when mutual recriminations and accusations fly as they divide their possessions [240]. Critics greatly anticipated the opening and found Robert Darnell and Micki Grant's performances as Gloria and Vincent exceptional [3, 59, 60, 64, 170, 186]. Others saw its Washington premiere as further proof that the center of American theater's creative energy was flowing from New York [36, 127].

On the day of opening night, the *Washington Post* ran an interview with Wilson by Jim Laurie, then the theater editor for the Arlington-based radio station WAVA and later well-known international correspondent covering Southeast Asia and the collapse of the Soviet Union. Visiting Wilson in his Greenwich Village lair, Laurie thought Wilson looked more like 18 than nearly 30. He placed Wilson among an important group of "under thirty" writers gathering in the cabarets, lofts, cafes and garages of lower Manhattan including Israel Horovitz, Sam Shepard, John Guare and Rochelle Owens. Wilson explained that the play's title comes from the childhood verse "The Gingham Dog and the Calico Cat" that ends with both eating the other up. Wilson clarified further that his work speaks to the real problems of real people rather than "phony problems in a phony way and coming up with phony solutions" as happens on Broadway [158].

Marlin-Jones returned to issues of race relations later that season with writer Alexander Panas and William Goldstein's new musical *Mr. Tambo, Mr. Bones* [235: B 12, F 332–340]. Panas, an actor and writer best known for his contributions to *Miami Vice* and *Escape from Hell Island*, created a minstrel show taking place within the mind of John Wilkes Booth as he plots to assassinate President Lincoln. Mr. Tambo, a stock minstrel character who plays the tambourine, and Mr. Bones, known for rattling bones, appear in black and white face. Goldstein—who scored over 50 major film and television shows over his long career—set this phantasmagoria to music. John Hillerman played Booth; Bob Spencer, Tambo; and Bryan Clark, Bones [235: B 12, F 332]. The play received a great deal of press attention—mostly negative—in part because of the importance of Lincoln and his legacy in a city still reeling from the assassination of Rev. Dr. Martin Luther King just months before [2, 147].

One additional masterpiece concerning the question of race relations lay ahead. In 1973, the Club presented Lonne Elder III's Pulitzer Prize-nominated play about a Harlem barber and his family, *Ceremonies in Dark Old Men* [235: B 23, F 598–607]. Elder's play was coming off of a much-praised initial production at New York's Negro Ensemble Company, which opened in 1969 and ran for 320 performances [235: B 23, F 598]. Elder became a mainstay of the New York theater scene until his death in 1996 [128].

Elder was the first African American writer to be nominated for an Academy Award for his screenplay for the film *Sounder* just prior to the play's opening in Washington (Jeremy Lerner eventually won for *The Candidate*). Bette Howard, later founder of the prestigious Black Spectrum Theatre Company of Queens (New York), directed the production. Sheila Johnson, later co-founder of Black Entertainment Television and the first African American woman to attain a net worth of one-billion dollars, made her stage debut. Other cast members included William T. Newman, Jr. and Frank Adu. Unsurprisingly given the talent involved, the play was held over, moving from its West End location to the O Street Playhouse, and attracted the largest audience in Club history for any show (14,500 with over 1,000 unfulfilled ticket orders) [167].

The critics were equally generous in their response. Charles Farrow of *The Washington Afro-American* noted that "Black theater is handled on a non-nonsense, professional level both as entertainment and as a mirror held up to reflect the pathos of the black experience" [119]. The *Post's* Coe reported "a fine, stirring production of a first-rate drama" [90]. Annie R. Crittenden, writing in the *Washington Post*, used the production as an opportunity to address larger issues surrounding Black theater at the time. Crittenden noted that "the litmus test for understanding black theater such as 'Ceremonies in Dark Old Men', which opens here Wednesday night, is knowing if the play is revolutionary, folk or educational: for these are points of view that today most often prevail." After a quick tour of the Black theater landscape, Crittenden observed that *Ceremonies* "is an ideal folk play... Although there is much humor in the play, the serious efforts that blacks must make simply to exist is not lost on the audience" [107].

Ceremonies in Dark Old Men captures the Washington Theater Club at its best. The production brought new American playwriting talent addressing important social issues to an audience that embraced both Whites and Blacks. Unfortunately, the Club's death sentence was being served by tax authorities and creditors just as it achieved its founding objectives. Hazel Wentworth already was reaching out to Paul Allen, founder of the Black American Theater, for support [220]. This gambit bought both Wentworth and Allen some time. Their alliance led to one final spectacular examination of race in America, this time in the form of a musical: Eve Merriam and Helen Miller's *Inner City* [235: B 25, F 645].

Inner City was not, strictly speaking, a Club production. Instead, Paul Allen's Black American and Ebony Impromptu Theater Companies used the house under an agreement with Wentworth. The mimeographed program explains that the production began as a "street cantata" based on Eve Merriam's *Inner City Mother Goose*, which was adapted for Broadway by director Tom O'Horgan, with music by Helen Miller and lyrics by Eve Merriam [235: B 25, F 645]. The production was more than a stage rental, as it opened doors to several "what might have beens" had the economics of theater not worked out differently.

Miller was already a major songwriter with several hits to her name and more to come; Merriam was an accomplished author of children's poetry. Choreographer George Faison was on his way to becoming a dance icon. A graduate of Washington's Dunbar High and Howard University, he already was working on Broadway at age 28 [101]. The production included 28 "neighborhood characters" and several musicians and evolved from the first run to the second.

Coe of the *Post* urged his readers to "rush—don't wait—to the wingiest, zingiest, dancing show in years, the New Theater's new 'Inner City' at the Washington Theater Club." He was particularly taken with the dancing. "And what dancing this is," he continued. "Superbly disciplined and choreographed for all sorts of moods. Faison's company is so strong, facile and graceful you could watch these young bodies all night. With 10 of his own company, 10 more from Allen's

and a striking Hope Clarke heading them, Faison has welded an ensemble of great vitality" [102]. Clarke, who was a principal dancer with the Katherine Dunham Company and the Alvin Ailey American Dance Theater, was a native Washingtonian.

The Wentworth–Allen alliance might have saved both companies had it been formed earlier [103]. Allen's company grew into the New Theater of Washington and continued the outreach initiatives that had been so important to the Wentworths. He eventually moved into the Club's original O Street theater, remaking it as the Paul Robeson Center focusing on community theater [232].

The Wentworths steadfastly sought to engage the Washington African American community by opening their theaters to jazz concerts and other community events [236, 237]. They did not limit their outreach to the stage, but engaged Black theater artists and musicians in all aspects of their operations (including bringing songstress Roberta Flack onto their Board of Directors) [235: B 75, F 1154]. In 1963, they invited African American dancer, choreographer and educator Katherine Dunham to join with novelist James T. Farrell to discuss "the repeating cycle of artistic inspiration" [8, 49]. In 1972, they hosted benefit performances to support Black theater nationally [220].

Additionally, African Americans appeared on the Washington Theater Club stage in plays, lectures, and musical performances from the beginning. Bill Gunn is the first African American actor in the Club's records as having appeared as a cast member. He played in the Club's seventh production, Michael Shurtleff's *Call Me By My Rightful Name* [235: B 1, F 18–24].

Shurtleff's play was "suggested" by Shirley Pfoutz's novel *The Whipping Boy* about Columbia University roommates Doug, who is White, and Paul, who is Black. A bout of jealousy prompted by the unexpected visit of Doug's brother's girlfriend Chris combined with a night of bountiful alcohol consumption to destroy what had been a model relationship between the two roomies. The *Post's* Coe was underwhelmed, writing, "while not satisfying, the play is infinitely better dramatic writing than today's average, and the production does credit to O Street's little theater" [39].

The play was one of the first performed in Washington to explore the dynamics of interracial relationships in an everyday manner. Shurtleff was a powerhouse in the New York theater world of the era, serving as primary casting director for producer David Merrick and writing the "casting bible" *Audition* [29]. Noteworthy acting coach Geoffrey Horne played David; and Collin Wilcox, on the eve of her breakout performance as Mayella Violet Ewell in the film version of *To Kill A Mockingbird*, was Chris [105, 125].

Unsurprisingly, Coe found Gunn's performance "fine." Gunn was well into a distinguished career as a playwright, novelist, actor and film director. He would win an Emmy Award a decade later in 1972, developed a cult following with his 1973 horror film *Ganja and Hess*, and became a mainstay of the New York arts community throughout the 1970s and 1980s. His appearance in this Club production established a pattern of the Wentworths—and later Marlin-Jones—providing invaluable opportunities to aspiring African American artists [122].

The Wentworths did not limit Black actors to plays about race relations. In April 1963, the Club hosted an integrated touring company from New York performing various autobiographical writings by Berthold Brecht, *Brecht on Brecht*. [235: B 14, F 69–77]. More a set of readings than a play, George Tabori's translations of Brecht's musings about himself proved an entertaining evening [48]. So much so, that the Club held the play over for several weeks with its actors popping up at numerous events around town [1, 10, 25, 46, 47]. Cast members included now legendary Black actors Roscoe Lee Browne, and Micki Grant together with notable performers Logan Ramsey and Dolores Sutton.

Browne returned in March 1974 to perform in what became the Club's final production, *Behind the Broken Word*, in which he paired with film actor Anthony Zerbe to read contemporary poetry of special meaning to both actors [235: B 25, F 648]. Coe found their readings highlighted "the sheer beauty of words, their soundings and meaning," which, he lamented, "have been out of our lives for too long" [99]. The *Star-News* critic David Richards told his readers that the actors "are engaged in a quiet form of seduction" [188].

In another example of bringing Black actors into the company for plays that were not about racial themes, the Club's 1965 production of Shakespeare's *The Tempest* is best known for Lester Rawlins's magisterial turn as Prospero, a performance that passed into Washington theater lore [235: B 3, F 125–134]. The *Post*'s Coe heaped individual praise at the time on newcomer Adolph Caesar's "superbly realized Caliban" [53]. Caesar remained part of the Club's Resident Company, perfecting the craft that would earn him Academy Award and Golden Globe nominations and several other awards over a celebrated career [146].

The Wentworths also made their stage available to African American companies performing works of their own. These plays, such as the 1970 production *The Black Experience*, were not affiliated with the Club directly. The Club's willingness to make their facilities available to Black theater artists (albeit for a fee) helped such works exploring the Black experience expand the reach of theater in Washington. In this instance, *Post* critic Tom Zito found the show's free-flowing format enhanced by an excellent jazz group and powerful dance numbers to have effectively expressed "the feelings of the actors to most of the audience, regardless of their color" [242].

Hazel Wentworth continued John Wentworth and Davey Marlin-Jones's commitment to new works after Marlin-Jones left the company in 1972; a time when the Club's struggle for existence intensified. Unable to reel in a new artistic director for a sustained period, Wentworth began to look for projects that had been developed elsewhere, as had been the case with Paul Allen's *Inner City* mentioned above. Two plays presented during the spring of 1973 reveal that initiative at its finest: Arthur Laurents's *The Enclave*, and George Ryga's *The Ecstasy of Rita Joe* [235: B 24, F 608–617; 235: B 24, F 627–636].

Beating More Barriers. Laurents is best recalled for his collaboration with Leonard Bernstein, Stephen Sondheim, and Jerome Robbins on *West Side Story*, as well as for such other hits as *Gypsy* and his film scripts for Alfred Hitchcock. His unpleasant imbroglio with the House Un-American Activities Committee late in the McCarthy era provided material for his hit movie *The Way We Were* starring Barbra Streisand [7]. By the early 1970s, he was intent on reinvigorating "high comedy" on the American stage; and, on integrating homosexual characters into his works as fully-formed individuals rather than as clichés and "freaks" [112]. *The Enclave*—which Laurents wrote, cast, and directed—was part of those efforts [91].

As Laurents told the *Post*'s Donnelly, "High Comedy makes enormous demands on the performers and American actors aren't trained for it... I didn't want stars, I wanted actors and I've got some very good ones. New York actors, as Hollywood calls them. They came down here for no money because they love the play and they love theater" [112]. Among those "very good actors" were Tony Award winning Broadway stars Hal Linden and Peg Murray; television and film actors Jack Betts, Donald Gantry, Laurence Hugo, Rochelle Oliver, and Ann Sweeny; plus, The Negro Ensemble Company's Charles Turner [235: B 24, F 608].

The play, as Laurents told Donnelly, is "about a group of friends who have banded together to protect themselves from the garbage dump of the city" [112]. Three middle class couples and their good male friend Ben, all in their forties, join together to establish a residential enclave in

which they can find safety from the hostile streets beyond. The action moves along humorously until Ben invites his young male lover to join in a celebration to mark their shared lives. The once seemingly liberal and tolerant couples react with acrimony and mortification. As Laurents put it, "People are perfectly willing to accept what they don't have to look at, but just don't bring it home with them. All this talk about sexual permissiveness and the big sweeping changes in society simply isn't true" [112].

Just a few weeks later, George Ryga's *The Ecstasy of Rita Joe* starring Academy Award nominated Chief Dan George provided another opportunity for the otherwise beleaguered Club. The play arrived at a moment when the Club believed (falsely) that it had successfully navigated hard times. "The Washington Theater Club," Megan Rosenfeld wrote in the *Post*, "has announced that it's well on the way towards financial security, having raised \$75,000 of its \$120,000 goal" [198]. Some key grants were on the horizon, helped along by recent good press.

The company presented *Rita Joe*, a work which Canadian Prime Minister Pierre Elliott Trudeau proclaimed as "the greatest accomplishment in a century of Canadian theater" [171]. The play's origins prompted merriment among some critics as several commentators could not disguise their amused condescension about Canadian cultural achievements.

Julius Novick began a particularly offensive piece about the play in *The New York Times* by lampooning Trudeau's prideful boast. Novick wrote, "'Canadian playwright.' These words seem a little incongruous, like 'Panamanian hockey-player', almost, or 'Lebanese fur trapper'. But Canadians are now paying more attention than ever before to the question of what it means to be Canadian. A new 'cultural nationalism' is being felt and expressed, and young Canadian playwrights have begun to appear. Americans, of course, traditionally pay little attention to what goes on north of the border (Quick! Can you name three Canadians? Any three Canadians at all?) But a play by one of the young Canadian playwrights—perhaps best known of all recent Canadian plays—has lately been given its American premiere at the Washington Theater Club (which is not a club at all, but a professional theater of some repute)" [171].

Washington critics were more sensitive to the achievements of those living beyond Manhattan. Tom Shales, in the *Post*, whined about "advocacy theater" before noting that "the Theater Club production brings it off expertly" [213]. David Richards, in the *Evening Star-News*, found the play to be "a spellbinding beauty" [186].

Ryga—the son of Ukrainian immigrants who grew up in Athabasca, Alberta before moving to the provincial capital Edmonton—is remembered for his poetry, popular songs, and especially this play [116]. His works focused on the displaced, reflecting Western Canadian angst over the country's elites to the east. The play brought the difficulty facing the country's First Nations as they navigated an increasingly urbanized Canada. In this instance, Rita Joe, an indigenous Canadian, is brought down after moving to the city by a series of misfortunes. The police arrest her on charges of vagrancy and prostitution and bring her before a magistrate primarily intent on clearing his docket for the day. The action takes place in court, and in flashbacks following Rita Joe's path from the Reservation to skid row [113].

Donnelly, writing in the *Post*, was unmoved, telling his readers, "to be fair, and considering how really bad living theater can get, it may be more accurate to say that Ryga's first act is tedious, meandering, heavy-footed, and structurally speaking, an artsy-crafty amalgam of the more ubiquitous playwrighting devices of the past couple of decades" [113]. Audiences were more forgiving, piling in to see then-celebrity Chief Dan George at close range.

The 74-year-old George had just come off playing Old Lodgeskins in the popular film *Little Big Man* starring Dustin Hoffman, earning him an Academy Award nomination [214]. George began acting at the age of 60 having tired of working as a dockworker and in construction. He turned to Canadian theater a decade before the 1970 Hoffman film, which brought wide acclaim. George leveraged his newfound frame to advocate for native peoples, telling the *Post's* Shales, "In Canada, they're (Indians) second class people. I don't like that. We want to be treated as equals in every way" [214].

Comedy as Social Activism. Looking back to the early years when Hazel ran the company with her husband John, she recalled how theater was about more than advocacy. Part of her company's repute lies in memories of theater as sheer fun.

As Hazel desperately tried to keep her company going, she turned to the lighter side of theater once again, this time with a frothy period comedy, *Lady Audley's Secret* [235: B 21, F 564–574]. Mary Elizabeth Braddon's dark romance with Gothic overtones has inspired films, plays, and television productions for nearly two centuries. Douglas Seal adapted Braddon's sensational 1862 novel about bigamy at the sixteenth century English country estate in Ingatestone, Essex as a musical comedy.

Seal's version, produced in partnership with Chicago's Goodman Theater, included a cast of eleven led by Donna Curtis and Russell Nype performing under music director Salli Parker's baton to the choreography of Mickey Hartnett, music of George Goehring, and lyrics by John Kuntz [235: B 21, F 564]. An extravagant production for a theater company teetering on extinction, *Lady Audley's Secret* represented the sort of gamble that produced melodrama on and off the stage. In this instance, the bet paid off.

Washington's critics were wild in their enthusiasm. Coe in the *Post* recorded that, "When you're not smiling over the 19th century conventions of 'Lady Audley's Secret', you're relishing the songs appended to this old melodrama or the swell cast holding the Washington Theater Club's stage" [83, 84]. Frank Getlin, writing for *The Evening Star*, observed that "the play is played without a shred of camp... We do laugh at the Victorians but we do so because they are funny;" while Milton Berliner's review in the *Washington Daily News* proclaimed "A 'Secret' You Should Share" [20, 126].

Nype's connections with Washington society's leading hostess Perle Mesta added to the excitement [95]. The opening night gala at the Sheraton Park Hotel included Broadway icon Ethel Merman among the guests [163]. Hazel Wentworth and the Club were playing at a different level than ever before. Ticket buyers pushed the company to extend the run into mid-July [192].

In what would prove to be one last time, the stars aligned to give hope for the future. Hazel decided to open her new theater officially in December 1969 with a sophisticated musical revue poking fun at the world through Cole Porter's urbane and wicked lyrics. That season's production of *The Decline and Fall of the Entire World as Seen by the Eyes of Cole Porter* captured the Club's efforts at comedic revues at their best [235: B 14, F 382–392]. Ben Bagley's fast-moving show included a cast of five directed and choreographed by Darwin Knight [235: B 14, F 382].

The opening of the Club's new West End stage became one of the most talked-about happenings of the season. Suzanne Fields, in the *Washington Star's Sunday Magazine*, provided the background: "The Washington Theater Club has not completely lost its humble style, although it is now operating full-time at two houses, the old one at 1632 O Street NW and the new one—a reconverted church building—at 23rd & L Streets NW" [120].

The expansion is timely, she continued, after an "enormous and largely unplanned increase in subscription audience last year from 2,800 season ticket holders to this year's 9,200." She praised

Marlin-Jones as “a crusader against the ‘Hello, Dolly!’ syndrome of theater” in his promotion of new work, noting that the Club had produced one quarter of all new works in American regional theaters the previous season. She concluded by cautioning presciently that the benefits of the larger seating capacity may be undercut by rising costs. Coe concurred in the *Post*, using the event to celebrate the growing maturity of the Washington theater scene [133].

Mayor Walter Washington and Mrs. Washington presided over the opening evening, fittingly so as their daughter had once spent her weekends studying dance and drama in the Club’s many youth programs [65, 66]. In January, President Nixon invited the cast to perform at the White House [169]. For Coe, the new theater together with the delightful weaving of Cole Porter tunes presented Washington with “a glittering Christmas gift that’s only just been opened. It should be producing surprise packages for some years to come” [65]. Unfortunately, this was not to be.

Curtain Time. Theater as art and theater as activism were always tied closely together in John Wentworth’s mind. That connection remained strong throughout the evolution of his and Hazel’s theater company from the time it took the All Souls stage as the amateur Unitarian Players until its final performances as a regional theater two decades later. Such unity of purpose combined with John’s inherent feistiness and sense of hereditary privilege to generate conflict with neighbors, local police, and other officials, within the company, and ultimately between him and Hazel.

Hazel’s efforts to keep the troupe alive approached the heroic, particularly following her divorce from John. The Club retained ardent fans and munificent donors until the end. Their foes eventually had the final say in the form of a judicial ruling against their repeated petitions for non-profit status.

The Club was not alone in facing grasping tax authorities. The District government operating under congressionally appointed commissioners and Congressional oversight authorities denied performing arts institutions—both for-profit and non-profit—relief from new taxes imposed on admission to entertainment in all forms at the end of the sixties. Arts organizations from the National Theatre and the National Symphony to Arena Stage and the Club protested to no avail. Either they absorbed the new tax or passed it on to their ticket holders [61, 63, 64].

The Club’s challenges were deeper. Having been unable to secure a designation as an educational non-profit organization, the Club became exposed to property tax assessments on quite a different scale from the proposed admission tax. By the early 1970s, the Club faced the imposition of real estate taxes on two properties. Those taxes briskly increased, especially for the 23rd Street theater which stood at the center of a West End neighborhood with rapidly escalating property values [239].

Hazel continued to find new ways forward. She began to book productions fully formed elsewhere, sought new foundation grants with some success, continued to try to land an appropriate successor to Davey Marlin-Jones, and searched for an effective sales manager and managing director [85, 89, 93, 193, 211, 215]. The Club had some success renting both houses on O Street and 23rd Street for various performances [6, 12, 104, 114, 156]. Actors and staff even stood outside the theater for hours trying to collect loose change from passers-by on foot and in their cars [155].

The Club seemed to have turned a corner by 1973, with sales, donations, foundation grants and a radio advertising campaign combining to increase revenues nearly to the break-even point [4, 723, 93, 94, 198, 212]. The Club’s above-mentioned partnership with Paul Allen’s New Theater featuring African American productions benefitted both companies; at least for a while [94, 95,

103]. Their joint production of *Inner City*, as noted above, created a buzz that gave the impression that all was well. Allen supported several Black theater initiatives in subsequent years [104]. Eventually, he, too, fell on hard financial times [199].

By 1972, all ways forward rested on the Club's ability to secure a tax-exemption as an educational non-profit organization. Absent a definitive decision, Hazel held out diminished but continuing hope that the Club would survive. Then, she and the Club encountered Judge W. Byron Sorrell, of the Superior Court of the District of Columbia.

In September 1972, Judge Sorrell ruled that the Club had failed to justify an exemption from real estate taxes for its 23rd and L Street properties [86]. The Court instructed the Club to pay \$30,000 in back taxes and interest to the District covering the period July 1970 through June 1973. Sorrell wrote in his opinion that the Court "simply cannot find a generally recognized relationship of teacher and student existing between petitioner's paying audience and actors on the stage" [86].

Charles Duncan, a former D.C. corporation counsel, represented the Club and cited previous cases and opinions in favor of theater groups similar to the Club. Ironically, the club had enrolled 250 students into its classes for the fall semester of 1972 and was supporting the graduate work of more than fifty students enrolled at area universities. Its faculty included more than a half-dozen recognized theatrical instructors, including Stephen Aaronson who had taught at New York's Juilliard School [87].

Sorrell remained unmoved [86]. Subsequent appeals, and an effort to push a legislative remedy through Congress (which still served as the City's governing council in this pre-home rule era) to protect the Club, failed [216]. Connecticut Democratic Congressman Robert Giaimo's effort to push tax relief for Washington theaters eventually fell short on the floor of the House [95].

The demise of the Washington Theater Club, like its birth, is a complicated story full of twists and turns in which Club leaders made their share of mistakes. Viewing the Club's collapse as a consequence of ill-considered individual measures is mistaken. The entire Washington theater scene was under pressure in a city not-yet-recovered from the 1968 civil disturbances following the assassination of Dr. Martin Luther King, Jr. Furthermore, Congressional mismanagement had yet to give way to meaningful, if flawed, home rule.

The story of the Washington Theater Club is one of missed opportunities, chances passed by in part because of the absence of a local government which cared first and foremost about the city it managed. Pre-home rule Washington was run by and for the Federal government and not its residents and home-grown institutions.

This tale is about the at times fraught relationship between politics, bureaucracy, and the arts. When governing institutions lose accountability to those whom they regulate, such unaccountability at its most expansiveness can breed oppression, servility, and cruelty. More likely, and loathsome in its own way, such a want of answerability can breed idiocy.

The story similarly is one of considerable achievements, creating a theater of high artistic standards that engaged the leading challenges facing its community. From bringing new works to the American stage to focusing on African American authors, artists, and works from entertaining audiences to taking Cole Porter's biting lyrics to Richard Nixon in the White House, the Wentworths, Davey Marlin-Jones and everyone else associated with the Washington Theater Club created a legacy worthy of notice.

References

1. "A Night Off" (1963). *Washington Post* (April 1).
2. "A Pair of Premieres" (1969). *Washington Post* (January 5).
3. Aikman, Bonnie (1968). "Theater Club Stages Exciting New Work, *The Evening Star* (Washington) (October 3).
4. Allen, Henry (1973). "Money Talks," *Washington Post* (September 9).
5. "Amanda" (1962). *Washington Post* (April 10).
6. Arnold, Gary (1977). "Movies At the West End Theater," *Washington Post* (June 21).
7. Arnold, Laurence (2011). "Arthur Laurents, Writer of 'West Side Story', 'Gypsy' Scripts, Dies at 93," *Bloomberg News* (May 5).
8. "Artists to Talk at Theater Club" (1963). *Washington Post* (August 4).
9. "At Theater Club (1962)." *Washington Post* (August 3).
10. "Ballad by Brecht" (1963). *Washington Post* (March 6).
11. Barron, James (2003). "Paul Zindel Is Dead at 66; Prize-Winning Playwright," *The New York Times* (March 29).
12. Battey, Jean (1962). "Second Ballet Company Budding Here," *Washington Post* (April 22).
13. Battey, Jean (1964a). "Repertory Company Does Closeup Ballet," *Washington Post* (March 2).
14. Battey, Jean (1964b). "The Dance: Two Troupes to Play Washington on Saturday," *Washington Post* (March 8).
15. Battey, Jean (1967). "Theater Club Musical Delights," *Washington Post* (July 4).
16. "Ben's Gifted Daughter," (1961). *Washington Post* (May 21).
17. Beauchamp, Emerson (1970a). "The King Makes a Lingering Exit," *The Star* (Washington) (June 11).
18. Beauchamp, Emerson (1970b). "'Gamma Rays': A Striking Effect," *The Evening Star* (Washington) (September 24).
19. Beauchamp, Emerson (1970c). "Well, A Sweet Half Day, Anyhow," *Evening Star* (Washington) (November 12).
20. Berliner, Milton (1972). "A 'Secret' You Should Share," *Washington Daily News* (June 5).
21. Bernstein, Adam (2004). "Director Davey Marlin-Jones Dies," *Washington Post* (March 4).
22. Blau, Eleanor (1982). "James Broderick, 55, Actor Was in *Brenner and Family*," *The New York Times* (November 3).
23. Bowman, LaBarbara (1974). "Arts, Humanities Grants," *Washington Post* (April 2).
24. "'Brigadoon' Brought to Lisner" (1966). *Washington Post* (April 10).
25. "Brecht Reader" (1963). *Washington Post* (May 2).
26. "Bremertown Musicians" (1962). *Washington Post* (August 26).
27. Brown, Joe (1987). "A Broadway Baby, If Just for One Night," *Washington Post* (August 14).
28. "Bulletin Board: Beckett Continues, Filmmers Meet" (1966). *Washington Post* (April 17).
29. Campbell, Robertson (2007). "Michael Shurtleff, Casting Director for Broadway and Hollywood, Dies at 86," *The New York Times* (February 12).
30. "Cancellations" (1969). *Washington Post* (November 11).
31. Carmody, John (1987). "The TV Column," *Washington Post* (December 28).
32. "Carrousel" (1973a). *Washington Post* (April 13).
33. "Carrousel" (1973b). *Washington Post* (April 20).
34. Coe, Richard L. (1959). "Spring Plug for Summer," *Washington Post* (March 25).
35. Coe, Richard L. (1960). "Theater Club Dons 'Hatful'," *Washington Post* (July 22).

36. Coe, Richard L. (1961a). "Dear World, A Swan Song?" *Washington Post* (January 26).
37. Coe, Richard L. (1961b). "A Hideous Fact of Life," *Washington Post* (May 4).
38. Coe, Richard L. (1961c). "The Theater As a Career," *Washington Post* (May 17).
39. Coe, Richard L. (1961d). "Trees Clutter O-St. 'Forest'," *Washington Post* (July 14).
40. Coe, Richard L. (1961e). "'J.B.' Has 'Em Talking," *Washington Post* (November 12).
41. Coe, Richard L. (1962a). "India's Idol Is Bust Actor," *Washington Post* (April 10).
42. Coe, Richard L. (1962b). "Splendor Fills Bergman Film," *Washington Post* (April 27).
43. Coe, Richard L. (1962c). "Peck Talks Classification," *Washington Post* (May 8).
44. Coe, Richard L. (1962d). "ART Comes to Rockville," *Washington Post* (July 2).
45. Coe, Richard L. (1962e). "Olney Hits 'Rhino's' Eye," *Washington Post* (July 11).
46. Coe, Richard L. (1963a). "USIA Films Admirable Lot," *Washington Post* (February 8).
47. Coe, Richard L. (1963b). "She Who Gets Slapped," *Washington Post* (February 21).
48. Coe, Richard L. (1963c). "Ear Caught By 'Brecht'," *Washington Post* (February 27).
49. Coe, Richard L. (1963d). "Lifelike Jets, Robot People," *Washington Post* (July 19).
50. Coe, Richard L. (1963g). "Tough Hides, Inner Bruises," *Washington Post* (October 24).
51. Coe, Richard L. (1965a). "Theater As A Hobby," *Washington Post* (March 28).
52. Coe, Richard L. (1965b). "Convent Days Here Again," *Washington Post* (April 8).
53. Coe, Richard L. (1965). "Theater Club's 'The Tempest'," *Washington Post* (April 29).
54. Coe, Richard L. (1965c). "Theater Club Opens Tonight," *Washington Post* (October 13).
55. Coe, Richard L. (1965d). "Theater Club's Debut," *Washington Post* (October 15).
56. Coe, Richard L. (1966). "'Born Free' Is Rare Film," *Washington Post* (April 7).
57. Coe, Richard L. (1967a). "A 'Fistful' True Enough," *Washington Post* (January 27).
58. Coe, Richard L. (1968a). "Hughes Once Owned Andes," *Washington Post* (July 24).
59. Coe, Richard L. (1968b). "WCT Accents the New," *Washington Post* (September 24).
60. Coe, Richard L. (1968c). "The Gingham Dog: A Fine Production," *Washington Post* (September 28).
61. Coe, Richard L. (1969a). "Tax Bite Draws Little Reaction," *Washington Post* (January 16).
62. Coe, Richard L. (1969b). "Mayor to Uphold Tradition," *Washington Post* (April 10).
63. Coe, Richard L. (1969e). "National Absorbs Tax," *Washington Post*: (November 27).
64. Coe, Richard L. (1969f). "Nonprofit Art Groups Taxed, Too," *Washington Post* December 4).
65. Coe, Richard L. (1969g). "Porter's World," *Washington Post* (December 18).
66. Coe, Richard L. (1969h). "Great Promise For The Future," *Washington Post* (December 28).
67. Coe, Richard L. (1970a). "Serenading Louie," *Washington Post* (April 2).
68. Coe, Richard L. (1970b). "The Summer Season in Washington Theater," *Washington Post* (May 31).
69. Coe, Richard L. (1970c). "Gamma Rays," *Washington Post* (September 10).
70. Coe, Richard L. (1970d). "Hothouse 'Marigolds'," *Washington Post* (September 24).
71. Coe, Richard L. (1970e). "Critic Meets Playwright," *Washington Post* (October 4).
72. Coe, Richard L. (1970f). "Last Days of Isaac," *Washington Post* (November 12).
73. Coe, Richard L. (1970g). "'Max Moth' at Ford's Theater," *Washington Post* (November 26).
74. Coe, Richard L. (1970h). "'Max Morath at the Turn of the Century' returns to Ford's," *Washington Post* (December 10).
75. Coe, Richard L. (1970i). "The Livelier Theater Arts in Washington," *Washington Post* (December 27).
76. Coe, Richard L. (1971a). "The Monday Night Reading," *Washington Post* (February 28).

77. Coe, Richard L. (1971b). "Theater Club Opening," *Washington Post* (September 30).
78. Coe, Richard L. (1971c). "Andre Tahon's Puppets at the National Theater," *Washington Post* (December 23).
79. Coe, Richard L. (1972a). "Theater Club's 'Lemon Sky'," *Washington Post* (January 13).
80. Coe, Richard L. (1972b). "Washington's Liveliest Stage Scene," *Washington Post* (January 16).
81. Coe, Richard L. (1972c). "Fresh Images of Two Stars," *Washington Post* (May 14).
82. Coe, Richard L. (1972d). "Hopes of 'Lady Audley's Secret' Revealed," *Washington Post* (May 18).
83. Coe, Richard L. (1972e). "Smiles for 'Audley'," *Washington Post* (May 21).
84. Coe, Richard L. (1972f). "A Comedy Tonight (All Summer)," *Washington Post* (June 4).
85. Coe, Richard L. (1972g). "Washington Theater Club's Plans," *Washington Post* (August 3).
86. Coe, Richard L. (1972h). "A Taxing Season for the Theater Club," *Washington Post* (September 9).
87. Coe, Richard L. (1972i). "Theater Club Taxes," *Washington Post* (September 21).
88. Coe, Richard L. (1972j). "Spread Eagle Papers," *Washington Post* (September 28).
89. Coe, Richard L. (1972k). "Grants for the Theater," *Washington Post* (November 28).
90. Coe, Richard L. (1973a). "Drama of Character," *Washington Post* (January 18).
91. Coe, Richard L. (1973b). "Arthur Laurents: A Playwright Who Does the Casting," *Washington Post* (February 9).
92. Coe, Richard L. (1973c). "New Producer for Theater Club," *Washington Post* (May 30).
93. Coe, Richard L. (1973d). "Cooperation Among the Theaters," *Washington Post* (June 3).
94. Coe, Richard L. (1973e). "Weighing Some Statistics and Tracing the Winds of Change," *Washington Post* (June 24).
95. Coe, Richard L. (1973f). "Theater Tax Relief," *Washington Post* (July 7).
96. Coe, Richard L. (1973g). "Summer and Smoke," *Washington Post* (July 18).
97. Coe, Richard L. (1973h). "Theaters Plan to Merge," *Washington Post* (October 5).
98. Coe, Richard L. (1973i). "New Hope for the Theater Club," *Washington Post* (November 8).
99. Coe, Richard L. (1974a). "There is Poetry in 'Broken Words'," *Washington Post* (March 12).
100. Coe, Richard L. (1974b). "Children's Theater at the Center: Theater Notes," *Washington Post* (June 27).
101. Coe, Richard L. (1974c). "He's Hooked on Universality," *Washington Post* (July 29).
102. Coe, Richard L. (1974d). "'The Inner City': A Superbly Joyful Renovation," *Washington Post* (August 30).
103. Coe, Richard L. (1974e). "Theater," *Washington Post* (September 8).
104. Coe, Richard L. (1977). "An Actors' Equity Contract That Could Affect Touring Companies," *Washington Post* (July 28).
105. "Collin Wilcox Paxton dies at 74; actress was Mayella in 'To Kill a Mockingbird'" (2009). *Los Angeles Times* (October 23).
106. Conroy, Sarah Booth (1986). "John Hillerman: 'Magnum's' Pall Higgins," *Washington Post* (June 1).
107. Crittenden, Annie R. (1973). "Black Theater," *Washington Post* (January 14).
108. Donnelly, Tom (1965). "Life and Death and All That Jazz," *Washington Daily News* (October 15).

109. Donnelly, Tom (1970). "I Can't Say Much for the Message," *Washington Daily News* (November 12).
110. Donnelly, Tom (1971a). "This Could Be the Finest Flower of May," *The Washington Daily News* (September 30).
111. Donnelly, Tom (1971b). "Things are bad all over," *The Washington Daily News* (November 5).
112. Donnelly, Tom (1973a). "High on Comedy," *Washington Post* (February 20).
113. Donnelly, Tom (1973b). "Theater Journal: Two Views," *Washington Post* (May 9).
114. Ericson, Raymond (1978). "Notes: An Arts Center to Celebrate Charles Ives," *The New York Times* (February 19).
115. "Especially for Children this Week" (1966). *Washington Post* (April 10).
116. Evans, David (2008). "George Ryga," *The Canadian Encyclopedia* (published online February 7).
117. "Familiar Profile" (1966). *Washington Post* (March 29).
118. "Family Cage" (1962). *Washington Post* (April 8).
119. Farrow, Charles (1973). "Washington Theatre Club 'Snatches the Imagination'," *The Washington Afro-American* (January 13).
120. Fields, Suzanne (1970). "The Washington Theater Club Gets a New Home," *The Washington Star Sunday Magazine* (January 11).
121. Flint, Peter B. (1990). "Anne Revere, 87, Actress, Dies; Was Movie Mother of Many Stars," *The New York Times* (December 19).
122. Fraser, C. Gerald (1989). "Bill Gunn, Playwright and Actor, Dies at 54 on Eve of Play Premier," *The New York Times* (April 7).
123. Gabbett, Harry (1962). "SRO Yields No Dough. Theater Club's Sexy Farce Is a Hit, but Police Keep Box Office Broke," *Washington Post* (July 26).
124. Galella, Donatella (2019). *America in the Round: Capital, Race, and Nation at Washington, D.C.'s Arena Stage* (Iowa City: University of Iowa Press).
125. "Geoffrey Horne Joins 'Merrily' Cast" (1981). *The New York Times* (November 13).
126. Getlein, Frank (1972). "Pure Victorian Melodrama," *The Evening Star* (Washington) (June 1).
127. Gottfried, Martin (1970). "What Shall It Profit a Theater If...," *The New York Times* (August 23).
128. Gussow, Mel (1996). "Lonne Elder, 69, Pioneering Playwright, Dies," *The New York Times* (June 13).
129. "Grimm – But Happy" (1962). *Washington Post* (August 17).
130. Haag, Matthew (2017). "John Hillerman, Snooty Sidekick on 'Magnum, P.I.,' Dies at 84," *The New York Times* (November 9).
131. "His pyramid to success. John Hillerman refused to take no for an answer" (1983). *Boston Globe* (May 5).
132. Hume, Paul (1969a). "Pianist Adds 3d Dimension," *Washington Post* (April 22).
133. Hume, Paul (1969b). "Symphony Competition," *Washington Post* (June 24).
134. Hume, Paul (1969c). "Concert Presentations Expanding," *Washington Post* (October 28).
135. Hume, Paul (1969d). "A New Sound; a New Audience," *Washington Post* (November 21).
136. Hume, Paul (1970a). "Summer Music Season," *Washington Post* (May 19).
137. Hume, Paul (1970b). "National Symphony's U.N. Concert," *Washington Post* (October 6).

138. Hume, Paul (1970c). "Varese, Crumb, Bartok," *Washington Post* (December 15).
139. Hume, Paul (1971a). "Elusive Mozart Score," *Washington Post* (February 21).
140. Hume, Paul (1971b). "Theater Chamber Players," *Washington Post* (December 14).
141. Hume, Paul (1973a). "The Message of the Requiem," *Washington Post* (January 23).
142. Hume, Paul (1973b). "Casals and More Casals," *Washington Post* (May 8).
143. Hume, Paul (1973c). "Music, Music," *Washington Post* (September 9).
144. Hume, Paul (1973d). "Chamber Players: Usual Excellence," *Washington Post* (October 2).
145. Jones, William H. (1973). "\$300 Million Plan for West End Unveiled," *Washington Post* (May 12).
146. Kerr, Peter (1986). "Adolph Caesar Dies; Acted in 'Soldier's Story'," *The New York Times* (March 7).
147. King, Llewellyn (1969). "Another Play Within a Play," *Washington Daily News* 161. (January 10).
148. Kotz, Mary Lynn (1979). "Marvella Bayh: Her story of courage," *Boston Globe* (December 9).
149. Kriegsman, Alan M. (1967). "Albee's Drama 'Tiny Alice' Arrives at the Theater Club," *Washington Post* (January 21).
150. Kriegsman, Alan M. (1968). "Engrossing Debut Chamber Concert," *Washington Post* (June 12).
151. Kriegsman, Alan M. (1970). "Hazardous Diversification," *Washington Post* (May 26).
152. Kriegsman, Alan M. (1971). "Squeals of Approval," *Washington Post* (March 25).
153. Kriegsman, Alan M. (1972). "A Blaze of Glory," *Washington Post* (December 19).
154. Kriegsman, Alan M. (1973). "Daring and Well Worth It," *Washington Post* (May 15).
155. Kriegsman, Alan M. (1974a). "Passing the Hat," *Washington Post* (June 11).
156. Kriegsman, Alan (1974b). "Rock, Yes; Musical?," *Washington Post* (July 17, 1974).
157. Lardner, James (1979). "Davey Marlin-Jones, Director," *Washington Post* (August 5).
158. Laurie, Jim (1968). "Theater Club Author Seeks Relevance," *Washington Post* (September 26).
159. "Letters to the Editor: Act and the Law" (1962). *Washington Post* (July 30).
160. Marlin-Jones, Davey (1967). "Little Theater Club Planning Big," *Washington Post* (September 24).
161. "Marriage on the Rocks" (1968). *Washington Post* (September 28).
162. Martin, Judith (1969). "Drama for the Kids," *Washington Post* (June 12).
163. Martin, Judith (1972). "Ethel and Perle," *Washington Post* (June 1).
164. McCorkle, Donald (1969). "Attractive, Unusual," *Washington Post* (April 29).
165. McPherson, William (1961). "Dad Doesn't Write Her Scripts," *Washington Post* (June 9).
166. "Mother and Daughter" (1962). *Washington Post* (April 21).
167. "New O Street Location for 'Ceremonies'" (1973). *Washington Post* (February 17).
168. "News Notes on Dance" (1961). *Washington Post* (May 7).
169. "Nixon Dinner" (1970). *Washington Post* (January 14).
170. Novick, Jules (1968). "About Love Gone Sour," *The New York Times* (October 13).
171. Novick, Jules (1973). "'Ecstasy': The Indian's Agony," *The New York Times* (May 13).
172. "Off Broadway Play Due for Stage Here" (1961). *Washington Post* (May 28).
173. Pagones, John (1963). "Violin Holding Out Against Piano Here," *Washington Post* (January 6).

174. Pietro, Mary Jo Santo (2002). *Father Hartke: His Life and Legacy to the American Theater* (Washington, Catholic University of America Press).
175. "Pinter's 'Party' Staged Adroitly at Theater Club" (1966). *Washington Post* (March 26).
176. "Places to Take Your Children" (1966). *Washington Post* (April 17).
177. Plymouth Theater (1964). "Slow Dance on the Killing Ground," *Playbill* (November 30).
178. Rapaport, Ron (1970). "Art Against Madness," *Washington Post* (June 14).
179. Reed, Rex (2014). "A Provincial Lady: Tyne Daly Shines in Mothers and Sons," *The New York Observer* (March 26).
180. "Regional Theater Is Booming" (1969). *Hartford Courant* (January 21).
181. Rice, William (1964). "Youth and New Playwrights Reign at the Theater Club," *Washington Post* (August 6).
182. Rice, William (1964). "Two New Plays Put To a Test," *Washington Post* (October 3).
183. Rice, William (1967a). "'Killer' Effective at Club," *Washington Post* (March 18).
184. Rice, William (1967b). "'Eagle' Harmless in Satiric Thrusts," *Washington Post* (May 13).
185. Rice, William (1967c). "Two New Plays Given Readings at Club," *Washington Post* (December 6).
186. Richards, David (1973a). "The Epic Ache of Rita Joe," *Evening Star-News* (Washington) (May 3).
187. Richards, David (1973b). "T. Williams in a 'Wild' Light," *Washington Star-News* (June 7).
188. Richards, David (1974). "Broken Words that Sing," *Star-News* (Washington) (March 11).
189. Rockwell, John (1979). "Leon Fleisher's Other Careers," *The New York Times* (July 22).
190. "Romney Romp" (1967). *Washington Post* (May 25).
191. Rosenfeld, Megan (1972a). "Puppet Theater to Close," *Washington Post* (February 3).
192. Rosenfeld, Megan (1972b). "Two Outdoor Dramas," *Washington Post* (June 8).
193. Rosenfeld, Megan (1972c). "Theater Club Appointments," *Washington Post* (September 1).
194. Rosenfeld, Megan (1972d). "Theater Club Appointments," *Washington Post* (September 14).
195. Rosenfeld, Magan (1972e). "Holiday Puppets," *Washington Post* (December 23).
196. Rosenfeld, Megan (1973a). "Performing Arts Publication," *Washington Post* (April 15).
197. Rosenfeld, Megan (1973b). "Puppeteers' New 'Rumpel'," *Washington Post* April 16).
198. Rosenfeld, Megan (1973c). "Washington Theater Club Premiere," *Washington Post* (May 3).
199. Rosenfeld, Megan (1983a). "Theater Company Head Guilty in Bad-Check Case," *Washington Post* (April 2).
200. Rosenfeld, Megan (1983b). "Backstage," *Washington Post* (May 30).
201. Ruble, Blair A. (2020). *Proclaiming Presence from the Washington Stage* (Washington, D.C.: New Academia Press).
202. "Sales to Change Uses" (1969). *Washington Post* (June 14).
203. "Saturday's Children Work Hard at Club" (1968). *Washington Post* (April 28).
204. "Seasons of Firsts at W.T.C." (1968). *Washington Post* (August 25).
205. Secrest, Meryle (1962a). "Teens Get in the Act," *Washington Post* (August 12).
206. Secrest, Meryle (1962b). "British Troupe is Trigger-Happy," *Washington Post* (December 16).
207. Secrest, Meryle (1970a). "Exit the King," *Washington Post* (June 11).

208. Secrest, Meryle (1970b). "Brown's Puppet Show," *Washington Post* (October 30).
209. Secrest, Meryle (1970c). "A Fifth of Spread Eagle," *Washington Post* (December 15).
210. "Script-Reading Kickoff Planned by Theater Club" (1967). *Washington Post* (December 3).
211. Shales, Tom (1972). "Walton Resigns," *Washington Post* (December 9).
212. Shales, Tom (1973a). "A Theater Fighting Back," *Washington Post* (February 3).
213. Shales, Tom (1973b). "Ecstasy of Rita Joe," *Washington Post* (May 3).
214. Shales, Tom (1973c). "An Acting Indian Chief," *Washington Post* (May 10).
215. Shales, Tom (1973d). "A Dramatic Exit at WTC," *Washington Post* (June 30).
216. Shales, Tom (1974). "Washington Theater Club: Curtain Time?," *Washington Post* (June 7).
217. Simonson, Robert (2007). "Lonny Chapman, Broadway Actor and Theater Leader, Dies at 87," *Playbill* (October 26).
218. "Six Plays Still to Go in Tourney" (1961). *Washington Post* (March 12).
219. Smyth, Jeannette (1972a). "About This Play ... Dear Mom," *Washington Post* (January 10).
220. Smyth, Jeannette (1972b). "Fresh Promise of Success," *Washington Post* (June 20).
221. "'Son of Spread Eagle' On Stage" (1967). *Washington Post* (May 14).
222. "Special Events for Small Fry" (1964). *Washington Post* (December 22).
223. Sullivan, Leo (1957). "Helen Morgan Film Strictly for Film Buffs," *Washington Post* (October 4).
224. Sullivan, Leo (1960). "Theater Club Becomes Showcase for Ionesco," *Washington Post* (August 12).
225. "Table Manners" (1962). *Washington Post* (April 29).
226. Taubman, Howard (1961). "Theater: A Preachment on Conformity," *The New York Times* (March 8).
227. "Theater Club A Winner" (1969). *Washington Post* (April 12).
228. "Theater Club Announces Plays, Appoints New Artistic Director" (1965). *Washington Post* (August 8).
229. "Theater Promptbook" (1968). *Washington Post* (April 14).
230. "Theater Seminars Scheduled in La Plata" (1968). *Washington Post* (June 16).
231. Todd, Bob (1967). "'My Sweet Charlie' Is One Sweet Play," *Washington Daily News* (October 13).
232. Trescott, Jacqueline (2002). "Director Steps Toward a National Black Theater," *Washington Post* (September 18).
233. "U.S. Composers Honored" (1970). *Washington Post* (March 17).
234. Vigdor, Neil (2021). "Ned Beatty, Actor Known for 'Network' and 'Deliverance,' Dies at 83," *The New York Times* (June 23).
235. Washington Theater Club Records, 1952-79, Special Collections Research Center, George Washington University, Washington, D.C.B[ox] 1-76; F[older] 1-1161.
236. West, Hollie I. (1970). "Jazz Event a 'Triumph'," *Washington Post* (November 18).
237. West, Hollie I. (1972). "Marshall Hawkins in Concert," *Washington Post* (April 12).
238. "WETA Study of Regional Theaters" (1970). *Washington Post* (December 21).
239. Williams, John B. (1972). "It's Happening in Real Estate: West End: Intown Invitation," *Washington Post* (June 24).
240. Wilson, Lanford (1969). *The Gingham Dog* (New York: Dramatists Play Service).

241. Wolff, Geoffrey A. (1966). "Empty Seats Puzzle Club's Director," *Washington Post* (May 22).

242. Wolfisz, Francine (2015). "Ben Hecht: The Screenwriter and His Tragic Daughter," *The Jewish News* (October 29).

243. Zito, Tom (1970). "The Black Experience," *Washington Post* (August 20).

Блер А. Рубл

ВАШИНГТОНСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ КЛУБ: ПОВЧАЛЬНА ІСТОРІЯ ПРО КУЛЬТУРНІ НОВАЦІЇ І БЮРОКРАТИЧНЕ ВТРУЧАННЯ, 1957–1974

Анотація. У 1957–1974 роки невелика професійна театральна труппа у Вашингтоні, округ Колумбія, поставила дев'яносто спектаклів за участю акторів профспілки та десять позапрофесійкових вистав, серед яких—десять світових прем'єр, чотири американські прем'єри, тридцять прем'єр у Вашингтоні та твори шістдесят чотирьох драматургів, чийі роботи раніше не ставилися в регіоні. Вашингтонський театральний клуб поставив нові твори кількох провідних англомовних драматургів того часу. Клуб також став майданчиком для молодих акторів, які розпочинали свою кар'єру, з-поміж яких були й ті, хто згодом здобув широку славу на американській сцені та екрані. До моменту закриття клубу його внесок в еволюцію американського регіонального театру виявився набагато значнішим, ніж можна було би припустити, зважаючи на його невеликий розмір.

Театральні ентузіасти Гейзел і Джон Вентворти відкрили Вашингтонський театральний клуб наприкінці 1950-х років. Вони прагнули бачити у Вашингтоні новаторську драму, якої тоді не вистачало. Подружжя створило театр, щоб підтримувати свіжі драматичні форми, презентувати нові ідеї та допомагати молодим драматургам. Їхня діяльність мала дещо богемний характер, часто виходила за межі мейнстріму.

Вентворти розглядали місію свого театру не лише як художню, а й як соціально активістську. Вони прагнули створити якісні постановки, які б грали й дивилися різноманітні актори й глядачі — поза обмеженнями расової сегрегації, що панувала у Вашингтоні того періоду. Від самого початку клуб активно підтримував афроамериканський театр, афроамериканських драматургів і митців.

Історія клубу також є свідченням руйнівної сили бюрократичного та політичного контролю. Протягом усього описуваного періоду Вашингтон залишався під прямим управлінням Конгресу США. Комісари та чиновники, яким Конгрес доручив керувати містом, не несли відповідальності перед його жителями. Зрештою, податковий кодекс, несприятливий для культурних установ, поставив під загрозу існування клубу. Судові рішення були не на його користь, і внаслідок цього клуб мав виплатити непосильний майновий податок. Банки відібрали майно через несплату кредитів.

Злет і занепад Вашингтонського театального клубу — це повчальна історія про те, що може статися, коли доля спільноти опиняється в руках людей, які не мають з нею жодного зв'язку. Втрата відповідальності здатна породити гноблення, жорстокість і безглуздість.

Ключові слова: Вашингтонський театральний клуб, регіональний театр, культурні новації, бюрократичне втручання, расова інтеграція, американська драма, історія театру.

Ольга Апатська

**«ГРУПОВИЙ ПОРТРЕТ» ВІКТОРА ПАЛЬМОВА:
НОВІ ІНФОРМАЦІЇ ТА УТОЧНЕННЯ АТРИБУЦІЇ**

**VIKTOR PALMOV'S "GROUP PORTRAIT":
NEW INFORMATION AND CLARIFICATIONS ON ATTRIBUTION**

УДК 75.037.3(477)"19"(091)

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345539

Ольга Апатська
незалежна дослідниця

Olga Apatska
Independent researcher

e-mail: oapatskaya@gmail.com

orcid.org/0009-0000-5639-4158

Анотація. У статті здійснено комплексний аналіз однієї з ключових робіт далекосхідного періоду творчості Віктора Пальмова — «Груповий портрет (Портрет Чужака, Третьякова, Асеева)», що зберігається у зібранні Національного художнього музею України (НХМУ). Дослідження охоплює історію створення твору, його художні особливості та його місце у контексті далекосхідного періоду творчості Віктора Пальмова. Особлива увага приділяється інтерпретації образів. Визначено авторську назву роботи — «Трепач (потрійний портрет)». На основі архівних матеріалів, художніх джерел і фотографій запропоновано нову атрибуцію одного з персонажів портрета — ним, ймовірно, є не Микола Асеев, а сам Віктор Пальмов. Також уточнено дату створення картини — перша половина 1922 року, у проміжку між від'їздом Миколи Асеева до Москви наприкінці січня та персональною виставкою Віктора Пальмова в Читі на початку червня. Дослідження розширює наявні уявлення про цей твір, заповнюючи прогалини в його сучасній інтерпретації та атрибуції.

Ключові слова: атрибуція, група «Творчість», колекція Національного художнього музею України, кубофутуризм, творчість Віктора Пальмова.

Постановка проблеми. Постановка проблеми. Серед робіт Віктора Пальмова, що належать до зібрання Національного художнього музею України (НХМУ), однією з найвідоміших є так званий «Груповий портрет (Портрет Чужака, Третьякова, Асеева)» (ЖС-1932) (Л. 1), що протягом певного часу був частиною основної експозиції музею. Полотно неодноразово демонструвалося на виставках в Україні та закордоном, зокрема у Хорватії, Канаді та США. Після початку повномасштабної війни в межах проекту «В епіцентрі бурі. Модернізм в Україні» картина була представлена у Мадриді, Брюсселі, Відні та Лондоні; у 2023 році портрет експонувався на виставці «Here and Now at Museum Ludwig. Modernism in Ukraine 1900–1930s & Daria Koltsova» в Кельні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Полотно неодноразово репродукувалось у виданнях, присвячених українському авангарду [10, с. 120–121; 3, с. 237], колекції НХМУ [11, с. 72] та каталогах виставкових проєктів [4, с. 280; 12, с. 236; 15, с. 162; 17, с. 169]. Одну з перших спроб художньо-стилістичного аналізу картини було здійснено в дисертаційному

дослідженні І. Прокопчук [7, с. 91–92] — мистецтвознавиця відстежила кубофутуристичні впливи в художньо-образних пошуках художника. Найбільш докладно та комплексно наразі портрет розглядає у своїй статті О. Кашуба-Вольвач: у ній розкриваються деталі історії побутування полотна, аналізується генеза авторської назви портрета «Трепач» та формальні прийоми, які застосував художник при створенні образів футуристів [5]. Ґрунтовно діяльність В. Пальмова та інших учасників групи «Творчість» на Далекому Сході висвітлено в каталозі, виданому на підтримку серії виставок «Модернізм на російському Далекому Сході та в Японії 1918–1928» [16]. Він, хоча і не містить інформації про портрет, що є об'єктом нашого дослідження, залишається важливим джерелом та найповніше репрезентує далекосхідний період творчості В. Пальмова. На основі проаналізованих джерел можна зробити висновок: попри те, що ця робота В. Пальмова відома широкому загалу науковців, спостерігається нестача її фахових досліджень.

Метою статті є комплексно дослідити історію створення, уточнені атрибуції та датування «Потрійного портрету» В. Пальмова.

Виклад основного матеріалу. До зібрання НХМУ картина потрапила у 1989 році після першої за багато років забудьки монографічної виставки В. Пальмова. Полотно було придбано у літературознавця Івана Дзюби. Наприкінці 1950–1960-х років цей груповий портрет подарувала молодому дисиденту сім'я відомого фтизіатра, українського громадського діяча Антона Собкевича, який, своєю чергою, придбав його в удови художника у 1935 році. Назва «Груповий портрет (Портрет Чужака, Третьякова, Асеева)» та відповідна ідентифікація персонажів, ймовірно, походить з облікових записів А. Собкевича [5].

«Потрійний портрет» є зображенням лідерів мистецької групи далекосхідних футуристів «Творчість», учасником якої був і сам В. Пальмов. Подарунок мав виразний символічний зміст — у той період інтерес до футуристів сприймався як форма особистого протесту проти офіційної ідеологізованої культури [5].

Історія створення полотна тісно пов'язана з суспільно-політичними подіями перших років після Жовтневого перевороту. Через наплив біженців, білогвардійців та військових інтервентів Далекий Схід Росії став на короткий період центром культурного життя. Потік мігрантів приніс із собою також художників-футуристів. Восени 1919 року В. Пальмов опинився у Владивостоці, де приєднався до мистецької групи «Літературно-художнє об'єднання» (ЛХО), яку очолювали Давид Бурлюк, Микола Асеев, Сергій Третьяков та Венедикт Март. Діяльність далекосхідних футуристів була надзвичайно інтенсивною: проводилися поетичні вечори, концерти, на базі ЛХО була організована художня секція, друкувалися літературні твори М. Асеева, Д. Бурлюка, С. Третьякова та інших літераторів футуристичного спрямування. Формування принципів нового мистецтва відбувалося на сторінках журналів «Бірюч» та «Творчість», редактором яких був Микола Насимович-Чужак [16, с. 231–239].

Водночас політична ситуація у Владивостоці залишалася нестабільною: відбувся державний переворот, внаслідок якого місто перейшло під владу більшовиків, а згодом розпочалася японська військова інтервенція. Через соціальну та політичну нестабільність Д. Бурлюк планував емігрувати до Америки, але через брак коштів спочатку вирішив здійснити воєж до Японії. Разом із ним вирушив і В. Пальмов.

Менш ніж за рік перебування у Країні вранішнього сонця В. Пальмову вдалося разом із Д. Бурлюком організувати «Першу виставку російського живопису в Японії», вирушити з ви-

ставкою в турне містами острівної держави, познайомитися з місцевими художниками, відвідати південний архіпелаг островів Огасавара та влаштувати персональну виставку в Токіо [16, с. 235–241].

Д. Бурлюк запропонував В. Пальмову приєднатися до нього та вирушити до Америки, але В. Пальмов відмовив. У липні 1921 року він з дружиною Лідією Єленевською, також художницею, сестрою дружини Д. Бурлюка Марії, вирушив на батьківщину. У серпні 1921 року подружжя дісталось Чити, куди до цього вже перебралися товариші художника по ЛХО М. Асеев, С. Третьяков та М. Чужак. Чита у той час була столицею Далекосхідної Республіки (ДСР) — буферної держави між СРСР та Японією, створеної за наказом ЦК РКП(б). У місті вирувало культурне життя, авангардисти проводили виставки, читали лекції про мистецтво. Радянська влада тоді симпатизувала послідовникам футуризму, вбачаючи в їхній бунтарській естетиці та прагненні нового співзвуччя революційним ідеям. С. Третьяков був призначений товаришем (заступником) міністра народної освіти, М. Чужак — завідувачем відділом друку Дальбюро ЦК РКП(б), а М. Асеев обіймав посаду заступника начальника Далекосхідного телеграфного агентства (ДальТА) [2, с. 38].

Одразу після прибуття до «неспокійного міста» (за часів Російської імперії до Чити відправляли на заслання «політично неблагонадійних осіб») В. Пальмов організував виставку робіт, виконаних в Японії. Завдяки популярності футуристів майже одразу Міністерство освіти ДСР запропонувало художнику очолити художньо-промислову школу — одинокий навчальний заклад, що готував художників у Читі [16, с. 241]. Від перших днів роботи В. Пальмов взявся за реформування школи: запропонував надати їй виробничого характеру та перейменувати її на Читинський художньо-промисловий технікум. На додачу до посади директора футурист також викладав живопис та рисунок [2, с. 52].

Окрім роботи в технікумі, В. Пальмов брав активну участь у соціально-політичному житті міста, став членом відділення образотворчого мистецтва Наркомпросу ДСР — державної організації, що займалася контролем роботи культурних установ (училищ, музеїв, інститутів тощо), заходів та художньої діяльності загалом на території Далекосхідної республіки.

Восени 1921 року у футуристів з'явилась ідея про створення мистецької групи «Творчість», ініціаторами разом із В. Пальмовим виступили літератор М. Чужак, поет М. Асеев та письменник С. Третьяков; до складу групи також увійшли поет В. Сілов, поетеса та перекладачка О. Петровська, поет П. Незнамов, художник М. Аветов (Іл. 3). О. Петровська у своїх мемуарах окремо підкреслювала, що помилковим є об'єднання журналу «Творчість», який видавався у Владивостоці у 1920–1921 роках, і групи «Творчість», яка діяла в Читі у 1921–1922 роках. Д. Бурлюк та С. Алімов друкувалися в журналі, але членами групи не були [2, с. 38–39].

Зі спогадів О. Петровської відомо, що саме квартира В. Пальмова стала місцем збору футуристів: «В Читі ми збиралися у Віктора Никандровича Пальмова <...>. Серед жартів і каламбурів розроблялися теоретичні положення про нове мистецтво» [2, с. 52–53]. Художник із дружиною були гостинними господарями, інколи члени літературно-мистецької групи збирались у них для обговорення нагальних питань спільної групової роботи, а то й просто щоб побути разом у неробочій атмосфері, пограти в шаради чи буріме, відпочити з веселими жартами та піснями [2, с. 53–54].

25 вересня 1921 року на черговому мітингу мистецтва було ухвалено декларацію ініціативної групи «Творчість» з організації Майстерень мистецтвобудування. Майстерні були

організовані з метою підготовки фахівців для закладів культури та пропаганди нового мистецтва. Ось як в декларації про створення Майстерень мистецтвобудування характеризувались їхні майбутні завдання: «Постійна естетична трибуна, щоденний творчий взаємодотик, вивчення та виявлення творчих прийомів і конструкцій, впровадження в маси та вбирання в себе активних елементів...» [2, с. 40].

Згодом група відкрила свій клуб «Искусстварь», назва якого поєднувала два слова: «мистецтво» та «творити» [2, с. 49]. Химерна назва клубу є прикладом футуристичної словотворчості — винайдення нових слів для відображення сучасної реальності, нового світосприйняття, за яким не встигала звичайна мова. Окрім доповідей на літературні теми, у клубі читали лекції та вели диспути. Він був відкритий для всіх охочих, тому окрім митців там можна було зустріти військових, робітників, професорів, лікарів та студентів.

У грудні під керівництвом М. Асеева в клубі було представлено трагедію «Володимир Маяковський», до якої В. Пальмов створив декорації. Творчість В. Маяковського широко пропагувалась учасниками групи зі сцени та у пресі. За свідченням дружини М. Асеева Ксенії саме любов до поезії футуриста стала основою для дружби М. Асеева та М. Чужака ще в часи їхньої участі у ЛХО [2, с. 20].

В. Пальмов разом із С. Третьяковим, М. Асеевим та М. Чужаком організували видавництво з кумедною назвою, у стилі «компакт-слів» Д. Бурлюка, «ПТАЧ». Назва була складена з перших літер прізвищ засновників. У видавництві було випущено збірку футуристичної поезії С. Третьякова «Ясниш», а також збірки мистецької критики [2, с. 50].

Група «Творчість» також видавала сатиричний журнал «Дуболом» з ілюстраціями В. Пальмова та М. Аветова. М. Асеев публікував свої фейлетони під псевдонімом «Бюль-Бюль», інколи під цим псевдонімом друкувалися спільні роботи М. Асеева та С. Третьякова, який також мав власний псевдонім «Жень-шень» [2, с. 51].

4–6 червня в Читинській художньо-промисловій школі проходила виставка картин В. Пальмова [16, с. 241]. До відкриття виставки у видавництві «ПТАЧ» вийшла ілюстрована брошура «Художник В. Пальмов», авторами текстів до якої виступили С. Третьяков та М. Асеев (Іл. 4).

«Чита — тон картини робиться суворішим. <...> З'являються білі, сніжні плями. Посилюється робота над фактурою. Вводяться скло та металевий блиск — срібний папір. <...> Вводиться декоративний орнамент і між танцюючими по картині орнаментальними “вишивками” і насиченим конструкціями фоном затиснута тріщить грудна клітина теми (сюжету в літературному сенсі) найчастіше символічно-революційного» [8, с. 22], — писав С. Третьяков про роботи, створені у столиці ДСР.

«Потрійний портрет» — зображення лідерів мистецької групи «Творчість». За розмірами полотно значно більше за інші збережені роботи далекосхідного періоду. Масштабність та тематика свідчить про його важливість, програмність для творчості художника.

Створюючи образи товаришів, В. Пальмов поєднує найрізноманітніші художні прийоми, передає характерні прикмети кожного персонажа. Ліворуч зображено журналіста та літературного критика М. Насимовича-Чужака (Іл. 5) — риси теоретика лівого мистецтва передано найреалістичніше, в порівнянні з двома іншими персонажами його обличчя здається фотографічною колажною вклейкою, випадково чи навмисно майстер підсвічує його червоним кольором — М. Насимович-Чужак був зятим прихильником революції. Літератор та

ідеолог марксизму, він стане одним з авторів основного принципу творчого об'єднання ЛЕФ (Лівий фронт мистецтв) «мистецтво — життєтворення». До ЛЕФу пізніше приєднуються майже всі члени групи «Творчість».

У центрі картини — поет і драматург, автор агітп'єс «Протигази» та «Хочу дитину» С. Третьяков (Л. 6). Його обличчя, що справляє враження білої театральної маски, майже повністю складене з півкіл та спіралей. Напруга та сум в образі письменника наче передрікають його трагічну долю: у 1939 році він буде розстріляний через звинувачення в шпигунській діяльності на користь Японії, яку начебто почав у роки перебування на Далекому Сході. Б. Брехт напише про поета, якого вважав своїм другом: «Мій учитель Третьяков, величезний, привітний, розстріляний за вироком суду народу. Як шпигун. Його ім'я прокляте. Його книги знищено. Розмови про нього вважаються підозрілими. Їх обривають. А що якщо він невинний?» [9, с. 562].

Обличчя персонажу праворуч, задумливе та застигле, художник підкреслює смарагдовим та жовтим (Л. 7). Вважається, що зображено поета, одного з найяскравіших представників футуризму в літературі, М. Асеева, на той час заступника директора Далекосхідного телеграфного агентства (ДальТА), пізніше одного з засновників ЛЕФу.

Аналіз відомої фотографії групи «Творчість» (Л. 2) підтверджує, що В. Пальмов дійсно зобразив на полотні М. Чужака та С. Третьякова — їхні обличчя впізнавані, тоді як атрибуція третього персонажу як М. Асеева видається нам помилковою. Порівняння зображень дозволяє стверджувати, що художник створює не образ соратника за творчим об'єднанням, а вводить до картини автопортрет.

Припущення про те, що праворуч зображено саме В. Пальмова, підтверджує рецензія на персональну виставку художника в Читі, що після закриття експозиції була опублікована в газеті «Дальневосточный путь». Автор рецензії під псевдонімом «Ходивесело», серед інших робіт згадавши потрійний портрет, назвав його «портретною конструкцією»: «Прийом пародіювання іконопису привів художника від сюжетно-символічного червоного вершника через монументально-декоративного “Івана” до портретної конструкції “Трепач” (потрійний інтерпретований “портрет” — Третьяков, Пальмов, Чужак)» [13, с. 2]. Впевнено можна стверджувати, що мова йшла саме про потрійний портрет з колекції НХМУ.

Детальне співставлення фотографії мистецької групи та портрету дозволяє припустити, що цей знімок слугував референсом для образів футуристів. Хоча за портретними рисами достеменно ідентифікувати особи В. Пальмова чи М. Асеева неможливо, вважаємо за необхідне звернути увагу на зачіску персонажа: на відміну від М. Асеева, який мав пряме волосся і протягом всього творчого шляху носив характерну подовжену зачіску з проділом (Л. 8), В. Пальмов мав хвилясте волосся (Л. 9) — саме таке, як читається у білих звивистих лініях на полотні. До того ж, якщо дзеркально відобразити зображення художника з фотографії групи «Творчість», стає помітною відповідність деталей портрету та світліни: поворот голови у три чверті, світлотіньове моделювання, абрис зачіски, виразні вії (Л. 10).

На початку жовтня 1922 року В. Пальмов разом з іншими учасниками групи «Творчість» відправився до Москви. За сприяння художника та організатора художніх виставок К. Кондаурова футурист влаштував персональну виставку, де були представлені роботи, створені на Далекому Сході. Було видано ілюстрований графічними роботами каталог, що

містить 102 позиції [1]. Каталог досі в науковий обіг не був введений, графічні зображення потребують подальшого аналізу.

У каталозі за номером 79 фігурує робота під назвою «Трепач. (Потрійний портрет)». Каталог виконав В. Пальмов у техніці літографії, тому наведені у ньому назви вважаємо авторськими. ТреПаЧ — скорочення в дусі авангардистської необмеженої «словотворчості», за допомогою якого художник розтлумачує-інтерпретує образи потрійного портрету: Третьяков — Пальмов — Чужак.

Відсутність на картині одного з ключових учасників групи «Творчість» М. Асеева можна пояснити тим, що на запрошення А. Луначарського поет вирушив до Москви наприкінці січня 1922 року [2, с. 54], на пів року раніше за товаришів по творчому об'єднанню. Не знаходимо згадок про потрійний портрет і у брошурі «Художник В. Пальмов», авторами текстів до якої виступили М. Асеев та С. Третьяков, що також свідчить про створення картини вже після приготування видання до друку. Виглядає мало ймовірним, що ключову для далекосхідного періоду творчості роботу не згадано випадково.

Сумніви також викликає датування роботи 1920–1921 роками. Ми вважаємо, що робота була створена дещо пізніше, в період перебування художника в Читі, від серпня 1921 року до червня 1922 року. На це вказують стильові особливості полотна, що сильно відрізняють портрет від попередніх робіт: похмурий колорит, динамічна композиція. Підтверджується це тим, що полотно було створено в Читі та його експонування на персональній виставці В. Пальмова 4–6 червня 1922 року, де були представлені роботи читинського періоду творчості художника. На користь цієї думки також свідчить відсутність позначок про участь в японських виставках на зворотному боці портрету. Наліпки «Русская выставка в Японии» присутні на зворотному боці ранніх робіт В. Пальмова з колекції НХМУ «Дачник» (1920) та «Циганка» (1920), а також на полотнах, що експонувалися в Японії під час перебування там художника у 1920–1921 роках, з колекцій інших музеїв.

Відсутність на портреті М. Асеева дозволяє нам ще точніше окреслити ймовірний часовий проміжок створення роботи. Робимо висновок, що В. Пальмов написав портрет у першій половині 1922 року, в період між від'їздом М. Асеева до Москви у кінці січня 1922 року та персональною виставкою В. Пальмова в Читі на початку червня.

Висновки. У результаті дослідження «Потрійного портрету» В. Пальмова встановлено, що робота є важливою в контексті відображення активної діяльності художника на Далекому Сході в період від 1919 до 1922 року.

Аналіз архівних джерел дозволяє зробити такі висновки:

- художньо-стилістичні особливості та тематика роботи дає змогу стверджувати, що робота була створена в період перебування В. Пальмова в Читі;
- з упевненістю можна стверджувати, що художник написав портрет у 1921–1922 роках, можливо, від кінця січня до кінця травня 1922 року;
- визначено авторську назву роботи: «Трепач (потрійний портрет)»;
- запропоновано нову атрибуцію персонажу праворуч як В. Пальмова, а не М. Асеева.

Ілюстрації



Іл. 1. В. Пальмов. Груповий портрет (Портрет Чужака, Третьякова, Асеева). 1920–1921.
Полотно, олія. 72х146,5 см. НХМУ, Київ. Інв. № ЖС-1932



Іл. 2. Фотографія футуристів: С. М. Третьяков, Д. Д. Бурлюк, М. М. Асеев, В. Н. Пальмов, С. Я. Алимов.
Владивосток, 1919. [1] л.; 8,5х13,5 см. Приватна колекція.
Ілюстрацію подано із сайту аукціонного дому «12-й стул» [14]



Іл. 3. Фотографія учасників групи «Творчість».
Подано з каталогу виставки «Modernism in the Russian Far East and Japan» 1918–1928 [16, с. 61]



Іл. 4. Обкладинка брошури
«Художник В. Пальмов» (1922)



Іл. 5. Картина: В. Пальмов. Груповий портрет
(Портрет Чужака, Третьякова, Асеева). Фрагмент. 1920–1921.
Полотно, олія. 72x146,5 см. НХМУ, Київ. Інв. № ЖС-1932

Фотографія: М. Насимович-Чужак. Фотографія учасників групи
«Творчість». Фрагмент. Подано з каталогу виставки
«Modernism in the Russian Far East and Japan» 1918–1928 [16, с. 61]



Іл. 6. Картина: В. Пальмов. Груповий портрет (Портрет Чужака, Третьякова, Асеева).
Фрагмент. 1920–1921. Полотно, олія. 72x146,5. НХМУ, Київ. Інв. № ЖС-1932.

Фотографія: С. Третьяков. Фотографія учасників групи «Творчість». Фрагмент.
Подано з каталогу виставки «Modernism in the Russian Far East and Japan» 1918–1928 [16, с. 61]



Іл. 7. Персонаж праворуч.
В. Пальмов. Груповий портрет (Портрет
Чужака, Третякова, Асеева). Фрагмент.
1920–1921. Полотно, олія. 72х146,5 см.
НХМУ, Київ. Інв. № ЖС-1932



Іл. 8. М. Асеев. 1916 рік.
Подано з «Воспоминания о Николае Асееве» [2]



Іл. 9. В. Пальмов. Подано з журналу
«Нова Генерація». 1929. № 9. С. 1.



Іл. 10. Порівняння зображень.
Картина: В. Пальмов. Груповий портрет
(Портрет Чужака, Третякова, Асеева).
Відзеркалений фрагмент.
1920–1921. Полотно, олія. 72х146,5 см. НХМУ, Київ.
Інв. № ЖС-1932

Фотографія: Фотографія учасників групи «Творчість».
Фрагмент. Подано з каталогу виставки «Modernism
in the Russian Far East and Japan» 1918–1928 [16, с. 61]

Література

1. В. Н. Пальмов. Каталог выставки. Москва, 1922. 1 л. слож. в 4 С. : ил. ; 24 см.
2. Воспоминания о Николае Асееве : сборник / состав. К. М. Асеева, О. Г. Петровская. Москва : Советский писатель, 1980. 304 с.
3. Горбачов Д. О. Авангард. Українські художники першої третини ХХ століття : альбом. Київ : Мистецтво, 2017. 320 с.
4. Дух України = Spirit of Ukraine : 500-ліття малярства : збірка вибраних картин із фондів Державного музею українського образотворчого мистецтва у Києві. Winnipeg, Manitoba : Winnipeg Art Gallery, 1991. 333 с.
5. Кашуба-Вольвач О. Художники-модерністи в колекції Антона Собкевича. *Мистецтво. Музей. Діалоги* : наук. Щорічник / Національний художній музей України ; редкол.: Ю. О. Литвинець (голова редкол.), Л. В. Толстова (заст. голов. ред.), М. О. Дроботюк (заст. голов. ред, випуск. ред.) та ін. Київ : НХМУ, 2025. Вип. 3. С. 15–28.
6. Нова генерація (Харків). 1929. № 9.
7. Прокопчук І. Ю. Мистецтво українського авангарду 1910-х — початку 1930-х років: образотворчі ідеї кубофутуризму та їхній вплив на процес мистецького формотворення : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.05 — Образотворче мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2015. 435 с.
8. Третьяков С., Асеев Н. Художник Виктор Пальмов. Чита : ПТАЧ, 1922. 26 с.: ил. 18,5 x 13,2 см.
9. Третьяков С. М. Страна-перекресток: Документальная проза. Москва : Советский писатель, 1991. 577 с.
10. Український авангард 1910–1930 років : альбом / авт.-упоряд. Д. О. Горбачов. Київ: Мистецтво, 1996. 400 с.
11. Український живопис ХХ — початку ХХІ ст. : альбом / авт. проекту А. Мельник ; авт. ст. О. Федорук, І. Возіянова ; упоряд. Ю. Литвинець ; ред. О. Климчук. Хмельницький : Галерея, Київ : Аркадія Нова, 2006. 304 с.
12. Український модернізм 1910–1930 : альбом / авт. ст. А. Мельник та ін. ; ред. О. Климчук / Національний художній музей України. Хмельницький : Галерея, 2006. 288 с.
13. Ходивесело [С. Третьяков?]. Две выставки. *Дальневосточный путь (Чита)*. 1922. № 155 (13 июня). С. 2.
14. [Фотографія футуристів: С. М. Третьяков, Д. Д. Бурлюк, М. М. Асеев, В. Н. Пальмов, С. Я. Алимов]. Владивосток, 1919. 1 л. ; 8,5 × 13,5 см. URL : <https://12auction.com/auction/359-русские-торги-в/lot-111-62/> (дата звернення: 08.10.2025).
15. Akinsha K., Barkovska O., Barshynova O., Denysova K., Drobotiuk M. In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900–1930s / ed. by K. Akinsha, K. Denysova, O. Kashuba-Volvach ; foreword by F. Thyssen-Bornemisza ; introd. by K. Akinsha. London ; New York : Thames & Hudson, 2022. 248 p.
16. Modernism in the Russian Far East and Japan 1918–1928 / ed. by T. Omuka, K. Takizawa, Y. Tachibana, T. Mizusawa. Tokyo : Tokyo Shimbun, 2002. 253 p.
17. Ukrajinska avangarda, 1910–1930 : exhibition catalogue / ed. by M. Suslovski. Zagreb : Galerije grada Zagreba, 1990. 231 p.

References

1. V. N. Palmov. (1922). *Katalog vystavki* [Exhibition Catalogue]. Moscow. 1 leaf folded into 4 p., ill., 24 cm [in Russian].
2. Asieieva, K. M., & Petrovskaya, O. G. (Eds.). (1980). *Vospominaniia o Nikolae Aseeve: sbornik* [Memories of Nikola Aseev: A Collection]. Moscow: Sovetskii pisatel [in Russian].
3. Horbachev, D. O. (2017). *Avanhard. Ukrainski khudozhnyky pershoi tretyny XX stolittia* [Avant-garde. Ukrainian Artists of the First Third of the 20th Century]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
4. *Dukh Ukrainy = Spirit of Ukraine: 500-littia maliarstva*. (1991). [Spirit of Ukraine: 500 Years of Painting]. Winnipeg, Manitoba: Winnipeg Art Gallery.
5. Kashuba-Volvach, O. (2025). Khudozhnyky-modernisty v kolektsii Antona Sobkevycha [Modernist Artists in the Anton Sobkevych Collection]. *Mystetstvo. Muzei. Dialohy*: scholarly yearbook of the National Art Museum of Ukraine, 3, 15–28. Kyiv: National Art Museum of Ukraine. [in Ukrainian].
6. *Nova generatsiia*. (1929, September). 9 [in Ukrainian].
7. Prokopchuk, I. Y. (2015). *Mystetstvo ukrainskoho avanhardu 1910-kh – pochatku 1930-kh rokiv: obrazotvorchi idei kubofuturyzmu ta yikhonii vplyv na protses mystetskoho formotvorennia* [The Art of the Ukrainian Avant-Garde, 1910s—Early 1930s: Visual Ideas of Cubo-Futurism and Their Influence on the Artistic Formation Process]. Ph.D. Dissertation. Lviv National Academy of Arts, Lviv [in Ukrainian].
8. Tretiakov, S., & Aseev, N. (1922). *Khudozhnik Viktor Palmov* [The Artist Viktor Palmov]. Chita: PTACH [in Russian].
9. Tretiakov, S. (1991). *Strana-perekrestok: Dokumentalnaia proza* [The Country as Crossroads: Documentary Prose]. Moscow: Sovetskii pisatel [in Russian].
10. Horbachov, D. O. (Ed.). (1996). *Ukrainskyi avanhrad 1910–1930 rokiv: Albom* [Ukrainian Avant-garde of 1910–1930: An Album]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
11. Lytvynets, Y. (Ed.). (2006). *Ukrainskyi zhyvopys XX — pochatku XXI st.: albom* [Ukrainian Painting of the 20th—Early 21st Century: An Album]. Khmelnytskyi: Galereia; Kyiv: Arkadiia Nova [in Ukrainian].
12. Klymchuk, O. (Ed.). (2006). *Ukrainskyi modernizm 1910–1930: Albom* [Ukrainian Modernism 1910–1930: An Album]. Khmelnytskyi: Galereia [in Ukrainian].
13. Khodyveselo [S. Tretiakov?]. (1922, June 13). *Dve vystavki* [Two Exhibitions]. *Dalnevostochnyi put*, 155, 2. [in Russian].
14. Photograph of Futurists S. M. Tretiakov, D. D. Burliuk, M. M. Asieiev, V. N. Palmov, S. Y. Alymov in Vladivostok. (1919). Retrieved from <https://12auction.com/auction/359-русские-торги-в/lot-111-62/> [in Russian].
15. Akinsha, K., Barkovska, O., Barshynova, O., Denysova, K., & Drobotiuk, M. (2022). *In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900–1930s* (K. Akinsha, K. Denysova, & O. Kashuba-Volvach, Eds.). London; New York: Thames & Hudson.
16. Omuka, T., Takizawa, K., Tachibana, Y., & Mizusawa, T. (Eds.). (2002). *Modernism in the Russian Far East and Japan 1918–1928*. Tokyo: Tokyo Shimbun.
17. Suslovski, M. (Ed.). (1990). *Ukrajinska avangarda, 1910–1930*: Exhibition Catalogue. Zagreb: Galerije grada Zagreba.

Olga Apatska

VIKTOR PALMOV'S "GROUP PORTRAIT": NEW INFORMATION AND CLARIFICATIONS ON ATTRIBUTION

Abstract. The article presents a comprehensive analysis of one of the key works from Viktor Palmov's Far Eastern period, Group Portrait (Portrait of Chuzhak, Tretiakov, Asieiev), held in the collection of the National Art Museum of Ukraine (NAMU). The study examines the history of the work's creation, its artistic features, and its significance within Palmov's Far Eastern oeuvre, with particular attention to the interpretation of the depicted figures. The author's original title—Trepach ("Triple Portrait")—is identified. Drawing on archival materials, artistic sources, and photographic evidence, the article proposes a new attribution for one of the figures: it is likely not Mykola Asieiev, as previously assumed, but Viktor Palmov himself. The dating of the painting has also been clarified to approximately the first half of 1922, between Asieiev's departure for Moscow in late January and Palmov's solo exhibition in Chita in early June. This research expands current knowledge about the portrait and fills important gaps in the existing scholarship on this work.

Keywords: attribution, the "Tvorchist" group, NAMU collection, Cubo-Futurism, Viktor Palmov's oeuvre.

Юлія Щукіна

**ДИСКУРС ПРО ТЕАТР НА СТОРІНКАХ
ЖУРНАЛУ «НОВА ГЕНЕРАЦІЯ» (1927–1930)**

**DISCOURSE ON THE THEATER IN THE JOURNAL *NOVA GENERATSIYA*
("THE NEW GENERATION") (1927–1930)**

УДК 792.072.3(051)"1927/1930"

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345540

Юлія Щукіна

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри театрознавства
Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського

Yuliia Shchukina

Ph.D. in Art Studies, Associate Professor,
Head of the Department of Theatre Studies,
Kharkiv I. P. Kotliarevsky
National University of Arts

e-mail: Kovalenko_752016@ukr.net

orcid.org/0000-0001-8329-6828

Анотація. У статті на матеріалі різножанрових публікацій на сторінках щомісячного літературно-мистецького журналу українських футуристів «Нова Генерація» простежується динаміка їхніх поглядів на театр. Виявлено, який саме відсоток матеріалів у журналі було присвячено цілком або частково інформації про театр в Україні та світі. Удалося встановити, що дискурс про театр письменники цієї літературної групи та невелика частка практиків театру формували у літературних творах у жанрах роману, поетичного памфлету, драматичної поеми, розгорнутої інформації, проблемної статті, протоколу засідання організації, а також у вигляді фото, архітектурних креслень та репродукцій. Літературний стиль видання яскраво індивідуальний, мистецьки виразний. Візуальна презентація матеріалів споріднює журнал «Нова Генерація» з мистецтвознавчими виданнями (з характерними для них аркушами репродукцій). На відміну від переважної більшості журналів та газет, що висвітлювали питання театру, «Нова Генерація» не практикувала рецензій, розгорнутих оглядів, інтерв'ю з митцями.

Виявлено, що протягом 1927–1928 років у «Новій Генерації» вийшла незначна кількість матеріалів, що висвітлювали театральне життя України. Переважно подавалися стислі огляди тенденцій в режисурі, архітектурі, теорії театру і мистецької педагогіки закордону, а український театр був презентований перш за все візуальними матеріалами (живопис, театральні маски). Орієнтація редколегії «Нової Генерації» на широкі контакти з мистецькими виданнями Західної Європи простежується як у цитуванні та полеміці з авторами їхніх публікацій, так і в інформації про надходження до редакції актуальних видань іноземними мовами, у друку матеріалів українською, польською, французькою та ін. мовами і навіть у залученні до редколегії Енріке Прамполіні. Та вже від кінця 1928 року редакція на чолі з Михайлом Семенком розгортає різку за тоном дискусію, спрямовану на стан сучасного українського театру, зокрема театру «Березиль». Простежуються коливання редакційної політики поміж курсом видання на масового читача та читача корпоративного, професіоналів різних видів мистецтв. На матеріалі фронтально проаналізованих публікацій зроблено висновки щодо позиціонування видання відносно інших видань, зокрема «Плуг», «Харьковский пролетарий», «Літературний ярмарок» та ін.

Ключові слова: театрознавство, теорія та історія театральної критики, жанри театральної публіцистики, театральна культура України, «Нова Генерація», журнал українських панфутуристів, театр «Березіль».

Постановка проблеми. Головний літературно-мистецький журнал «лівої формації мистецтв» «Нова Генерація» (таку ж назву мала й група українських футуристів, що гуртувалися навколо редакції) виходив друком у Державному видавництві України протягом листопада 1927 — грудня 1930 року. Ця обставина істотно допомогла журналу стати найуспішнішим і найтривалішим видавничим проєктом серед інших, ідеологом яких був поет М. Семенко: «Музагет» (1919), «Мистецтво» (1920), «Катафалк искусства», «Семафор у майбутнє» (1922), «Бумеранг» (1927).

Основними фундаторами «Нової Генерації» (далі в тексті — «Н. Г.») були досвідчені М. Семенко і Гео Шкурупій, а також О. Полторацький, чия кар'єра в літературі почалася саме тут. Про погляди перших двох літературознавців О. Ільницький писав: «Кожен із них почував огиду до затурканих дядьків, народного мистецтва, вишиванок, пасік, просвіти <...> Української Народної Республіки, Української автокефальної церкви, та зрештою, не менш затято до “марксистських» критиків”» [6, с. 143].

Серед літературно-мистецьких журналів України 1910–1930-х років «Н. Г.», на перший погляд, досліджена найбільше. Водночас праць, до області завдань яких потрапив театрознавчий аспект публікацій «Н. Г.», вкрай мало. Різноманітні аспекти співпраці М. Семенка і Л. Курбаса у театрі та у медіа висвітлила у своїй публікації, присвяченій футуризму в українському театрі, театрознавиця Г. Веселовська [1]. Безпосередньо розглянув тему професійних контактів, дружби та конфлікту двох провідних діячів української культури доби авангарду філолог М. Сулима [29].

Решта академічних праць про «Н. Г.» тему театру обминали. Літературознавець О. Ільницький фундаментально проаналізував діяльність українських панфутуристів та, зокрема, їхнього журналу (генезу, пункти програми, склад розширеної колегії, трансформації організації футуристів у мінливому соціокультурному контексті). З позиції еволюції видань за редакції М. Семенка, що передували «Н. Г.», аналізувала видавничий доробок панфутуристів і, зокрема, журнал «Н. Г.» і Г. Опришко [17]. Театральний сегмент вона акцентувала лише у газеті «Катафалк искусства». Єдине, на думку Г. Коваленка, «аналітичне дослідження українського авангарду в пластичних мистецтвах» (на сторінках «Н. Г.») належить діаспорській авторці М. Мудрак [12, с. 4]. Фрагментарно тему театру на сторінках «Н. Г.» розкрила мистецтвознавиця Г. Скляренко (авангардні погляди на театр А. Петрицького). І. Прокопчук побудувала свою статтю [20] про роль мистецьких часописів у поширенні модерністичних концепцій в Україні на матеріалі «Н. Г.», але й вона обминула театральну складову вмісту часопису.

Мета статті — уточнити і всебічно проаналізувати частку театального контенту на сторінках «Н. Г.», коло його авторів, а також виявити характерні для цього видання жанри театального письма, домінуючі теми та загалом редакційну політику щодо сценічного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Шукаючи відповіді на запитання, яким було письмо про театр в «Н. Г.», пригадаймо, які провідні видання від 1927 по 1930 рік регулярно писали про театральне мистецтво: «Нове мистецтво» (1927–1928) і «Радянський театр» (1929–1931), орган НКО, до редколегії якого входив Л. Курбас. На зміну останньому прийшов журнал «Масовий театр». У 1930-му вийшло єдине число фахового театрознавчого журналу «Річник теат-

рального музею», редактором якого був театрознавець П. Рулін. Від другого півріччя 1930 року також виходив профспілковий масовий журнал «Мистецька трибуна», який очолював Д. Грудина, член Всеукраїнської спілки пролетарських письменників. Низка видань розкривали концепцію театру для селян.

У літературно-мистецьких виданнях, що їх досі редагував М. Семенко, театральний сегмент охоплював неістотну частку. Поет-футурист надавав сторінки друкованих органів панфутуристів програмним висловлюванням експериментаторів сцени, яких у той час толерував. У першому виданні «Музагет» з поетичним опусом вийшов до читача М. Терещенко, а Л. Курбас першим в українському театрознавстві просигналізував про появу експресіоністичної драматургії [13, с. 115–122]. Наприкінці «місяшника» було подано детальну хроніку театрів Києва на чолі з Л. Курбасом, А. Загаровим, М. Терещенком. Мовно інтернаціональний, поліграфічно амбітний «Семафор у майбутнє» містив два невеликих матеріали про театр — практичні режисерські нотатки М. Терещенка «Мистецтво дії» [23, с. 37–38] та «Минуле й сучасне мистецтва дійства» [23, с. 43–44]. У газеті кишенькового формату «Катафалк искусства» театру знайшлося місце лише у колонці «Хроніки», а також М. Семенко висловився на підтримку постановки у МО «Березіль» кайзерівського «Газа»: «Вітаємо вступ Курбаса до деструктивної роботи» [8, с. 4].

Порівняно з цими виданнями, у «Н. Г.» тема театру посідала більш помітне місце. «Найчастіше статті з питань авангардного театру з'являлися на сторінках видання футуристів “Нова Генерація”...», — писала театрознавиця Ю. Полякова у статті-огляді театральної преси 1920–1930-х років [19, с. 122]; виданням-маніфестом назвав «Н. Г.» її колега В. Собіянський [28, с. 199].

Протягом понад трьох років було видано 36 номерів журналу «Н. Г.». Редакція розташовувалася за адресою: Харків, Сергіївська площа, Московські ряди, 11, а наприкінці існування журналу — по вул. Пушкінській, 46 (1930, № 11/12).

Список редакцій журналів, що видає ДВУ, засвідчує, що «Н. Г.» мала досить нечисленний склад — двох працівників. Утримання редакційного апарату (4320 крб) — третє знизу серед десяти видань періодсектору ДВУ того року. (У той час як видання «На зміну» утримувало редакцію з семи штатних працівників; двотижневик «Мистецька трибуна», згідно платіжної відомості за грудень 1930 року, — із шести одиниць штату [3, с. 649], «Червоний шлях», «Більшовик України», «Літопис революції» — по чотири працівники відповідно, а журнали «Самоосвіта», «Наука на Україні» — по одному працівнику [27, с. 256].)

Кошторис на періодичні видання Державного видавництва України 1929/1930 операційного року фіксує наклад «Н. Г.» у 1000 примірників (найменший тираж по періодсектору, адже, приміром, журнал «Життя і революція» виходив із накладом 3000, «Більшовик України» — 10 000, «Безвірник» — 20 000). Обсяг «Н. Г.» в аркушах — 99, не рахуючи ілюстрацій (тоді як «Більшовик України» — 174, «Гарт» — 123). Літературні гонорари «Н. Г.» були амбітними. Річний кошторис фіксує суму 17 640 крб. (це менше половини бюджету видання — 42 861,60 [10, с. 6]), тоді як для «Літературної газети» було заплановано 9100 крб., а для видань «Красное слово» і «Гарт» — 2000 крб. Слід зазначити, що в «Н. Г.» була ще стаття бюджету «художні гонорари і фото» — 1200 крб. (сумарно річні гонорари автури журналу складали 20 000 крб.), притому, що половина видань періодсектору взагалі не мали такої статті розходу, а два видання ДВУ обходилися бюджетом у 500 крб. Водночас, «Літературний ярмарок», з яким редакція «Н. Г.» системно конфліктувала на сторінках свого видання, мав фонд гонорарів 30 800 крб.

Наклад «Н. Г.» у різні роки коливався: у 1927 році він становив 1200 примірників, а у грудні 1928-го і влітку 1929-го виходила найменша кількість примірників (1000–1100). Найвищі наклади «Н. Г.» мала на початку 1929-го і в другому півріччі 1930-го (1600). Травневе, вересневе і жовтневе числа 1929 року вийшли рекордним накладом 1700.

Як свідчить Я. Цимбал, «кошторис ДВУ на періодичні видання на 1929/1930 операційний рік, видатки на річний випуск “Нової Генерації” становили 47 184,54 крб. (порівняймо, річний споживчий кошик однієї людини у приватних крамницях коштував 240 крб., у державних — 216 крб.) <...>. Прибуток від реалізації тиражу «Нової Генерації» становив 5765 крб. Це передплата, роздрібний продаж і навіть безкоштовні примірники. Річний дефіцит бюджету журналу складав 41 428,56 крб., тобто 87,8%» [30].

О. Полторацький, виступаючи у низці публікацій пропагандистом «Н. Г.» і творчості М. Семенка, писав: «...журнал, насамперед, не масовий. Це — лабораторія, де співробітники журналу можуть проробляти досвіди над новими формами літератури й уміщувати теоретичні праці досить важкі щодо викладу <...>. “Н. Г.” розраховано на кваліфікованого читача, як от на культактив, на студентів, і цьому відповідає порівняно невеликий тираж журналу...» [18, с. 43].

Ціна журналу на рік становила 7 крб., на 6 місяців — 3 крб. 75 коп., окреме число — 1 крб. (№ 1), надалі — 75 коп., а за передплатою — 45 коп. Для порівняння, примірник журналу «Культфронт» коштував 30 коп., «Мистецької трибуни» — 20 коп., одинарного числа «Радянського театру» — 1 крб., подвоєного — 1,5–2 крб.

У фонді 177 ЦДАВО відшукався документ, що свідчить про значний відсоток накладу, який доводилося утилізувати, — частина примірників журналу про ліве мистецтво системно пілюжилася на складі видавництва. У відомості періодики, що обернено на макулатуру в 1928–1929 роках, зазначено, що було утилізовано 3600 примірників журналу «Н. Г.» за 1927–1928 роки. Протягом цього часу вийшло 15 чисел, отже відсоток нереалізованих журналів (у тому числі, шляхом безкоштовного поширення) дорівнює накладу трьох номерів [2, с. 2]. Про розрив прагнень верхівки «Н. Г.» із споживацькою реальністю свідчив І. Терентьев, пишучи про виснажливий тур (кінними підводами) поетів робітничими клубами Донбасу: «Я почувався абсолютно зайвим у цій їхній роботі та мав сумнів взагалі у будь-якому сенсі цієї роботи, оскільки пролетарська аудиторія однаково нудьгуючи слухала і Сотника, і Полторацького, і Семенка <...>. Фальшивість цієї культуртрегерської подорожі, її марність та негативний для “Нов[ої] Генерації” результат у сенсі явної втрати авторитета навіть у власних очах — були основним моїм враженням» [26, с. 604]. Аналогічного висновку дійшов І. Терентьев і щодо результатів агітації за «Н. Г.» серед студентських мас Харкова.

Журнал «Н. Г.» став найбільш інтернаціональним виданням в УРСР, серед тих, де висвітлювалися проблеми театрального мистецтва. Однак, аспект міжнародної співпраці «Н. Г.» за напрямком театру заслуговує на висвітлення в окремій публікації.

Про видові пріоритети літературно-мистецького журналу писав В. Гадзінський: «Не без причини “Нова генерація” стоїть так близько до архітектури й кіна <...>. Ці дві галузі мистецтва найближчі новим класовим пропорціям і новим шуканням у культурі та побуті» [4, с. 42]. О. Полторацький називав «нашими (письменників. — Ю. Щ.) спільниками малярів, лівих архітекторів, ліву фотографію» [18, с. 41], симптоматично оминаючи театр. Концепція журналу передбачала візуальну представницькість та наочність лівого мистецтва (архітектура та малярство) і словесну новизну літератури.

З хронологічного і системного показника «Н. Г.», виданого 2018 року, стає зрозумілим, що всього в журналі вийшло 900 матеріалів (не враховуючи додатків-ілюстрацій). Поезія складала 17,6% від обсягу; проза — 5,4%, репортажі — 2,5%, видавнича справа — 1,5%, критика та хроніка — 9,4%, гуморески, пародії — 2,3%, критичні відгуки на публікації, події (рубрика «Блокнот») — 19,5%. Матеріали про кіно обіймали 2,1%, про архітектуру — 6,8%, про образотворче мистецтво — 5,5%, статті з мистецтвознавства — 9,8%, некрологи, статті з фотомистецтва, скульптури, облаштування побуту — по 0,5%, статті про музику — 0,25%, матеріали про діяльність «Н. Г.» — 3,3%, листування — 9,2%.

Згідно з показником, лише 20 публікацій у журналі були присвячені театру (2,2%). Застосовуючи метод кейс-стаді, ми з'ясували, що такий відсоток не відповідає дійсності. Адже питанням розвитку театру у виданні були присвячені і протоколи нарад «Н. Г.», і поетичні твори, й листи, й драматичні поеми. Ми виявили 80 матеріалів, у яких відображені авторські та редакційні міркування про стан театрального мистецтва (8,89% від усіх матеріалів «Н. Г.»).

На початку повноцінні статті про театр з'являлися не в кожному номері «Н. Г.», частіше — інформація (переважно про театр за кордоном), театральний плакат або фото з вистави в Україні. Середній обсяг публікацій про театр у 1927 році складав півтори-дві сторінки, та згодом збільшився до п'яти. Одна з причин цього — не так зацікавленість висвітленням питань театру, як обстоювання представниками літературного угруповання панфутуристів нищівної позиції щодо своїх опонентів.

У першому номері журналу зазначалося, що до редколегії входять письменники організації Іван Маловічко, Петро Мельник, Леонід Недоля (Лук'ян Гончаренко), О. Полторацький, М. Семенко. На думку О. Ільницького, «біля верхівки керівництва стояли Леонід Скрипник, Олекса Влизько та фотограф Дан Сотник» [6, с. 148].

Аналіз допоміг встановити рідкісну серед літературно-мистецьких видань, але програмну для цього журналу приналежність його авторів одній генерації — тих, хто народився наприкінці 1880-х — у 1890-ті роки.

Авторів дописів про театр в «Н. Г.» можна поділити на чотири групи, згідно з їхніми професіями.

Серед групи авторів-футуристів ерудованістю відрізнявся прозаїк, теоретик мистецтва, зокрема кіно і фотографії, Л. Скрипник (смерть в лютому 1929 року одного з авторитетів «Н. Г.» стала непоправною втратою для редколегії). В «екранізованому романі» «Інтелігент», який прозаїк надрукував у перших номерах журналу, сцена бульварного театру обмальовує двоїстість стосунків подружжя батьків; перестигла артистка театру-шантану у виставі «Підв'язки пастушки» асоціюється з міщанським смаком; відвідини вистави за участі Шаляпіна стали віхою гімназійної юності героя. Розгорнутою панорамою соціології партеру запам'яталася сцена в опері, а згадка про «Аркадію щасливу» виявляла полеміку Л. Скрипника з дореволюційним репертуаром театру.

Взагалі, у творчості прозаїків «Н. Г.» спостерігається в той час певна театроманія. У надрукованих у «Н. Г.» уривках з роману «Ведмідь полює за сонцем» Андрія Чужого теж є розгорнута сцена, у якій репортер та актор міркують про неприбутковість театру. Репортер дає акторові пораду про користь ефектної реклами для вистав, з елементом сенсації, а також говорить про «силу хвалебних рецензій найпопулярніших, найнезалежніших критиків (це коштуватиме вам зовсім недорого)» (1927, № 3, с. 19). В оповіданні «Старим Дніпром в останній раз» Дмитро Бузько та Гео Шкурूपій символічно послуговувалися термінологією сцени для

назви підрубрики «Театральні декорації». Поет Л. Чернов присвятив свою поему про двох синів селянського роду, які вийшли «в люди», акторці театру «Березіль» Валентині Чистяковій.

Вміщена у журналі за 1930 рік перша п'єса засновника об'єднання «Юго-Леф» Л. Недолі, ймовірно, стала частиною «антиберезільської» стратегії редакції «Н. Г.» і була полемічно націлена проти щойно поставленої там комедії «Мина Мазайло» М. Куліша. На виклики політики українізації герої твору Л. Недолі відповідали у свій спосіб: «Нація... хто тут є? Хвилювий не українець, Коряк розумна людина, не українець, Кулик не українець, Первомайський не українець» (Хороба // Нова Генерація. 1930 № 6–7. С. 21). Автори пародійного роману «Карусель», учні Л. Курбаса Лазар Френкель та Євген Яворівський, теж вдалися до театральних цитат: у записнику репортера у потоці свідомості та нагадування про побутові потреби, значиться: «Не забути — Льоля, Варя, Женя — квитки — опера» (Карусель // Нова Генерація. 1928. № 8. С. 91), і далі, наче в маренні: «Ніч, як труп на шибениці, терпне, рвучи пуповину з днем. “О, баядерка, тихий, сладостный сон...”» (Там само. С. 92). Останнє явно цілило в оперетко- та кальманоманію 1920-х.

Важко не погодитися з тим, що Л. Курбас обстоював на сторінках «Радянського театру» погляди на «Н. Г.» як на скупчення «театрознавців»-самозванців та аматорів. У статті «На дискусійний стіл», відповідаючи на численні та грубі публічні (у журналі, фінансованому Державним видавництвом України) обвинувачення панфутуристів, він констатував їхнє «вмішування у справи театру, в яких ви нічого не розумієте» [11, с. 16]. Приміром, із критикою журналу «Сільський театр» допоміг «Н. Г.» Леонід Зимний (Писаревський) — самоук, автор пісень та віршів для дітей, який щойно почав свій шлях у літературі (Продукція з брачком // Нова Генерація. 1930. № 5. С. 60–61). Журналіст, письменник і педагог, «гартівець» Оскар Редінг (Володимир Гадзинський) (Бур'яни провінції // Нова Генерація. 1930. № 2. С. 34–39) лайливо проходився по «Мині Мазайло» М. Куліша та театрах, що поставили цю п'єсу, а також по березільському ревю «Алло, на хвилі 477».

Другу групу складали автори архітектурних проектів театрів та клубів (архітектори Я. Штейнберг, Г. Яновіцький, М. Мовшович). Цю частину публікацій можна назвати найбільш об'єктивними дописами про розвиток театральної культури кінця 1920-х.

Третю групу утворили діячі театру, керівники колективів: Микола Фореггер (Українська державна столична опера, Харків), Гліб Затворницький (Дніпропетровський ТРОМ), головний художник Анатоль Петрицький (так само Українська державна столична опера) та режисер футуристичного напрямку Ігор Терентьев. Останній написав для редакції два тексти у жанрі тез, обсягом у сторінку кожний, зупиняючись на етично-методологічних питаннях драматургії, проблемі генерацій в сучасному театрі (На 29 рік // Нова Генерація. 1929. № 2. С. 74–75) і вивченні пролетарських запитів до театру та регулярно виступаючи в опозиції до «беззмістовного» естетизму Камерного театру (Ф1, Ф2, Ф3 // Нова Генерація. 1929. № 3. С. 62–63), (Індустріальна побутовщина // Нова Генерація. 1929. № 10. С. 43–44). Останній текст режисер виклав у жанрі белетризованого інтерв'ю з робітником. І. Терентьева цікавив зв'язок форми та змісту, типологію яких він вивів у вигляді формули: «Ф1 — праве естетство, Ф3 — ліве естетство, ухил, а Ф2 — академізм. Те, що нам потрібно — це політичний театр, театр факту» (Ф1, Ф2, Ф3 // Нова Генерація. 1929. № 3. С. 63).

Практики театру виступали на сторінках «Н. Г.» нечасто. Макет «Н. Г.» (кольорова монохромна обкладинка з графічним прямокутником) створив головний художник театру «Березіль» В. Меллер. Утім, вже у 1928 році озвучено офіційну інформацію: «В. Меллер з № 5

«Н. Г.» участі в журналі не бере» (Зміст // Нова Генерація. № 5. С. 3). Багато можуть розповісти про тип видання його обкладинки. Обличчям першого випуску став Баугауз Оскара Шлемера, а надалі редакція подавала фото з виставки «10 років Жовтня», шкіц теа-маски В. Меллера, приклади сучасної світової архітектури та українського Держпрому, портрет Леніна і кадр з лялькою — політичною карикатурою з передвиборчого карнавалу. Після В. Меллера візуальним образом журналу опікувався А. Петрицький, а в № 4 1929 року офіційно — фотограф Дан Сотник.

На ранньому етапі з «Н. Г.» співпрацював Фауст Лопатинський, проте не за напрямом театру, а за темою кіно. Проблемну статтю «Реконструкція фарсу» (Нова Генерація. 1928. № 8–9) дав «Н. Г.» згадуваний вище Л. Френкель. У рубриці листування висловив підтримку редакції (від імені 47 членів колективу) керівник Українського Робітничого театру профспілок на Донбасі Д. Шклярський (Нова Генерація. 1928. № 10. С. 434).

Вагомий внесок до формування наративу про сучасний музичний театр не лише в «Н. Г.», а й у театральній періодиці республіки загалом зробив А. Петрицький, статті якого відрізняються ґрунтовним розкриттям проблем та полемічністю. У статті «Чи потрібна кому опера?» (Нова Генерація. 1929. № 10. С. 34–39) художник дає оригінальну теорію «фактури драми» (4 пункти) та «фактури опери» (10 пунктів). Зокрема, А. Петрицький бачив перевагу молодого Харківського оперного театру над театрами у Москві та Петербурзі в тому, що він не має традицій, а тому одразу ж може будувати принципово нові спектаклі. Крім того, у публікаціях на сторінках «Н. Г.» А. Петрицький міркував про конструктивістську логіку сучасного сценічного оформлення, функціональність театального костюма (Оформлення сцени сучасного театру // Нова Генерація. 1930. № 1. С. 40–42) та навіть пропонував революційну концепцію сцени та зали майбутньої оперної будівлі, головним принципом якої була розімкненість оперного дійства у глядацьку залу та назовні, на вулицю (Чи потрібна кому опера? // Нова Генерація. 1929. № 10. С. 34–39).

Сам будучи одним з генераторів авангарду, А. Петрицький, на жаль, виявився інфікованим безапеляційним тоном головного редактора «Н. Г.» у судженнях про мистецтво колег. Аналогічно до того, як М. Семенко «громив» Л. Курбаса, О. Полторацький у № 2, 3, 4 журналу за 1930 рік цькував Остапа Вишню (прикметним є стиль, відображений у заголовку статті-серіалу: «Що таке Остап Вишня?»); А. Петрицький в неприйнятному тоні критикував представників АРМУ (найяскравішим представником якої був М. Бойчук).

Маніфестом сучасної опери стала і стаття М. Фореггера, у якій «опері минулого» з «помпезними сухозлотними декораціями» було протиставлено здатність опери «звук, світло, кольором давати глядачеві міцну тонізацію, давати психо-фізичну зарядку шляхом закономірно побудованого впливу на вухо та на око» (Опера // Нова Генерація. 1929. № 12. С. 49).

Протилежні погляди на оперний театр висловлював Л. Скрипник: «Про оперу, як про доконечне досягнення некультурного, навіть з точки зору старої естетичної культури, безглуздя...» (Театр, цирк, опера, танок, музика // Нова Генерація. 1929. № 4. С. 42). Вважаючи, що основний засіб театру — слово, а в основі вистави передусім — літературний твір, письменник заперечував як таку можливість синтезу мистецтв в опері: «Він неможливий у класичного автора з сучасним режисером і кожним з творців вистави» (Там само. С. 42).

Автор статті про музкомедію Євген Дроб'язко — філолог, режисер, співробітник Державної української музкомедії (пропрацював там менше пів року). У статті висвітлено й про-

блему драматичного театру: «Помилка буде вважати, що радянський театр існує. Є старий, перед радянський театр з репертуаром на радянські теми» (Конкретну увагу теафронтові // Нова Генерація. 1929. № 10. С. 41). Ці слова дуже резонували з висловленою у проблемній статті того ж року думкою Б. Сушицького, «що і сучасні п'єси пишуться з урахуванням ніби скасованих дореволюційних амплау» (Театр ліворуч // Нова Генерація. 1929. № 1. С. 44). Натомість автор пропонував розробити амплау за класово-соціальними ознаками.

До рубрики «Блокнот» неодноразово подавав дописи Д. Г. (ймовірно, вже згаданий Дмитро Грудина) — актор, директор Харківського муздраміну, театральний публіцист і в 1930–1931 роках редактор журналу «Мистецька трибуна».

З професійних театральних рецензентів для «Н. Г.» наприкінці її існування писав лише М. Романовський (під псевдонімом С. М.), зокрема у жанрі огляду, подавши до рубрики «Блокнот» рецензію на польський часопис з мистецтва (Praesens // Нова Генерація. 1930. № 8–9. С. 70–71).

Ідентифікувати фахову приналежність таких авторів, як Зінько Рой (1927), Свир. Гр. (1927), Дмитро Голубенко (1928), Юрій Буркут (1928), В. Сніговий (1929), С. Антонюк (1930) та Б. Сушицький, який у 1930 році був у «Н. Г.» постійним автором проблемних статей про театр, поки що не вдалося.

Серед 900 статей «Н. Г.» нема публікацій авторства жінок (панфутуристи програмно зневажливо ставилися до їх творчих та наукових потенцій). Ця тенденція відчувається у порівнянні з часткою жіночої автури в таких сучасних виданнях, як «Мистецька трибуна», «Радянський театр». Аналогічно, редакція «Н. Г.» уникала висвітлення у журналі творчості жінок.

Як вже зазначалося, «Н. Г.» перебувала в конфронтації з виданням «Літературний ярмарок». Важливо, що, на противагу ВАПЛІТЕ та АРМУ, панфутуристи не переймалися національним корінням мистецтва, навпаки прагнучи інтеграції українського панфутуризму до світового (у маніфесті, вміщеному на обкладинці №№ 1–3, вони писали: «Ми проти національної обмеженості, безпринципного упрощенства, буржуазних мод, аморфних мистецьких організацій, провінціалізму трьохпільного хуторянства, неуктва, еклектизму»).

На ймовірну причину конфлікту «Н. Г.» з конкурентами вказує дослідник преси того періоду: «Прихильники Хвильового перейшли на езопову мову. В новоствореному журналі “Літературний ярмарок” (1928–1930) вони “дали хоч і замасковану, але глибоку й жорстоку критику політичного режиму і викриття його російської імперіялістичної суті”» [5, с. 409].

Натомість, у колі партнерських видань «Н. Г.» виявилися «Літературна газета», яка офіційно привітала її появу, та заснований в одному році з «Н. Г.» двотижневик «Культробітник». Головна проблема комунікації панфутуристів із колегами — заперечення будь-якого досвіду, крім власного. Протягом 3,5 років виходу «Н. Г.» редакція журналу «противсіхів» подавала «нагору» сигнали щодо некомпетентності, чи то пак, навіть «контрреволюційності» редакцій таких видань, як «Харьковский пролетарий» (1927), «Пролетарий», «Культура і побут» (1928), «Літературна газета», «Вечірнє радіо», «Червоний шлях», «Життя і революція», «Критика» (1929), «Авангард», «Критика», «Політфронт» (перейменований «Літературний ярмарок») (1930). Автор Свир. Гр. повчав редакцію «Вісті ВУЦІК»: «Театральна критика не може бути відірвана від театральної політики. По суті справи театральна політика полягає в тому, щоб слідкувати за виконанням рішень, прийнятих партією в царині театральної політики» (Проблема багатоетажної глупоти // Нова Генерація. 1927. № 2. С. 77). О. Полторацький присвятив статтю обсягом 13 сторінок розбору ідеологічних помилок надрукованого

«Літературним ярмарком» роману «Визволення» О. Копиленка (На нецікаву тему // Нова Генерація. 1930. № 10. С. 17–30). Жанр цієї статті унікальний — це міліцейський реєстр 33 пунктів цитат із роману та коментарів до них. Працьовитість «експерта» в майбутньому буде винагороджено, оскільки в 1940–1950-ті такий вид роботи, як замовна експертиза літературної або театрознавчої праці як аргумент для слідства у сфабрикованій справі, стане офіційною процедурною нормою в СРСР.

Особливістю письма у журналі протягом 1927–1928 років був демонстративно авторсько-індивідуальний стиль, підкреслено формотворчий характер більшості матеріалів. Ця обставина вирізняла «Н. Г.» серед інших журналів: «Радянського театру» (з його академічним тоном), «Театрального бюлетеня» сезону 1933/1934 року (з його звітною протокольністю), «Мистецької трибуни» (з її гасловою лексикою). Ще однією своєрідністю видання був авторський акціонізм (почасти навіть експібіціонізм). Утім, у 1929–1930 роках тон видання різко змінився — став скандальним і категоричним до мистецьких опонентів.

У матеріалах про театр редакція не уникала вузькофахової термінології. Зокрема, регулярно послуговувалася терміном «станковий театр», який сьогодні вже не є в театральному обігу та асоціюється лише з образотворчим мистецтвом. О. Клековкін та його співавторки Ю. Бентя і С. Кулінська в «Театральній культурі України...» наводять пряму мову Л. Курбаса (1925) та О. Полторацького (1929), що відбиває їхнє розуміння цього терміну. Посутньо йшлося про антипод театру авангардного — театр натуралістичний: «Театр, як чистий вид станкового мистецтва (з приміщенням, куди спеціально приходять, з стандартною формою постановки, що іноді не сходить з кону по кілька років, з кастою жерців-професіоналів) банкрутує перед одмінними вимогами нашого часу» [9, с. 416]. Серед нечисленних матеріалів «Н. Г.» про методологію театру привертає увагу стаття О. Полторацького, у якій він розбирає статті відомих формалістів російської школи та аналізує функцію, соціальну адресність, лексику героя фейлетону (Крізь формальний метод // Нова Генерація. 1927. № 2. С. 38–44).

Протоколи засідань і статті панфутуристів пройняті вірою у вчення про теорію деструкції та екструкції театру. Один з них зафіксував такі тези лідера панфутуристів: «Театр — функціональний. В основному театр є станкове мистецтво, яке треба реорганізувати. Деякі його елементи треба заперечувати, як-от професіонала-актора <...> в основі треба добиватися агітаційного політичного театру, агітації за спорт, зразки нового побуту та ін. І таким чином переводити цю ділянку колишнього мистецтва в площину організації нового побуту — гра, відпочинок, розвага, розвинення людських здібностей у масовому масштабі» (Протокол засідання харківської групи співробітників журналу «Н. Г.» від 12 березня 1929 року // Нова Генерація. 1929. № 4. С. 75).

З огляду на мету нашої статті, найважливішою є самопрезентація редакцією видового і жанрового діапазонів матеріалів: «Висвітлює питання теорії й демонструє практику лівих течій мистецтв (література, кіно, малярство, архітектура, театр тощо) в їх конструктивному та деструктивному значеннях. Вміщує художні твори (вірші, оповідання, романи); памфлети, репортажі, фейлетони, формально-дослідні, теоретичні, полемічні, критичні статті, референції та огляди; бюлетень лівого фронту; листування з читачами; репродукції, фото» (цей текст редакція неодноразово розташовувала на внутрішніх обкладинках чисел «Н. Г.»).

Серед публікацій про театр у «Н. Г.» лідерами стали матеріали, написані у таких жанрах: «сигнал» (викриття ворогів) (12), проблемна стаття (9), обґрунтування архітектурного проекту театру (7), інформаційно-аналітична стаття про лівий театр за кордоном (6) та в Україні (5),

драматургічний текст (6), стаття з питань методології (5), художній твір з оціночною інформацією про театр (5), інформація про театр та театральну освіту за кордоном (3), бібліографія (3), листування (1).

Четверту частину всіх публікацій про театр на сторінках видання «Н. Г.» посідала тема театру «Березіль» та Л. Курбаса. Тому облік жанрів матеріалів про них нами зроблено окремо: інформація (3), відкритий лист у віршованій формі (1), проблемні статті (5), протокол (4), рецензія (1), скарга або «сигнал» (1), відповідь на статтю — полеміка з уявним опонентом (2). Регулярно висвітлювані теми (три і більше публікацій): Л. Курбас, «Березіль», оперний театр в СРСР, ТРОМи, політичний театр Е. Піскатора, футуристичний театр (Т. Марінетті та Е. Прамполіні), теорія сучасної драматургії, завдання критики, запити глядача. Теми, які не отримали продовження: театр у системі інших мистецтв, театральна освіта в Україні та світі, дитячий театр, театр музичної комедії, взаємодія кіно та театру.

У своєму дослідженні М. Сулима наголошував на необхідності аналізувати «не лише будівничі потуги діячів “Розстріляного Відродження”» [29, с. 118], але й деструктивні стосунки поміж ними, що заважали реалізувати маніфестоване. Тому, якщо Г. Складенко дійшла «романтичного» висновку щодо причини закриття видання: «Країна вступала в новий — тоталітарний — період своєї історії, де “реформаторам простору”, критикам та полемістам не було місця» [25, с. 69], то Г. Веселовська підсумовувала діяльність редактора «Н. Г.» як такого, «хто проголошував ті ж гасла, що їх проповідував Марінетті, згодом використавши їх для обґрунтування фашизму. І приблизно так само робив Михайль Семенко, рекламуючи <...> “Диктатуру” Микитенка в режисурі Г. Юри, <...> виставу, <...> яка чітко проповідувала диктатуру радянської влади» [1, с. 16].

Перша «березільська» публікація — інформація, присвячена драматичній студії театру, — була надрукована у № 1 «Н. Г.». Від № 1 журналу за 1928 рік редакція практикувала анотації статей — суцільно суб'єктивні, що неприпустимо для рубрики «Зміст»: «Поруч з морем звичайної театральної, своєї і гастрольної, халтури — великі досягнення Леся Курбаса в галузі експериментальної роботи на театрі (“Газ”, “Джиммі Хіггінз”, “Жовтневий огляд” і інш.) тонуть у сучасному пристосуванні “Березоля” до “широких” в лапках мас, що зводить на нівець ролію проводиря й продовжувача театральної культури в УСРР» (Зміст // Нова Генерація. 1928. № 1. С. 4). Позиційна війна редакції з театром на чолі з Л. Курбасом бере відлік від згаданої вище публікації травня 1928 року про вихід В. Меллера зі членів «Н. Г.» (разом із ним з видання зникають матеріали про маски, маріонетки, навчання в мистецьких школах Європи). У вересні 1928 року М. Семенко надрукував відкритий лист до Л. Курбаса в експериментальній поетичній формі. Написано лист було під час севастопольської відпустки (Одвертий лист до товарища Курбаса // Нова Генерація. 1928. № 9. С. 137–142). Цей текст можна вважати подією не лише у стосунках редакції з провідним театром республіки, але й в українських медіа про театр раннього радянського періоду. Ця стаття — найінтимніший документ про театр того часу, коли вся преса вже була державною та інтонаційно регламентованою.

Подальші публікації, в яких «нові генерати» формували негативний імідж Л. Курбаса, розвивають риторику цього листа у щоразу нових жанрах:

1. Проблемна стаття В. Снігового стосувалася еволюції лівого театру. Критикуючи всі напрями репертуарної політики «Березоля» — «Алло, на хвилі 477» за беззмістовність, «Мину Мазайло» за те, що «Куліш “забув”, що крім російського шовінізму є ще й українській,

петлюрівський, якому на сцені радянського театру місця нема» (Теафронт ліворуч // Нова Генерація. 1929. № 6. С. 49), — та резюмуючи, що «на “Змовах Фієско в Генуї” далеко не поїдеш» (Там само. С. 49), автор робить спекулятивний висновок: «Театр “Березіль”. Столична краса і гордість. Проводир драматичної культури. Докотився» (Там само. С. 49).

2. Скарга («сигнал»). Одна з маніпулятивних публікацій — відкритий лист вихованця Л. Курбаса Леся (!) Подорожнього, «...старого березільця відомого актора <...> редакція розглядає як громадський документ великої ваги і принципіального значення, який <...> наочно доказує що без авторитетного втручання в процес розвитку і занепаду театру “Березіль” широкої революційної громадськості а також відповідних керуючих культурних органів, театральний процес <...> зазнає великих поразок» (Чим був і чим став театр Березіль // Нова Генерація. 1929. № 8. С. 29–33). Л. Подорожній дійсно був зайнятий у виставах «Березоля» ще з київського періоду, але він не був відомим митцем і грав службові ролі. Його свідчення у «справі» обвинувачуваного головрежа полягали у розхитуванні колективу, втраті провідних сил, цькуванні молоді в разі критики, нецільовому використанні грошей (запрошення В. Інкіжинова з платнею 700 крб), у відірваності «...художнього керівника від внутрішнього ідейного життя колективу <...> ідеологічне збочення» (Там само. С. 31). Резолюція інсайдера емоційно вражала: «Березіль дійсно розкладається і розлазиться» (Там само. С. 33). У цій публікації редакція викликала Л. Курбаса на «вичерпуючу відповідь».

У спрямованій проти «бойчуківців» статті-«сигналі» Гео Шкурупій доєднував у спільний табір «ворогів» і «керівника театру Березіль Курбаса, який заявив, що його театральні вистави національні за формою і інтернаціональні за змістом. Що є інтернаціонального в “Мині Мазайлі” та в “Малахії”? Приховані новою формою <...> хуторянські тенденції цих постанов ні в якому разі не можуть бути інтернаціональними» (Диктатура богомазів // Нова Генерація. 1929. № 10. С. 28–29).

3. Протокол. У тому ж таки № 10 за 1929 рік вийшла безпрецедентна кількість театральних матеріалів — три статті від практиків сцени, один «сигнал» і один протокол. Стенограма засідання вересневої сесії Художньо-політичної ради при НКО УСРР щодо майбутнього театального сезону зафіксувала виступи учасників, дотичним до театру серед яких був лише С. Шраменко (директор Одеської Держдрами). Решта учасників Ради: вуспівці Іван Кулик, Яків Савченко, М. Семенко, О. Полторацький, Д. Сотник — фахові письменники (Про театр: стенограма засідання вересневої сесії Художньо-політичної ради при НКО УСРР // Нова Генерація. 1929. № 10. С. 74–80). Обговорення виступів керівників театрів, що відбулися напередодні, мало характер чергового приниження керівника «Березоля» М. Семенком: «...виходив на цю трибуну товариш Курбас і плакав...» (Там само. С. 75). О. Полторацького обурювало те, що головний режисер вважав нижче своєї гідності відповідати на оприлюдненого листа Л. Подорожнього. М. Семенко не приховував причини переслідування театру «Березіль» у своєму виданні: «Два роки тому так звана “Нова генерація” пропонувала тов. Курбасові бльок, навіть напроховувалася працювати з ним, але нам довелося відступити з позором — Курбас нас не хотів. Ну, а зараз ми його не хочемо» (Там само. С. 75).

«Протокол засідання дослідчо-ідеологічного бюро АРКК від 5-го червня ц. р.: наш диспут про театр» (Нова Генерація. 1929. № 6. С. 59–64) аналогічно не фіксує жодного фахівця театру. Гео Шкурупій вимагав від театру відгуку на події робітничого життя: «Театр є державна фабрика видовиськ, а не кустарна, власницька майстерня якого-небудь попутника»

(М. Куліша) (Там само. С. 60). Викликаючи «Березіль» на соцзмагання «з кращим театром — ім. Франка», Гео Шкурूपій пропонував зробити арбітром редакцію «Н. Г.».

Якщо поет Анатолій Санович лаяв «Березіль» за рафінований естетизм і не функціональну майстерність («Високе мистецтво, я сказав би занадто високе для нас») (Там само. С. 62), то О. Полторацький нагнітав на читача паніку: «Театральний труп розкладається. <...> Курбас <...> робить трупові штучне вдихання» (Там само. С. 63).

Апогеєм аматорського «театрознавства» від «Н. Г.» пролунали на засіданні слова літератора і перекладача Віктора Вера (Черевка): «Ні “Березіль”, ні театр Франка нам не потрібні. Тим більше інші театри <...> Дайош футуристичну п'єсу!» (Там само. С. 64). У такий абсурдний спосіб В. Вер «додумав» думку Л. Скрипника про те, що головною у театрі є література.

4. Рецензія. Єдиний матеріал у цьому жанрі серед загалом 80 текстових матеріалів з інформацією про театр був покликаний до життя виставою театру «Березіль» «Заповіт пана Ралка», режисерами якої стали учні Л. Курбаса В. Скляренко та К. Діхтяренко. Рецензія С. Антонюка має назву «На похороні» (і тут простежується есхатологічний стиль головного редактора, який пишався образом «катафалка мистецтв»). Автор тексту закидав театрові серйозний гріх — націоналізм, адже у виставі «поляки погані, росіяни погані, а українці рідні» (Нова Генерація. 1930. № 3. С. 55).

5. Полеміка з уявним співрозмовником. У тому ж номері вийшла стаття Юрія Буркута — відгук на статтю Л. Курбаса «На дискусійний стіл», яка вийшла у № 4–5 часопису «Радянський театр» за 1930 рік. Нікому не відомий автор збиткувався «з марксистської риторики Л. Курбаса, лицаря в білій перчатці» (Силованим волом... // Нова Генерація. 1930. № 3. С. 30). Методологічно (розвінчання кожного абзацу статті) текст наслідує жанру «міліцейського протоколу», який апробував О. Полторацький у проаналізованій вище статті з критикою редакційної політики «Літературного ярмарку». У підсумку Ю. Буркут обвинувачував Л. Курбаса у «культ меншовизмі» (Там само. С. 33).

У цьому ж жанрі виступив у передостанньому для «Н. Г.» номері Б. Сушицький. Він змодельював діалог з учнем Л. Курбаса М. Верхацьким («Моя розмова з шановним опонентом», «Н. Г.», 1930, № 10, с. 50–53) на тему статті «Непотрібний рецепт», опублікованій у № 1–2 журналу «Радянський театр» за 1930 рік. У цьому белетризованому діалозі Б. Сушицький відвів М. Верхацькому роль хлопчика для побиття, що усіляко підкреслювали і ремарки, вигадані автором-«переможцем».

Таким чином, до кола медіа, яким «Н. Г.» кинула виклик, додалася і редакція «Радянського театру». На жаль, інструменти цькування Л. Курбаса через нищівну критику його учня, винайдені «Н. Г.», вже наступного року продовжив застосовувати Д. Грудина у своїх публікаціях в «Мистецькій трибуні» та «Радянському театрі».

Саме жанр пропагандистського «інтерв'ю-якого-не-було» з митцем, який реально мешкає в одному місті з автором, є апогеєм неефективності (і необ'єктивності) театральної публіцистики на сторінках «Н. Г.».

Посутньо жанри критичного письма, які обирали лідери «Н. Г.», засвідчували факт відсутності реального діалогу з практиками сцени, з колегами по редакційній справі та з читачем. Самопризначившись на роль тих, хто визначає рейтинг не лише в літературі, але й у мистецтві, від початку 1931 року «нові генерати» вже самі були позбавлені підтримки державного видавництва. Літературна організація змушена була переназватися «Комункультом», проте і це не допомогло їй зберегти свою суверенність. У другому півріччі замість семи но-

мерів «Н. Г.» вийшли три здвоєні та один одинарний. Офіційна версія обставин ліквідації журналу була викладена в «Літературной енциклопедии» 1934 року: «більша частина групи, теоретично наблизившись до пролетлітератури, оголосила себе у 1930 році розпущеною і подала заяву про прийом до ВУСПП» [16, с. 110]. Протягом нетривалого часу «Нова Генерація» переназвалася «Об'єднанням пролетарських письменників України» й продовжувала видавати журнал «Н. Г.». «У січні 1931 організація, проте, самоліквідувалася. Після постанови ЦК ВКПб від 23.04.1932 до нової спілки письменників України увійшли майже всі члени “Нової Генерації”» [16, с. 110].

Внаслідок цього експредставники редакційної колегії «Н. Г.» змушені були змінити футуристичний стиль письма на «соцреалістичний». Звіт Державного видавництва України за 1933 рік дає уявлення про масштаб репутаційних та фінансових втрат М. Семенка та О. Полторацького. Протокол інвентаризаційної комісії засвідчив наявність у «списку сумнівних боргів авторів за невиконаними договорами та за подані, але відхилені рукописи» таких видів робіт: «Праця про футуризм» О. Полторацького — автору надіслано попередження суду про необхідність повернути видавництву аванс на суму 1388 руб.) [21, с. 24]; «Європа. 1 кн. т. 1.» М. Семенка — зі стягненням авансу в розмірі 2633 руб. [21, с. 26]. В іншому документі справи зазначено, що, заслухавши портфель сектору поезії і драми, інвентаризаційна комісія ухвалила «через застарілість, шкідливість та неактуальність творів та низьку якість здати до архіву, і витрати списати на збитки такі рукописи»: М. Семенко. Твори. Т. 5–8. (примітка — «недоцільно видавати») [22, с. 140].

У цей період саме театральна сфера стане для редакторів «Н. Г.» ресурсом виживання. У 1932 році О. Полторацький повернувся з Одеси до Харкова на посаду завіта Державної української музкомедії, яка фактично щойно з'явилася в штатному розписі театрів. Достеменно встановлено за програмами вистав і пресою, що О. Полторацький написав для цього театру лібрето «Сухий закон» — у співавторстві з А. Диким (1932), а також зробив переклади музкомедії «Шкатулка» М. Гальперіна (1932) і оперет «Дзвони Корневіля» Р. Планкетта (точна дата прем'єри невідома), «Маріца» І. Кальмана (1947). Робота над лібрето про радянських авіаторів (1932), яку розпочав О. Полторацький, не завершилася успіхом.

М. Семенко також багато співпрацював із музичними театрами. Протягом 1932–1934 років він здійснив для ДУМК переклади лібрето музичних комедій «Капітан Фракас» і «Любов моряка» та оперет «Маріца», «Баядерка», «Сільва», «Весела вдова», «Квітка Гаваю», «Продавець птахів», які були втілені на цій сцені. 1936 роком датовано у Відділі архівних наукових фондів, рукописів та фонозаписів ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України машинопис 1-ї та частини 3-ї дії лібрето М. Семенка до опери «Утоплена, або Майська ніч» за М. Гоголем і М. Старицьким. Надалі долі лідера українського панфутуризму та його поплічника склалися геть по-різному: М. Семенко був розстріляний 1937 року, а О. Полторацький обіймав посаду начальника Харківського обласного відділу мистецтв, був штатним працівником НКВС та редагував журнали республіканського значення. Прикметно, що навіть автор вміщеної у журналі статті «Музична спадщина й реконструкція музики (постановка питання)» (Нова Генерація. 1930. № 1 С. 50–54) музикант-енциклопедист, зі знанням кількох іноземних мов, Павло Кулісіч, до 1960-х років працював концертмейстером Харківського театру музичної комедії.

Висновки. «Нова Генерація» — не спеціалізоване на театрі видання, а літературно-мистецький журнал, у якому регулярно подавалися матеріали про театр (близько 10%). Жур-

нал було замислено в антиофіційному дискурсі та адресовано фахівцям літератури і мистецтв й студентському активу. У виданні не практикували передових статей, а їхнє місце заступили такі художні твори, як уривок із драматичної поеми або відкритий лист М. Семенка до Л. Курбаса. Якщо в перші два роки тон художніх публікацій в «Н. Г.» був підкреслено вільним, нерідко пародійним, а світогляд редакції — глобальним, то від 1929 року було різко зменшено міжнародний акцент журналу. Проте удвічі збільшується кількість публікацій в жанрі «сигналу», виникає і дуже активно використовується жанр, що асоціюється з офіційним дискурсом, — протокол засідання. Жанрова палітра текстів про театр включала в себе проблемні статті, публікації з методології театрального мистецтва, обґрунтування архітектурних проєктів театру, інформаційно-аналітичні статті з розвитку сучасного театру у світі та Україні, драматургію та її критику. Про театр в «Н. Г.» писали як представники літературного фаху, так і практики сцени. Проте знані фахівці театру не утримувалися в колі тяжіння редакції, а на зміну їм приходили експерти-аматори. На противагу першому етапу розвитку журналу, коли головною метою його редактора було вписати український панфутуризм до глобального контексту, на другому етапі «Н. Г.» стала платформою для зведення рахунків з Л. Курбасом, Остапом Вишнею, М. Бойчуком та переважною більшістю редакцій журналів та газет. З найбільш європейського мистецького видання «Н. Г.» перетворилася на ще один рупор пропаганди (якими вже були 1930 року такі видання, як «Радянський театр» і «Мистецька трибуна»).

Література

1. Веселовська Г. Футуристський театр у художньо-політичному просторі України. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. № 18(1). С. 10–16.
2. Відомість періодики виходу 1927–1928 р.р., що обернено в макулатуру в 1928–1929 опр. році. Бухгалтерський звіт періодичного сектору Всеукрдержвидава за 1928–1929 роки. *ЦДАВО України*. Фонд 177. Оп. 1. Спр. 1699. С. 2.
3. Відомості на виплату зарплати співробітникам, гонорару авторам. Редакція журналу «Мистецька трибуна». Орган друку профспілки «Робмис». *ЦДАМЛМ України*. Фонд 587. Оп. 1. Спр. 2. С. 649.
4. Гадзінський В. П'ятирічка і проблема літературної «форми». *Нова Генерація*. 1929. № 11. С. 37–44.
5. Довгич В. Книгодрукування та засоби масової інформації. *Історія української культури: у п'яти томах*. Том 5. Українська культура ХХ — початку ХХІ століть. Книга 4. Проблеми функціонування, збереження і розвитку культури в Україні. Київ : Наукова думка, 2005. С. 404–411.
6. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / Перекл. з англ. Р. Тхорук. Львів, 2003. 456 с.
7. Калькуляційний листок. «Нова генерація». *ЦДАВО України*. Фонд 177. Оп. 1. Спр. 1586. С. 57.
8. Катафалк искусства: газета. 1922. № 1. Київ : Видавництво «Гольфштром». 4 с.
9. Клековкін О., Бентя Ю., Кулінська С. Театральна культура України: матеріали до історичного словника: у 2 т. / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ, 2023. Т. 1. 728 с.
10. Кошторис на періодичні видання 1929–1930 операційного року. Державне видавництво України. Періодсектор. *ЦДАВО України*. Фонд 177. Оп. 1. Спр. 1586. С. 6.

11. Курбас Лесь. На дискусійний стіл. *Радянський театр*. 1929. № 4–5. С. 16.
12. Мудрак М. «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні. Київ : Родовід, 2018. 288 с.
13. Музагет: Місяшник літератури і мистецтва. 1919. № 1–3 (січень–лютий–березень). Київ : Видавництво «Сяйво». 168 с.
14. Нова Генерація. 1927–1930. № 1–36. Харків : Державне видавництво України.
15. «Нова Генерація» (1927–1930): хронол. та сист. покажч. змісту журн. / упоряд., авт. передм. М. А. Штолько; НАН України, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, 2021. 210 с.
16. Кочкин А. «Новая Генерация». *Литературная энциклопедия*. Ред. А. Луначарский, П. Лебедев-Полянский. Москва, 1934. Том 8. С. 110.
17. Опришко Т. Асоціація панфутуристів «Аспанфут» та її видання (1922–1930 рр.) в побудові «Мистецтва майбутнього». *Вісник Харківської державної академії культури*. 2014. № 45. С. 180–189.
18. Полторацький Ол. Світовий футуризм, панфутуристи на Україні і «Нова Генерація». *Культуробітник*. 1929. № 9. С. 40–43.
19. Полякова Ю. Театральная периодика Харькова (1917–1933): типология, тематика, проблематика. *Вісник Одеського Національного університету*. 2011. Т. 16. Вип. 1/2(5/6). С. 110–126.
20. Прокопчук І. Роль мистецьких часописів 1920-х — початку 1930-х років у поширенні модерністичних концепцій в Україні. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2010. Вип. 21. С. 17–25.
21. Протокол інвентаризаційної комісії в складі т.т. Кириченка та Соскіна. Список сумнівних боргів авторів за невиконаними договорами та за подані, але відхилені рукописи. Річний звіт видавництва ДВУ за 1933 рік. *ЦДАВО України*. Фонд 177. Оп. 1. Спр. 2052. С. 24–26.
22. Протокол інвентаризаційної комісії по сектору поезії і драми на чолі з т. Олесічем. *ЦДАВО України*. Фонд 177. Оп. 1. Спр. 2052. С. 140.
23. Семафор у майбутнє. Київ : Асоціація панфутуристів, 1922. Май. № 1. 59 с.
24. Семенко М. «Утоплена, або Майська ніч». Лібрето до опери на 4 дії за мотивами творів М. Гоголя та М. Старицького. Акт I, кін. III дії. Авторизований машинопис. Київ. 1936. *Відділ архівних наукових фондів, рукописів та фонозаписів ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України*. Ф. 156. Спр. 14. 20 с.
25. Скляренко Г. Мистецтво на сторінках «Нової Генерації». *Студії мистецтвознавчі*. 2015. № 4. С. 52–71.
26. Следственное дело И. Терентьева. *Минувшее: Исторический альманах*. № 18. М.; СПб. : Atheneum; Феникс, 1995. 632 с.
27. Список редакцій журналів, що видає ДВУ. *ЦДАВО України*. Ф. 177. Опис 1. Спр. 1601. С. 256.
28. Собіянський В. Типологія театральних-мистецьких періодичних видань України 1920-х рр. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2010. № 7. С. 196–215.
29. Сулима М. Лесь Курбас і Михайль Семенко. *Курбасівські читання*. 2007. № 2. С. 118–132.
30. Цимбал Я. Нова генерація: апогей і фінал українського футуризму. *Читомо*. Б. д. URL : <https://chytomo.com/ekzempliary-xx/nova-heneratsiia/> (дата звернення: 10.10.2025).

References

1. Veselovska, H. (2022). Futurystskyi teatr u khudozhno-politychnomu prostori Ukrainy [The Futurist Theatre in the Artistic and Political Space of Ukraine]. *Artistic Culture. Topical issues*, 18(1), 10–16. [in Ukrainian].
2. Vidomist periodyky vykhodu 1927–1928 rr., shcho oberнено v makulaturu v 1928–1929 opr. rotsi. Bukhhalterskyi zvit periodychnoho sektoru Vseukrderzhvydava za 1928–1929 roky [List of Periodicals of 1927–1928 Turned into Wastepaper in 1928–1929. Accounting Report of the Periodical Sector of the All-Ukrainian State Publishing House for 1928–1929]. *Central State Archive of Supreme Bodies of Power and Government of Ukraine (TsDAVO Ukrainy)*, F. 177, Op. 1, Spr. 1699, p. 2. [in Ukrainian].
3. Vidomosti na vyplatu zarplaty spivrobitnykam, honararu avtoram. Redaktsiia zhurnalu “Mystetska trybuna”. Orhan druku profspilky “Robmys” [Payroll Statement for Staff and Authors’ Fees. Editorial Office of the Journal Mystetska Trybuna, Press Organ of the “Robmys” Trade Union]. *Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine (TsDAMLM Ukrainy)*, F. 587, Op. 1, Spr. 2, p. 649. [in Ukrainian].
4. Hadzynskyi, V. (1929). Piatyrichka i problema literaturnoi “formy” [The Five-Year Plan and the Problem of Literary “Form”]. *Nova Generatsiia*, 11, 37–44. [in Ukrainian].
5. Dovhych, V. (2005). Knyhodrukuvannia ta zasoby masovoi informatsii [Book Printing and the Mass Media]. In *Istoriia ukrainskoi kultury: u piaty tomakh*, Vol. 5, Book 4, 404–411. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
6. Ilnytskyi, O. (2003). *Ukrainskyi futurysm (1914–1930)* [Ukrainian Futurism (1914–1930)]. Lviv: Litopys. [in Ukrainian].
7. Kalkuliatsiinyi lystok. “Nova Generatsiia” [Cost Sheet. “Nova Generatsiia”]. *TsDAVO Ukrainy*, F. 177, Op. 1, Spr. 1586, p. 57. [in Ukrainian].
8. Katafalk iskusstva [The Catafalque of Art]. (1922), 1. Kyiv: Izdatel “Golfshstrom”. 4 p. [in Russian].
9. Klekovkin, O., Bentia, Yu., & Kulinska, S. (2023). *Teatralna kultura Ukrainy: Materialy do istorychnoho slovnyka* [Theatre Culture of Ukraine: Materials for a Historical Dictionary] (Vol. 1). Kyiv: Institute for Contemporary Art Problems, National Academy of Arts of Ukraine. [in Ukrainian].
10. Koshtorys na periodychni vydannia 1929–1930 operatsiinoho roku. Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy. Periodsektor [Budget Estimate for Periodicals of the 1929–1930 Fiscal Year. State Publishing House of Ukraine. Periodical Sector]. *TsDAVO Ukrainy*, F. 177, Op. 1, Spr. 1586, p. 6. [in Ukrainian].
11. Kurbas, Les. (1929). Na dyskusiinyi stil [To the Discussion Table]. *Radianskyi teatr*, 4–5, 16. [in Ukrainian].
12. Mudrak, M. (2018). *Nova Heneratsiia i mystetskyi modernizm v Ukraini* [Nova Heneratsiia and Artistic Modernism in Ukraine]. Kyiv: Rodovid. [in Ukrainian].
13. Muzaget [Musaget]. (1919), 1. Kyiv: Vydavnytstvo “Siaivo”. 168 p. [in Ukrainian].
14. Nova Heneratsiia [Nova Generatsiia]. (1927–1930). Nos. 1–36. Kharkiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy. [in Ukrainian].
15. Nova heneratsiia. (2018). *Khronolohichnyi ta systematychnyi pokazhchyk zmistu zhurnalu* [Chronological and Systematic Index of the Journal’s Contents]. Comp. M. A. Shtolko. Kyiv: Institute of Literature, NAS of Ukraine. [in Ukrainian].

16. Kochkin, A. (1934). "Novaia Generatsiia". In *Literaturnaia entsiklopediia*, Vol. 8, 110. Moscow. [in Russian].
17. Opryshko, T. (2014). Asotsiatsiia panfuturystiv "Aspanfut" ta yii vydannia (1922–1930 rr.) v pobudovi "Mystetstva maibutnoho" [Association of Panfuturists "Aspanfut" and Its Publications (1922–1930) in Constructing the "Art of the Future"]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii kultury*, 45, 180–189. [in Ukrainian].
18. Poltoratskyi, Ol. (1929). Svitovyi futurysm, panfuturysty na Ukraini i "Nova Generatsiia" [World Futurism, Panfuturists in Ukraine, and "Nova Generatsiia"]. *Kultrobitnyk*, 9, 40–43. [in Ukrainian].
19. Polyakova, Yu. (2011). Teatralnaia periodyka Khar'kova (1917–1933): tipologii, tematika, problematika [Theatrical Periodicals of Kharkiv (1917–1933): Typology, Topics, Issues]. *Visnyk Odeskoho Natsionalnoho Universytetu*, 16(1/2), 110–126. [in Russian].
20. Prokopchuk, I. (2010). Rol mystetskykh chasopysiv 1920-kh – pochatku 1930-kh rokiv u poshyrenni modernistychnykh kontseptsii v Ukraini [The Role of Art Magazines of the 1920s—Early 1930s in the Spread of Modernist Concepts in Ukraine]. *Visnyk Lvivskoi Natsionalnoi Akademii Mystetstv*, 21, 17–25. [in Ukrainian].
21. Protokol inventaryzatsiinoi komisii... Richnyi zvit vydavnytstva DVU za 1933 rik [Minutes of the Inventory Commission... Annual Report of the State Publishing House (DVU) for 1933]. *TsDAVO Ukrainy*, F. 177, Op. 1, Spr. 2052, pp. 24–26. [in Ukrainian].
22. Protokol inventaryzatsiinoi komisii po sektoru poezii i dramy [Minutes of the Inventory Commission for the Poetry and Drama Sector]. *TsDAVO Ukrainy*, F. 177, Op. 1, Spr. 2052, p. 140. [in Ukrainian].
23. Semafor u maibutnie [Semaphore into the Future]. (1922), May, 1. Kyiv: Asotsiatsiia panfuturystiv. 59 p. [in Ukrainian].
24. Semenko, M. (1936). *Utoplana, abo Mayska nich*. Libretto do opery na 4 dii za motyvamy tvoriv M. Hoholia ta M. Starytskoho. Avtoryzovanyi mashynopys [The Drowned Woman, or May Night: Libretto for an Opera in Four Acts Based on Works by M. Hohol and M. Starytsky]. Kyiv. Institute of Art Studies, Folklore, and Ethnology (IMFE), NAS of Ukraine, F. 156, Spr. 14. [in Ukrainian].
25. Skliarenko, H. (2015). Mystetstvo na storinkakh "Novoi Heneratsii" [Art on the Pages of "Nova Heneratsiia"]. *Studii mystetstvoznachchi*, 4, 52–71. [in Ukrainian].
26. Sledstvennoe delo I. Terent'eva [The Investigation File of I. Terentyev]. (1995). *Minuvshee: Istoricheskii almanakh*, 18. Moscow; St. Petersburg: Atheneum; Feniks. 632 p. [in Russian].
27. Spysok redaktsii zhurnaliv, shcho vydaie DVU [List of Journal Editorial Offices Published by the State Publishing House of Ukraine]. *TsDAVO Ukrainy*, F. 177, Op. 1, Spr. 1601, p. 256. [in Ukrainian].
28. Sobiinskyi, V. (2010). Typolohiia teatralno-mystetskykh periodychnykh vydan Ukrainy 1920-kh rr. [Typology of Theatrical and Artistic Periodicals in 1920s Ukraine]. *Naukovyi visnyk KNUTKT im. I. K. Karpenka-Karoho*, 7, 196–215. [in Ukrainian].
29. Sulyma, M. (2007). Les Kurbas i Mykhail Semenko [Les Kurbas and Mykhail Semenko]. *Kurbasivski chytannia*, 2, 118–132. [in Ukrainian].
30. Tsymbal, Ya. (n.d.). Nova heneratsiia: apohei i final ukrainskoho futurizmu [Nova Heneratsiia: The Apex and Finale of Ukrainian Futurism]. *Chytomo*. Retrieved from <https://chytomo.com/ekzempliary-xx/nova-heneratsiia/> [in Ukrainian].

Yuliia Shchukina

DISCOURSE ON THE THEATER IN THE JOURNAL *NOVA GENERATSIIA* (“THE NEW GENERATION”), 1927–1930

Abstract. Drawing on the multi-genre materials published in the monthly literary and artistic magazine of Ukrainian futurists *Nova Generatsiia* (The New Generation), this article traces the evolution of the journal's views on theatre. The study identifies what proportion of the magazine's content was devoted to theatre in Ukraine and abroad, and shows that theatrical discourse within the Futurist circle—and among a small number of theatre practitioners—was articulated in a wide range of forms: novels, poetic pamphlets, dramatic poems, informational and critical articles, minutes of organisational meetings, as well as photographs, architectural drawings, and reproductions. The periodical's literary style was highly distinctive and artistically expressive, while its visual presentation made *Nova Generatsiia* resemble art-historical journals with their characteristic reproduction plates. Unlike most magazines and newspapers that covered theatre, *Nova Generatsiia* did not publish performance reviews, extended critiques, or interviews with creators. During 1927–1928, the journal offered only a limited number of pieces on Ukrainian theatrical life. It focused chiefly on brief notes about developments in directing, architecture, theatre theory, and artistic pedagogy abroad, while Ukrainian theatre was represented mainly through visual materials such as paintings and theatrical masks. The editorial board's aspiration to establish broad contacts with Western European art periodicals is evident in its citations and polemics with foreign authors, as well as in the regular notifications about newly received publications in various languages. The magazine printed Ukrainian translations of literary and critical works by foreign writers, while some texts by members of *Nova Generatsiia* appeared in Polish and French translation. Italian Futurist artist and theatre theorist Enrico Prampolini even joined the editorial board. However, at the end of 1928, under the leadership of Mykhailo Semenko, the journal launched a sharply worded debate on the state of modern Ukrainian theatre, with particular criticism directed at the Berezhil Theatre. Throughout this period, the magazine's editorial strategy oscillated between appealing to a broad, mass readership and addressing a narrower professional audience of artists and cultural workers. Based on the articles analysed, the study situates *Nova Generatsiia* in relation to other contemporary periodicals, including *Pluh* (The Plough), *Kharkivskiy proletarii* (The Kharkov Proletarian), *Molodniak* (The Youth), and others.

Keywords: theatre analytics, genres of theatre criticism, Ukrainian theatrical culture, theory and history of theater criticism, *Nova Generatsiia*, magazine of Ukrainian futurists, “Berezhil” Theatre.

Гліб Вишеславський

**КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА РЕДАКЦІЙ
ПАРИЗЬКИХ ЕМІГРАНТСЬКИХ ВИДАНЬ 1920-х — 1950-х РОКІВ:
«ТРИЗУБ», «УКРАЇНСЬКІ ВІСТИ», «УКРАЇНСЬКЕ СЛОВО»**

**THE EDITORIAL CULTURAL POLICY
OF PARISIAN ÉMIGRÉ PUBLICATIONS IN THE 1920s–1950s:
*TRYZUB, UKRAINSKI VISTI, UKRAINSKE SLOVO***

УДК 94(477)"1920/1950":329.78:316.7:070(44)

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345541

Гліб Вишеславський

кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України,
асоційований науковий співробітник
Sorbonne IV

Glib Vysheslavsky

Candidate in Art Studies (Ph.D.),
Senior Research Fellow
at the Modern Art Reserch Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine,
Associate Research Fellow,
Sorbonne IV

e-mail: glibv@ukr.net

orcid.org/0000-0002-9751-0917

Анотація. У статті розглянуто культурну політику основних видань української емігрантської періодичної преси у Франції від 1920-х до 1950-х років. Акцентовано на редакційних стратегіях видань «Тризуб», «Українські вісти» й «Українське слово» щодо репрезентації мистецтва та культурної ідентичності. Проаналізовано динаміку діалогу між традиціоналістським і модерним дискурсами в оцінці мистецького модернізму, окреслено політично-культурну поляризацію в середовищі діаспори, яка значною мірою формувала критерії висвітлення художніх явищ й спричинила вибірковість у представленні інноваційних художніх напрямів.

Стаття доводить, що культурна політика українських емігрантських видань була не лише інструментом збереження національної ідентичності, а й чинником творення нової системи цінностей та художніх кодів у відповідь на глобальні трансформації європейського та радянського контекстів. Помітний вплив редакційних установок на колективну пам'ять та формування культурно-історичних наративів діаспори простежується у способах рецепції модернізму, авангарду, а також у спротиві політичній та культурній асиміляції.

На основі архівних джерел, порівняльного аналізу публікацій, політичного й соціокультурного контекстів виявлено, що інтеграція модерного художнього досвіду здійснювалася поступово та неоднозначно, нерідко супроводжувалася ідеологічною полемікою та редукцією інноваційного до політичної неблагонадійності. Підкреслюється актуальність переосмислення форм та стратегій презентації культури в умовах нових хвиль міграції через російсько-українську війну, бо радикальні експерименти митців не менш важливі ніж збереження культурної спадщини, а негативний досвід одностороннього висвітлення процесів у культурі, який існував протягом 1920–1950-х років, нагадує про важливість підтримки всього спектру явищ культурного життя.

Ключові слова: українська еміграція, традиціоналізм, модернізм, авангард, редакційна політика, мистецтво ХХ століття, культурна ідентичність, «Тризуб», «Українські вісти», «Українське слово».

Постановка проблеми. С Постановка проблеми. У Франції до початку Другої світової війни художники-емігранти з різних країн відігравали важливу роль у мистецькому житті, разом із французькими колегами сприяли становленню новітніх течій модернізму, класичного авангарду — кубізму, футуризму, сюрреалізму, абстракціонізму тощо. У майстернях Монмартру та особливо Монпарнасу жили й творили художники-емігранти з Іспанії, Італії, Німеччини, Польщі, Бельгії, Англії, Мексики. Вони ж складали основу Паризької школи, естетична спадщина якої поступово увійшла до національних художніх традицій професійного мистецтва багатьох країн. Чималу роль у художньому житті Парижу відігравали митці з України: Олександр Архипенко, Олександр Грищенко, Соня Делоне, Микола Глущенко, Михайло Андрієнко-Нечитайло, Софія (Соня) Левицька, Василь Перебийніс, Василь Хмелюк, Іван Шевченко, Олександра Екстер, Володимир Баранов-Россіне, Михайло Ларіонов, Микола Вакер, Мане Кац, Абрам Маневич, Борис Мозалевський та багато інших.

Їхня творчість та біографії досліджені завдяки праці мистецтвознавців: В. Маркаде, Ж.-К. Маркаде, Д. Горбачова, М. Мудрак, Г. Стельмашук, В. Сусак та ін. Проте на сторінках преси української діаспори у Франції 1920–1940 років, на погляд сучасного читача, було надруковано непропорційно мало інформації про зазначених художників — декілька повідомлень про виставки, перелік прізвищ у рядок і жодної мистецтвознавчої рецензії. Крім того, за різних обставин, до преси не потрапили прізвища авангардних художників — О. Архипенка, Д. Бурлюка, С. Делоне, О. Екстер, В. Кандинського, а також тих, хто залишився «під більшовиками» — К. Малевича, В. Єрмилова, В. Пальмова, О. Богомазова та ін.

Відсутність чи обмеженість інформації про діяльність прославлених сьогодні українських авангардистів можна пояснити політичними обставинами, редакційною політикою видань стосовно культури та, зокрема, образотворчого мистецтва, які, врешті, залежали від загального питання — пріоритету традиціоналістського чи модерного дискурсу у середовищі української діаспори.

У Франції 1920–1950 років існувала велика кількість видань української еміграції: газети, тижневики, бюлетені, календарі тощо. Для їхніх редакцій питання політичної боротьби та згуртування прихильників-читачів були найголовнішими. Розглядалися політичні течії, критикувалися опоненти, висвітлювалися міжнародні події. Відповідно, наступними за важливістю темами були соціальні, історичні, включно з розвідками історичної спадщини. Стосовно культури редакційна політика видань була різною — від повного нехтування до використання її як інструменту впливу. Відповідно, питання авангардизму у візуальному мистецтві було далеко не у пріоритеті. Разом із тим, ставлення дописувачів до модернізації суспільства, культури, проявів авангарду може бути реконструйоване з окремих фрагментів текстів, зіставлень чи навіть з фактів підкресленого уникнення відповідної інформації.

Редакції емігрантських видань хоч і намагалися впливати на аудиторію, але мали постійно враховувати настрої спільнот читачів, які їх передплачували. Таким чином, думки, висловлені дописувачами, у загальних рисах були притаманні й суспільній думці української діаспори. Відповідно, це стосувалося не лише політики — увага до питань культури чи, навпаки, відсутність відповідних матеріалів на сторінках газет — ознака того, чи важливою вважалася така інформація серед широкого загалу емігрантів.

Українська преса у Франції між Першою та Другою світовими війнами відображає не лише культурно-національні прагнення діаспори, а й її зв'язок із загальноєвропейським політичним й культурним життям. Проте цей зв'язок виявився нелінійним і складним, супроводжувався певним рівнем відторгнення й критики модерністських експериментів у мистецтві з боку значної частини емігрантського інтелектуального середовища. Інноваційні підходи до форми художнього вислову нерідко сприймалися з підозрою. Зміни у ставленні до модернізму та авангарду починають простежуватися лише з 1950-х років.

Щодо розгляду історії преси української діаспори у Франції важливими є праці М. Тимошика і М. Небелюка. Естетичні пріоритети редакцій емігрантської преси є ледь згаданими у дослідженнях, проте вони важливі для розуміння процесів, що відбувалися в художньому житті української діаспори у 1920-х — 1950-х роках у Парижі. У пропонованій статті вперше аналізується і порівнюється ставлення до культури, естетики модернізму та авангардизму з боку редакцій різних українських емігрантських видань. Були опрацьовані першоджерела — газети, тижневики, бюлетені, календарі, внутрішня кореспонденція редакцій, що зберігається в архівах України, Франції та приватних колекціях.

Метою статті є виявлення системи естетичних пріоритетів та шкали критичних оцінок, що формувалися у провідних українських періодичних виданнях Франції впродовж 1920-х — 1950-х років: «Тризуб», «Українські вісти», «Українське слово», — а також аналіз соціокультурних причин несвоечасного сприйняття спільнотою української діаспори модерністських художніх практик внаслідок залежності від традиціоналістського чи модерного дискурсів.

Для реалізації цієї мети поставлені *завдання*: системно проаналізувати текстові матеріали впливових періодичних видань «Тризуб», «Українські вісти», «Українське слово»; реконструювати характер критичних оцінок модерністських творів; окреслити домінанти культурно-естетичного коду, сформованого у періодичній пресі, як відображення редакційної політики й панівних політичних та соціокультурних пріоритетів, поширених в українській емігрантській спільноті, а також серед читачів означених видань. Цей підхід дозволяє виявити зміст складного діалогу між традиційністю та інноваціями, що характеризував художнє життя української діаспори.

Методологія дослідження базується на комплексному опрацюванні архівних публікацій та критичних статей, що відображають як офіційні позиції редакцій, так і реакції культурних середовищ у контексті політичних та соціокультурних реалій. Порівняльний аналіз висвітлює, яким чином українська емігрантська преса конструювала ідентичність, керуючись підходами, що часто протиставляли модерністські експерименти консервативним традиціям, демонструючи напругу й протиріччя культурних трансформацій у 1920-х — 1950-х роках ХХ століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Необхідність вибору між традиціоналістським та модерним дискурсами у культурі стала для української еміграції 1920-х — 1950-х років важливим аспектом самовизначення, основою формування світоглядних позицій та фактором повсякденного життя. Для більшості емігрантів, які опинилися у країнах із більш модернізованим суспільством, ця тема стала роздоріжжям між збереженням єдності й ідентичності на засадах традиціоналізму і загрозою повної асиміляції серед інших народів. Третій, теоретично можливий шлях — процес збереження ідентичності та одночасної модернізації — виглядав в умовах еміграції вкрай утопічно, але саме в цьому адаптаційному напрямку рухались деякі діячі української модерної політики та культури, зокрема художники-авангардисти.

Слід описати традиціоналістський та модерний дискурси у граничному вираженні, зауваживши, що на практиці, у чистому представлені, вони майже ніде не були впроваджені. На сторінках видань «Тризуб», «Українські вісти», «Українське слово» можна знайти лише схильність до відповідних ідеалів.

Традиціоналістський дискурс у культурі репрезентує систему ідей, що апелює до концепту спадковості, метаісторичної істини та нормативної стабільності. Він постулює традицію як трансцендентне джерело культурної легітимності, яке протистоїть крайнощам утопій модернізму та релятивізму постмодерного світогляду. У межах цього дискурсу традиція розглядається не як історичний анахронізм, а як вічна парадигма, що актуалізується в кожному культурному акті.

Ключовим елементом традиціоналістського мислення є критика ідеї прогресу як лінійного телеологічного процесу. Замість цього пропонується циклічна або сакральнокерована модель історії, в якій автентичність культури визначається її здатністю зберігати зв'язок із первинними архетипами. Модерність трактується як епоха занепаду, що характеризується секуляризацією, естетичним нігілізмом та втратою духовної орієнтації.

Мистецтво, згідно з традиціоналістським підходом, має не автономний, а службовий характер: воно покликане не виражати суб'єктивні ідеї чи почуття митця, а репрезентувати універсальні символи, що ведуть до трансцендентного. Естетична практика розглядається як форма духовного служіння, а не як простір експерименту чи інновації.

У культурному полі це проявляється через відновлення канонічних форм, повернення до символічного мистецтва, релігійної чи народної іконографії, а також через риторику «повернення до витоків». Традиціоналістська позиція проявляється в естетиці, філософії, політиці, релігії, повсякденні, формуючи цілісну світоглядну систему, що прагне до реставрації сакрального порядку в умовах культурної ентропії, яка інколи значно впливає на представників діаспори.

На противагу цьому, особливо починаючи з другої половини XIX століття, у Європі набув сили модерний дискурс, що репрезентує епістемологічну та естетичну парадигму секуляризації, наукової революції та емансипативних процесів Нового часу. Він ґрунтується на ідеї автономного суб'єкта, раціонального поступу та відкритості до змін всіх культурних форм. У цьому контексті культура розглядається не як носій спадковості, а як динамічне поле інновацій, експерименту та критичного рефлексування.

Мистецтво в межах модерного дискурсу набуває статусу автономної практики і не зобов'язане репрезентувати сакральне чи універсальне. Воно стає простором суб'єктивного висловлювання, інтелектуального пошуку та формального експерименту. Естетичне не тотожне етичному; навпаки, воно часто функціонує як засіб проблематизації усталених норм, включно з естетичною категорією краси.

Таким чином, модерний дискурс не просто заперечує традиціоналістську модель — він пропонує альтернативну модель культури, в якій істина є процесуальною, а не апріорною, суб'єкт не наслідує, а конструює, культура постає як відкритий простір для множинних форм самовираження, критики й трансформації.

Громадянська війна в Російській імперії, боротьба за незалежність України створили різноманітні ворогуючі політичні табори, які після встановлення влади більшовиків опинилися у вимушеній еміграції. Одним з головних центрів перебування емігрантів з України у 1920–1930-х роках став Париж, де політичні сили продовжували свою діяльність. Важливою частиною їхнього буття стало видання політиками чи громадами власного друкованого слова. Навколо цих видань гуртувалися старі й нові прибічники, велася активна робота, публі-

кації стосувалися всіх сфер життя — від програмних статей до дрібних приватних об'яв. На шпальтах продовжувалася полеміка й запекла боротьба, здійснювався аналіз міжнародної політики, економіки, релігійного та соціального життя, друкувалися новини, статті з історичної тематики. У Парижі впродовж 1920–1930-х років видавалися тижневик «Тризуб», газета «Українські вісти», двотижневик «Незалежність», газета «Крути», а також такі видання, як «22 січня», «Господарський бюлетень», «Вояк», «Незалежність», «Відблиски думки», «Українська воля», «Вісник української громади у Франції», «Український робітник» та ін.

Поміж інших важливих європейських осередків, як-от Прага, Варшава, Краків, Бухарест, Відень, столиця Франції вирізнялася тим, що у ній від жовтня 1924 року перебував уряд Української Народної Республіки (УНР) у вигнанні. Головним виданням УНР з 1925 року став «Тризуб» — тижневик політики, культури, громадського життя та мистецтва, заснований за ініціативи Симона Петлюри.

Оскільки уряд УНР було визнано багатьма країнами, він, попри еміграцію, створював небезпеку у площині міжнародного права для більшовиків Москви та радянської України. Саме тому Кремль докладав наполегливих зусиль по знеславленню уряду УНР та персонально його голови С. Петлюри. Було задіяно весь спектр засобів боротьби як всередині України (окрім прямих переслідувань та агітації, практикувалися навіть спецзамовлення, наприклад фільм «П.К.П.» Г. Стабового студії ВУКФУ), так і на міжнародному рівні — фальсифікація історичних фактів для розпалювання ворожнечі між українцями та євреями й, врешті-решт, політичне вбивство С. Петлюри в Парижі у травні 1926 року агентом ОДПУ.

Одним із важливих засобів боротьби з українством в еміграції та ідеями уряду УНР була тактика дискредитації й просування ворожих ідей під виглядом патріотизму. Для цього у Парижі московськими більшовиками була створена організація «Союз українських громадян Франції» та газета «Українські вісти».

Взаємопоборювання ідейних платформ та дописувачів цих двох видань — від уряду УНР та більшовиків — складають яскраву сторінку в історії української емігрантської преси. «Тризуб» характеризувався «державницьким» стилем — вельми розлогим, послідовним, навіть академічним, поважним та стриманим, — який окреслював стратегічні горизонти дій, нехтуючи дрібницями та «популістською» тематикою. Він дуже відрізнявся від стилю газети «Українські вісти», де панували непристойна зневажливість до опонентів, емоційність, «популізм», практикувався друк сумнівної інформації без згадки про першоджерела, а також увага до другорядних, але цікавих для загалу тем заради просування більшовицьких ідеологем.

Ці два видання мали значний вплив не лише на україномовну діаспору — деякі статті супроводжувалися перекладами французькою. Тож роль згаданих видань у формуванні суспільної думки була відчутною, наслідки чого давалися взнаки набагато довше, ніж проіснували самі видання. Полеміка тих років породила величезну кількість сумнівної та досі неперевіреної інформації стосовно багатьох подій історії, політики та сформувала ставлення до певних напрямів у мистецтві.

Обидва видання друкували матеріали про культуру, зокрема художню. Проте вони послиговувалися у її висвітленні двома протилежними й ворогуючими політичними платформами. Відповідно, на друковані шпальти потрапляли різні художники, висвітлювалися різні виставки, що відображало не лише різні ідеологічні платформи, але й виразно демонструвало естетичні ідеали представників УНР та більшовицької України.

1933 року у Парижі з'явилося ще одне вельми впливове для українців діаспори видання — «Українське слово», що належало проводу Об'єднання українських націоналістів (ОУН).

До початку Другої світової війни воно наслідувало, в цілому, культурну політику «Тризуба», з тією різницею, що редакція «Слова» належала не уряду, а політичній партії, тобто не відчувала себе обтяженою загальнодержавними обов'язками. Програмні й політично виважені статті змінили особисті погляди дописувачів стосовно окремих аспектів культури. Після Другої світової війни газета «Українське слово» поступово наблизилася до модерного дискурсу та у діалозі з читачами сприяла соціокультурній трансформації української діаспори, скеровувала її до одночасного збереження національної ідентичності та відкритості до сучасності, тобто впроваджувала ідею поєднання традиціоналістського й модерного дискурсів.

Надалі розгляньмо політику видань «Тризуб», «Українські вісти» та «Українське слово».

«Тризуб» був одним з найважливіших періодичних видань української діаспори в Європі, яке формувало суспільну думку та естетичні вподобання. Згідно напису на першій сторінці, видання вважало себе «тижневиком політики, культури, громадського життя та мистецтва». Видавалося у Парижі з 1925-го по 1940 рік за загальною редакцією політичного діяча, публіциста, історика, педагога В'ячеслава Прокоповича та було тісно пов'язане з урядом УНР. Ініціатором створення «Тризуба» був Головний отаман УНР Симон Петлюра. «Перебуваючи 1924 року у Женеві, він детально обговорив зі своїми однодумцями — П. Чіжевським, В. Прокоповичем — завдання, програму, головні гасла часопису. Осідком вирішили обрати Париж, куди незабаром переїхав Петлюра», — пише М. Тимошик. «Тризуб» був «першим україномовним періодичним друкованим органом <...> й незабаром перетворився у своєрідний орієнтир для всієї української еміграційної преси» [21, с. 403].

Серед перших співробітників редакції зазначаються, окрім самого С. Петлюри, відомі політичні й громадські діячі — О. Саликівський, О. Лотоцький, М. Славінський, М. Левицький, В. Сальський, В. Королів, Є. Чикаленко та ін. Згодом до складу редакції увійшли: В. Дорошенко, О. Шульгін, Ю. Горліс-Горський, М. Ковальський, В. Заїкіна та ін. Як зазначає М. Тимошик, числа «Тризуба» можна було придбати на станціях метро в Парижі, на залізничних вокзалах, у деяких книгарнях, а також у США, Канаді, Чехословаччині, Польщі, Румунії, Німеччині та навіть, попри загрозу розстрілу, в радянській Україні. Редакція видавала окремі додатки декількома мовами та книги, заснувавши власну українську книгарню.

Видання надавало пріоритет висвітленню політичного і релігійного життя діаспори, міжнародної політики, науки та економіки. Разом із тим, у кожному номері, за рідкісним виключенням, містилися матеріали, присвячені культурі. Розподіл уваги дописувачів до різних «муз» був на користь літератури та кіно. Статті, присвячені театру, музичному й виконавчому мистецтву та професійній художній творчості, траплялися нечасто і містили не обговорення творів, а під кутом інституціонального погляду освітлювали події культурного життя діаспорян: як-от відкриття студії, організація художньої школи, влаштування виставки. Тому для аналізу естетичних уподобань редакції стосовно візуальної творчості краще звернутися до порівнянь та співставлень з оцінками нею літературних творів, щодо яких дописувачі створювали розлогі рецензії. І все ж у більшості текстів оцінка творів часто ґрунтувалася на речах, далеких від естетики, і мала радше політичне чи психологічне забарвлення.

Проте, редакція була відкрита до розгляду та аналізу новітнього візуального мистецтва, дописувачі висвітлювали найновіші напрямки модернізму у Європі та Франції, інформували про участь у європейських виставках художників-українців.

Наприклад, у третьому числі «Тризуба» у рецензії М. Шумицького «Міжнародна виставка декоративного мистецтва і модерної індустрії в Парижі» надано докладний опис однієї з найважливіших виставок, яка відбулася у 1925 році. Автор аналізує експозицію по розділах,

порушує питання стосовно того, що саме, з якого часу та за якими ознаками можна вважати модерним мистецтвом, що свідчило про обізнаність дописувача на дискусіях, які точилися у фаховому середовищі Парижа. Автор зі схвальністю висвітлює новітні течії: орфізм, кубізм, руризм. Проте у підсумку користується фактором психологічним: вони «для нас цікаві <...> поскільки це робиться щиро» [22, с. 18].

У другому числі «Тризуба» за підписом «О. Л. Т.-К.» надруковано рецензію на виставку «Осінній салон», в якій мистецтвознавчий аналіз межує з політичним оцінюванням. Автор вітає творчість Фуджити, Брака, Пікассо, а також Дерена і Бонара як художників, що «увільнились од впливів короткозорого, аморфного імпресіонізму що задовільнявся лише передачею даного моменту, вони використовували барву для відтворення незмінної форми» [18, с. 17]. Особливу увагу поміж інших автор приділяє Матіссу, Кісліngu, Ломбрі, Фіршу. З художників діаспори він схвалює роботу «Жінка, що сидить» С. Левітської, «що завоювала собі у Парижі репутацію високоталановитої та своєрідної малярки, а також полотно “Адам і Єва” Глуценка на якому позначилися непережиті впливи німецької школи», проте критикує з політичних міркувань, ніби забуваючи про мистецтвознавство, картину Д. Штеренберга: «полотно <...> великого диктатора червоного мистецтва в ССРСР, навело <...> дуже сумні думки що до сучасного стану і перспектив совітського мистецтва». На адресу інших художників автор знову виступає як мистецтвознавець і зауважує: «неприємно вражає тенденція до стислого наслідування, майже імітації. Картини під Коро, під Курбе, під Пікассо і під інших» [18, с. 17].

Прикладом соціокультурної оцінки розбудови української Студії пластичного мистецтва у Празі є стаття О. Білоусенко «Виставка праць студії пластичного мистецтва у Празі» 1925 року. Автор підкреслює важливість її заснування професором Д. Антоновичем, поіменно перелічує викладачів: І. Мірчук, С. Літов, Ф. Слюсаренко, С. Мако, І. Кулець, К. Стаховський, С. Тимошенко, — та згадує про 67 студентів: українців, чехів, росіян, білорусів, югославів, вірмен. У тексті згадується і закрита майстерня І. Мозалевського, який «перейшов до більшовиків і <...> час од часу каляє те гніздо, що недавно вважав його своїм...» [3, с. 21]. Сама виставка описана уважно й з деталями по розділах: згадані пейзажі Громницької, твори К. Антонович, М. Кричевського (син), Хмелюка — «є всі підстави сподіватися дуже добрих наслідків од розвитку цього молодого художника. Але найвидатніша річ цього відділу — жіночий портрет, витриманий в ясных тонах, роботи Вовка: цей твір наче освітлює собою все навкруги і сусідні роботи, самі по собі непогані, багато тратьють од цього ефектного сусідства. Треба згадати тут ще роботи П. Омельченка, Паливоди, Толстого, Бебутова, Зарицької, Яковлевої, Я. Фартуха, Цимбала — все це має на собі певні ознаки надій на майбутнє», — пише О. Білоусенко. Він завершує розповідь хвалою упорядникам виставки, які «уникали ефектів <...> не дали уступку стремлінням до ефекту моди».

У сьомому числі «Тризуба» за 1925 рік надруковано важливу редакційну статтю, що свідчить про відповідальний й системний підхід уряду УНР в екзилі до питань розвитку культури та усвідомлення її як засобу боротьби з більшовизмом: «Українська еміграція опинилася за межами батьківщини внаслідок збройної боротьби з окупантами України <...> українські емігранти перебувають на чужині хто п'ять, хто шість років <...> довелося звузити асортимент способів політичної акції, який вживався на своїй землі [в Україні] і поширити асортимент способів культурної діяльності — в тому ж напрямі і в тій самій цілі допомогти батьківщині. <...> Більшовитські галасливі декрети що до українізації мають лише декларативне та рекламне значення, а на ділі національні наші культурні установи фактично позбавлені можливості не лише розвивати, але й виявляти свою діяльність. І в першу чергу це належить до установ наукових та до школи <...> немає книжки-підручника для науки, бібліоте-

чної книжки для читання. Такі обставини наклали на українську еміграцію завдання що до порятунку національної культури <...> і ці завдання виходять за межі свого звичайного суто культурного характеру, а набирає значення фактора політичного <...> [На чужині] постають українські школи, видавництва, товариства наукові та просвітні, установи культурно-національного значення» [19, с. 3–4]. Як бачимо, в тексті розглядаються дійсно важливі «стратегічні» завдання збереження й розбудови культури за межами України, але не йдеться про її модернізацію, що безпосередньо стосується сприйняття новітньої європейської культури та перспектив зв'язку з нею.

Разом із тим осучаснення емігрантського середовища відбувалося, і добре, що не кероване та не рекламоване як завдання від уряду на зразок планування в СРСР. Природний рух оновлення культури та її адаптації до європейських реалій утворював у індивідуальній творчості багатьох митців унікальні риси українського модерного мистецтва.

Наприклад, спостереження про співвідношення європейського та українсько-емігрантського модерних дискурсів 1930-х містяться у нарисі В. Романа «Українська поезія на вигнанні». На початку нарису автор наголошує «Трудно говорити зараз про українську поезію на еміграції. <...> тому, що наша боротьба з ворогом триває, в іншій формі, іншими методами, але існує <...> це є напруження, яке скінчиться тільки тоді, коли сама боротьба устане, коли ми будемо переможцями, а сьогодні ми переможені» [20, с. 9]. Автор згадує багатьох поетів-емігрантів: Є. Маланюка, Ю. Дарагана, Н. Левицьку, П. Тенянку, Б. Гомзіна, Укарашкевича, А. Павлюка, Падоліста, Осику, М. Ковальського, Б. Лисянського, М. Обідного, Ю. Липу. Після аналізу та цитування чималої кількості відповідних строф, наголошується, що «...оправдати наші жертви, пролиту кров і пережиті муки, — може тільки дальша боротьба. І тому мілітаристичний дух в українській емігрантській поезії — є домінуючою ознакою, що відповідає тій епосі, яку переживаємо». Наприкінці нарису бачимо висновок про відмінність між європейським та українським дискурсами: «може комусь здається дивним, що, тоді як Європа після пережитих катаклізмів прагне миру, ми хочемо війни, боротьби. Так, ми хочемо миру, але не миру рабів, ми хочемо спокою, але не спокою смерті, а мир ми будемо мати тільки тоді, коли ми будемо переможцями» [20, с. 14].

Ставлення редакції «Тризуба» до процесів у мистецтві соціалістичної України можна дізнатися зі статті І. К. «Підступне отруєння української душі», що була опублікована у двох випусках — № 10 та № 12 за 1927 рік. «Ми хочемо вірити, що наш талановитий з природи нарід мусить давати талановитих мистців, навіть в тій задушливій атмосфері, в якій доводиться йому нидіти в цій смутній добі <...> перший доказ непохитній вірі ми знаходимо в безлічі тих нових письменницьких імен, що залітають в наше вухо “з вітром з України”. І Сосюра, і Качура, Підмогильний і Хвильовий, Терещенко і Косинка, Панч і Микитенко, Лебідь, Коряк, Вишня, Михаліченко, Валеріан (а тепер вже й емігрант) — Клим Поліщук, навіть Шевченко (правда, що — Іван) і сила інших <...> не менш як 150 авторів» [8, с. 7]. Проте надалі дописувач змінює тональність. Він згоден із критикою М. Чиркова, який вбачає, що Хвильовий продовжує російську течію в українському письменстві, що йде від А. Белого та А. Ремізова. Критикує Хвильового за те, що попри заклик «дайш Європу», припускає «великий вплив азійщини» як в образах так і в змісті. Але, як зазначає дописувач, останнє «крім радянців, нікому імпонувати не може». Сосюру дописувач теж критикує за близькість до російської традиції Блока та за оспівування революції й продовжує: оскільки «в совдепії основний закон життя: граб награблене, ото ж Хвильовий грабує Белого і Ремізова, Сосюра — Блока та Лермонтова, Микитенко — Хвильового, Качура — Хвильового, Винниченка, Васильченка, Стороженка. Або ж і всіх інших, кого пограбувати можна» [8, с. 13]. У другій частині тексту,

після докладного розгляду творів багатьох письменників та літературознавців — Гео Шкурія, Г. Коляди, В. Поліщука, П. Панча, Є. Кас'яненка, згадки про Семенка та Л. Курбаса, — дописувач констатує: «чи ж справді всі оті писаки не розуміють, що вони роблять? Чи вони переписують оту пережовану вже московську гідь тому, що на неї мода <...> і здається нам, що принаймні велика більшість з тих "150 нових" являються жалюгідною офірою підступної окупантської руки <...> що цілком свідомо і навмисно плодить та викохує так званих новітніх революційних укр-письменників. Робиться це в порядку системи, що стремить до знищення нашої нації, викликаючи тими злочинними перами розтління душі нашого інтелігента <...> прищеплюючи йому розгнuzдану полову розпусту, окупант стремить відтягти думку всамперед од справ громадського й політичного порядку, одурманює його». Рецензент вбачає ознаки літературної халтури у засміченні мови суржилом, оспівуванні сексуальності й насилля, наслідуванні чужої мистецької традиції. І «ця халтура — найстрашніша зброя яку проти нашого народу висунув наш одвічний ворог. Вона страшніша за всіх отих „нет, не было и не будет“ <...> бо це справжня потаємна й довготривала отрута, котру нам <...> підсипають <...> прихвостні Леніна, якого вони вихваляють на кожному перехресті» [9, с. 20].

Отже, рецензія І. К. демонструє, що серед української емігрантської спільноти Парижа, яка складалася переважно з нещодавніх військових армії УНР, сприйняття мистецтва очікувано залежало від політичних чинників. Це відповідало загальній редакційній політиці «Тризуба» та уряду УНР в екзилі стосовно культури. Панував інструментальний, виражений підхід із розумінням важливості підтримки культури в широкому сенсі — науки, мистецтва, релігії, спорту, побуту, традицій як чинників збереження нації в умовах емігрантського життя та боротьби з окупацією України більшовиками. Віталися інституційні розбудови — нові заклади культури як прояв державницької політики, наприклад Академія наук та мистецькі студії у Празі, нові видавництва, школи та ін.

Ставлення до сучасного професійного мистецтва, до його новітніх модерністських форм та авангарду було більш суперечливим. Офіційної позиції стосовно модернізму не існувало, і кожен автор висловлювався на свій розсуд, що відповідало нормам демократичних дискусій. Загалом, віталися та висвітлювалися події європейського модернізму та авангарду й мистецтво української еміграції. Проте, автори, пов'язані з ворогом, комуністичною московською владою, або не згадувалися взагалі, або перебували під суцільною критикою. Складність полягала в тому, що більшість авторів-авангардистів були натхнені якраз революційними подіями. Не обов'язково комунізмом, як-от Куліш або Малевич, а самою енергією змін, руйнуванням застиглих обмежень, стрімким рухом до майбутнього. Це, звісно, суперечило стратегічному завданню збереження культури в умовах еміграції, коли національна ідентичність українців і без того ставала крихкою через посилення іноземних впливів. І хоча про консервацію культурних традицій тоді ніхто не писав, все ж до авангардизму ставилися з обережністю. Останнє вплинуло на селекцію висвітлення творчості окремих митців. Наприклад, на шпальтах видання не було інформації про діячів українського авангарду.

Протилежні політичні завдання вирішувала редакція видання «Українські вісти». Газета існувала з 1926-го по 1929 рік під головуванням Іллі Борщака як друкований орган советофільської організації «Союз українських громадян у Франції» (1925–1932). СУГУФ був утворений для впровадження плану більшовиків по боротьбі з легітимним та визнаним багатьма країнами урядом УНР. Керівництво організації СУГУФ впроваджувало радянські ідеї, намагалася згуртувати українців, які, живучи у Франції, ідеалізували більшовицьку Україну, засуджували уряд УНР, а також польську, румунську й словацьку окупацію українських територій.

Видання газети «Українські вісти» було важливою частиною цього більшовицького плану дій з дискредитації української патріотичної ідеї (націоналістичної ідеології) серед емігрантів та впливу на діячів культури й дипломатів Європи: публікація виключно позитивних новин з радянської України, емоційні репортажі страждань українців «під ярмом» польських чи румунських окупантів, безсоромні вигадки у бік УНР та С. Петлюри, як-от викриття їхньої «зради» з Ю. Пілсудським чи «докази» причетності С. Петлюри до єврейських погромів. «Деякі з текстів справляють враження ідеологічно шаблонних, формальних і є, очевидно, обробкою спущених із радянського посольства тез» [1, с. 179]. Важливе місце на шпальтах видання займали статті та стенограми виступів комуністів — одіозних очільників радянського уряду України, організаторів репресій й Голодомору. Досягненням редакції, а можливо й особисто головного редактора, було долучення до радянського наративу відомих діячів Європи — Анрі Барбюса, Мадлен Маркс, Леона Базальжета, Енрі Тореса та ін. Інформація про їхні заяви протесту та організовані ними демонстрації постійно друкувалася у газеті. Фінансування «Українських вістей» здійснювалося з СРСР: «За даними французької поліції, навесні 1926 року Борщак особисто отримав перші й значні суми у приміщенні радянського посольства <...> Не маючи офіційно жодної власності й постійних прибутків, Борщак нарешті зміг жити на широку ногу» [1, с. 178].

Важливою частиною редакційної політики газети було впровадження «м'якої сили»: вже тоді культура свідомо використовувалася більшовиками для «обгортки» ідеологічних інвазій. Майже у кожному числі «Українських вістей» друкувалися рецензії на виставки, повідомлення про мистецьке життя у Франції та Україні. Час од часу друкувалися історичні розвідки І. Борщака стосовно діяльності українців у Франції в минулі століття — тексти, у яких автор уникав посилань на джерела при викладі сумнівних, але сенсаційних відкриттів, які й досі бентежать читачів (рубрика «Україна в Парижі»).

Серед усіх мистецтв найбільше уваги приділялося кіно (тексти Деслава, Довженка, Ветрова) та письменству (новій пролетарській літературі), трохи поступалося візуальне мистецтво. Утім, йому присвячувалося більше місця на шпальтах у порівнянні з іншими емігрантськими виданнями. Дописувачі пишалися досягненнями художників та письменників пролетарського ренесансу в Україні: Блакитного, Хвильового, Бойчука, Седляра тощо.

Інтерв'ю з діячами культури та їхні твори друкувалися не лише у рубриці «Культура й мистецтво» — видання супроводжували малюнки й тексти Довженка, друкувалися твори Семенка, Вишні, Ірчана.

Серед художників-емігрантів найбільша увага приділялася М. Глуценку, що не дивно для виконавців волі Кремля, бо сьогодні ми, врешті, знаємо Глуценка як таємного агента радянської розвідки. Відповідно, ті, хто знав це раніше за нас, а, можливо, й залежав від нього, займалися підлабузництвом: «на виставі, де показані <...> акварелі, рисунки та кроки таких майстрів, як Пікассо, Утрильо, Матісс, Модільяні, Шагал і т. і., рисунки молодого ще артиста Глуценка можна визнати коли не найкращими, то принаймні значно цікавішими, більше свіжими», — писав І. Мозалевський [14, с. 4].

Естетичні пріоритети редакції поділялися на дві категорії. Згідно з першою, авангардна творчість потрібна як вітрина досягнень радянської України — це пролетарські письменники та художники АРМУ. Друга категорія мала протилежні за естетикою спрямування: це були особисті вподобання редактора з питань мистецтва Івана Мозалевського, учня Г. Нарбута, що полишив посаду професора у Студії пластичного мистецтва (Прага) та перейшов до співпраці із советофільською спільнотою у Парижі. Його смаки тяжіли до витонченої сецесії, до гурту художників «Мир искусства», і цим пояснюється присутність ілюстрацій, текстів та

рецензій, присвячених І. Білібіну, Ю. Лукомському, Г. Нарбуту, А. Середі, згадкам про К. Шероцького, М. Дорошенка, О. Мурашка, В. Замирайла, В. Кравченка, В. Скочиласа, С. Ліссіма, Б. Білінського та, звісно, про самого І. Мозалевського. Виставці російського гурту «Мир искусства» була навіть присвячена окрема рецензія [15, с. 4]. До вимушеної реакції на суспільну думку громади Парижа, щоб не залишитись осторонь, можна зарахувати появу статті про творчість улюбленця емігрантської спільноти, художника О. Грищенка — «справжнього українця у своїй творчості» [13].

Не забував редактор про полишену ним студію у Празі — за підписом «Бувший Пражак» він друкує текст, де з політичних, а швидше з особистих, замаскованих під політичні, мотивів зневажливо пише про своїх колишніх колег: «професори — бувші міністри, підміністри, радники, аташе та інші титуловані особи, з них дуже мало хто може стати корисним (навіть в майбутньому) для розвою українського мистецтва. Есерствуючи та есдекствуючи творці так званого “емігрантського мистецтва” — мистецтва без ґрунту, в повітрі» [12, с. 4]. Проте автор схвалює Касьяна (який повертається в Україну), Цимбала й Кричевського, «що не осоромив батька», та ще згадує декілька імен з тих, хто вирішив переїхати до соціалістичної України.

Таким чином, І. Мозалевський демонструє суто політичний підхід до оцінки не лише творчості, а ще й особистості художників. Так само як і при згадці творів відомого українського художника, очільника братства «Чорна біднота» та «Асоціації українських мистців» В. Палісадіва, який мешкав у Парижі, він безпідставно зазначає: «Жаль все ж за хлопцем, бо з нього міг би виробитись справжній артист, якби не шкідливий нахил до клерикальних словословій та мабуть і грошинят» [11, с. 4], що було справжнім наклепом та критикою його роботи з релігійною тематикою.

У редакційному інтерв'ю з М. Бойчуком, А. Тараном, В. Седляром, які дорогою до Італії відвідали Париж, міститься виклад авангардної естетики АРМУ з її пріоритетом ідеології та функціональності. Підхід, який, як зрозуміло з контексту, не заперечує й газета: «два завдання керують новим мистецтвом: ідеологічне — виховати масу, використавши для цього мистецтво, як певний, ідеологічний чинник; художньо-практичне — силами нових майстрів витворити новий побут» [6, с. 1].

Що стосується висвітлення інституційної розбудови українських мистецьких закладів, можна помітити у роботі редакції ту ж саму залежність від політичної доцільності. Ось два протилежних за ставленням приклади. Щодо Київського художнього інституту у радянській Україні — розлога й урочиста рецензія І. Врони у двох числах газети, № 34 та № 35 за 1927 рік, що закінчується повним визнанням підлеглості Росії, ніби написана у часи розквіту сталінських репресій: «загін майстрів, що випустив Художній Інститут <...> зможе розпочати <...> процес підвищення низької на Україні мистецької культури <...> а одержали вони підготовку чималу: порівнюючи з Москвою й Ленінградом <...> швидко здоганяє школа України культурою старших своїх сестер» [4, с. 2]. Стосовно ж організації мистецького життя у середовищі емігрантів Парижу бачимо протилежну поведінку редакції. Її характеризують зневажливі декілька фраз із боягузливою відсутністю підпису автора: «Рухливий старенький емігрант Полісадів створив все-таки скоро нову організацію з кількох малярів. Долучивши кількох аматорів театру, хорового співу та танців, створив він організацію, яка може й не здивує Париж своїми досягненнями, проте має свій льокаль, печатку та імпозантну назву — “Союзу українських мистців”, що продовжує мистецтво “доупадних часів”. Не виключено, що завдяки матеріальній підтримці католицьких кругів ця організація зможе проісну-

вати <...> але з огляду на несерйозний аматорський характер її, та католицький ухил, очевидно не зможе вона притягти до себе поважних художників» [79, с. 3].

Редакція газети «Українські вісти» не намагалася висвітлити процеси сучасного мистецтва Франції чи Європи. На її шпальтах не було матеріалів, присвячених зміні напрямів європейського мистецтва, що якраз на початку століття стрімко розвивалося й було декілька років одним з найцікавіших проявів діяльності людства. Імпресіонізм, постімпресіонізм, дивізіонізм, кубізм, орфізм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм та багато інших напрямків, якими так насичені модернізм й авангард, не привернули жодної уваги з боку «Українських вістей». Так само були обійдені їхні найважливіші представники (крім згадки про Пікассо, Модільяні та Матісса).

Отже, пріоритет політики над естетикою, а ідеологічних схем — над об'єктивною реальністю призводили до того, що газета уникала не лише сучасного мистецтва Європи. Редакція не цікавилася або зневажала митців, не підтриманих більшовиками як всередині України, так і серед української діаспори. Не було жодної інформації про існування уславлених сьогодні діячів українського авангарду — К. Малевича, В. Кандинського, О. Архипенка, В. Татліна, С. Делоне, М. Ларіонова, М. Вакера, І. Шевченка, В. Єрмилова, О. Богомазова, О. Екстер, Д. Бурлюка, В. Меллера, А. Петрицького та багатьох інших. У такий спосіб видання, яке намагалася бути сучаснішим за інші, провідником «передових ідей пролетаріату», само себе обмежило перебуванням на маргінесах мистецького розвитку. Сучасне мистецтво чи то дійсно не бачив, чи то не хотів бачити редактор І. Мозалевський, закоханий у Білібіна та «Мир искусства». Уникав реальності й головний редактор І. Борщак, занурений у мрії про розквіт української минулої слави під владою московських більшовиків.

Просування більшовицьких ідей на шпальтах газети «Українські вісти» за допомогою культури, висвітлення авангардної творчості митців «червоного пролетарського відродження», зокрема художників АРМУ, сприяло ототожненню авангарду й загалом модерного дискурсу з більшовизмом у свідомості представників української діаспори. Негативне ставлення більшості емігрантів до московського більшовизму переносилось і на прояви модернізму в мистецтві, що не сприяло позитивному ставленню до діяльності авангардистів не лише з окупованої України, а навіть до митців-авангардистів діаспори, наприклад О. Архипенка, В. Кандинського, О. Екстер, і врешті лише дискредитувало модерний дискурс загалом.

Третє видання, розглядом якого ми продовжуємо це дослідження, мало чи не найбільший та найдовший вплив на представників української діаспори всіх континентів. Це газета «Українське слово».

Редакційна політика «Українського слова» до Другої світової війни значно відрізнялася від подальших періодів існування газети, що пояснюється змінами емігрантської спільноти та деяких поглядів політичної сили, до яких належала газета. На цьому етапі редакція дотримувалася традиціоналістського дискурсу, що відповідало загальним тенденціям правих сил у політичному житті Європи 1930-х років.

Про ідейно-політичну генезу видання М. Тимошик як сучасник заснування газети пише: «Якщо заснований С. Петлюрою тижневий журнал “Тризуб” протягом всієї історії свого існування був речником і захисником ідей Української Народної Республіки, то “Українське слово” від початку стало неофіційним органом Проводу Об'єднання українських націоналістів — ОУН. Видавцем її до 1939 року був Український Народний Союз (УНС) [21, с. 408].

Вже на початку існування УНС «виявилась потреба власного пресового органу. Спочатку була думка відновити видання «Незалежності», заснованої інж. Сциборським. Однак <...> пам'ятного дня 19 грудня 1932 року <...> на пропозицію Ол. Бойкова приступили до

видання тижневика з назвою «Українське слово». Перше число появилось 1 травня 1933 року <...> першим <...> редактором, його батьком і душею став Олександр Бойків», — і продовжує про те, що тижневик «дуже скоро став не тільки органом УНС, не тільки газетою українців Франції й усіх континентів, де жили українці, але й в першу чергу міцною й голосною, вільною трибуною поневоленої України <...> борців за її волю, за її місце під сонцем» [16, с. 43].

У 1933–1940-х роках «до редакційної роботи були причетні М. Сциборський, О. Ольжич, Чемеринський-Оршан, Демо-Довгопільський, Микола Чирський, О. Бойків, В. Мартинець, Є. Онацький, О. Грицай, М. Капустянський, Д. Андрієвський, М. Бажанський, М. Ніцкевич, Е. Ляхович, У. Самчук, М. Мухін, О. Павлюх-Гузарева, Т. Омельченко, П. Сагайдачний та ін.», — зазначає М. Небелюк [16, с. 44], тобто діячі, наближені до кола провідника ОУН А. Мельника. Головним редактором із 1934 року став В. Мартинець, а матеріали по культурі писав В. Січинський.

Загалом, газета «Українське слово» успадкувала погляди на культуру, розроблені в редакційних колах «Тризуба», але з меншою увагою до професійного мистецтва. Перш за все, це видання було політичним, орієнтованим на консолідацію українських громад, а роль митців у цих процесах майже не висвітлювалася у публікаціях, на відміну від «Тризуба».

Естетичні погляди редакції тих років можна реконструювати завдяки статті «На літературні теми» за підписом Ю. К.: «Красне письменство? — Так, але його краса не в формі. Його краса — це новий нечуваний для українців зміст — це його трагізм, конфлікт, боротьба, воля до могутності <...> а творець <...>хай буде міцний, смілий, хай бореться й творить нове життя. Для себе й для всіх земляків своїх. Тоді тільки наша література стане справді красною» [23, с. 3]. Цьому героїчному чину відповідали твори, що друкувалися на шпальтах видання, — Горліса-Горського, У. Самчука та ін. Отже, у 1930-х роках у питаннях культури редакція підтримувала традиціоналістський дискурс, знайомий читачам «Тризуба».

Статті чи рецензії з образотворчого мистецтва в ті роки не друкувалися, крім невеликих інформаційних нотаток із приводу виставок, концертів чи вистав. Наприклад, із повідомлення про VI виставку А.Н.У.М. у Львові дізнаємося, що у ній «беруть участь О. Архипенко, Н. Білецька, М. Бутович, О. Грищенко, В. Гаврилюк, Л. Лець, С. Гординський, О. Кульчицька, О. Сорохтей, П. Ковжун, І. Іванець, С. Козак, М. Осінчук, Р. Сельський, О. Лятуринська, Я. Музикова, Л. Перфецький та ін.» [17, с. 1].

Газета мала складну, інколи вкрай трагічну історію. Під час німецької окупації Франції паризьке видання було примусово закрито, друкарню знищено. Натомість декілька чисел видали інші журналісти, члени похідних груп ОУН — у Житомирі та Києві (1941) — О. Ольжич, І. Рогач, М. Олійник, О. Чемеринський та ін. Зауважмо, що тоді поміж багатьох авторів у газеті друкувалися твори письменників «пролетарського червоного відродження», яких раніше гостро критикували паризькі редакції «Українського слова» та «Тризуба». Існували й додатки до видання — «Література і мистецтво» під редагуванням М. Ситника, а пізніше — тижневик «Літаври» під редакцією О. Теліги, у якому працювали й «радянські» діячі культури, які залишилися у Києві під час німецької окупації. Виходили друком твори М. Хвильового, Д. Фальківського, Є. Плужника, Г. Епіка та ін. представників «червоного відродження». На початку 1942 року редакторів газети було розстріляно у Бабиному Яру.

Історія повоєнного видання «Українського слова» розпочалася у Західній Німеччині у таборах переміщених осіб, яких називали Ді-Пі (Displaced Persons). Ці люди через війну втратили домівку, були на примусовій праці чи зазнавали переслідувань. У 1948 році в одному з таборів, у Бомбергу, Іван Бойко відродив газету й видав 23 числа. Того ж року він пере-

їхав до Парижа, там газету очолив О. Штуль-Жданович. Всі роки видання зберігало ідейну близькість із проводом ОУН(м).

Після Другої світової війни газета суттєво змінилася, стала набагато відкритішою до західного модернізму та авангарду в усіх видах культури й мистецтва. Перекладалися праці сучасних філософів, наприклад Тойнбі. Друкувалися статті, присвячені виставкам чи творчості діячів культури Заходу, як-от Модільяні, Пікассо, Еліот, Гемінгвей, Кокто. З числа художників-емігрантів найбільша увага приділялася творчості Грищенка, Левицької, Кричевського, а згодом ще Хмелюка та Андрієнко-Нечитайла.

Попри зміну редактора, вибірковість існувала. Згадок про художників авангарду — Малевича, Кандинського, Дюшана та ін. — не з'являлося, так само не висвітлювалися такі явища, як дадаїзм чи сюрреалізм. Останнє можна пояснити через політичний профіль видання у поєднанні з обережністю редакторів до авангардних рухів, часто схильних до лівої ідеології та анархізму.

Водночас суттєво змінилося ставлення до пролетарської культури 1920–1930-х, до діячів українського авангарду, життя і творчість яких були переосмислені й «реабілітовані» в очах українських емігрантів — тим паче на тлі інформації про те, як більшовики нищили український авангард і розстрілювали діячів культури в Україні й на Соловках. Газета почала друкувати тексти Хвильового, Куліша, присвяти Підмогильному, Курбасу, Вишні, Довженку.

У публікаціях 1951 року знаходимо рядки про Архипенка, де ім'я скульптора згадується з великою повагою. З приводу необхідності відкриття української мистецької галереї дописувач констатує: «Париж має свої традиції [розвитку української культури]. Тут студіювали українські мистці. Тут вони завершували свої студії, що їх розпочали на рідних землях <...> наші митці дали тут свій вклад в розвиток модерного мистецтва Заходу. Згадаємо при цьому тільки найвизначніші прізвища: Архипенко, Андрієнко, Грищенко, Глущенко, Левицька, Хмелюк. Їх зріст і їх кар'єра були пов'язані з їх контактом з чужинним світом. Але часто вони входили в зв'язок з чужим і ворожим для нас світом і поривали з українцями. Вина в цьому їх, але й наша вина, бо коли чогось бракує у своїх, то слабші характером (але не слабші талантом) шукають цього у чужих. Проблема втрачання наших мистців — дуже болюча. Винні в цьому не лише особи. Коли хтось навіть залишився українцем, то його творчість не служить українцям, бо ж вона в європейських чи американських музеях, а там не будуть афішувати, що автор твору — українець. І творчість наших мистців замість бути амбасадором української справи, є поживою для чужинців, але без того, що б ми з цього мали. <...> з цих прикладів ясно випливає висновок про конечність заснування української мистецької галереї у Парижі, а при ній поважного архіву мистецтвознавства» [10, с. 3].

У 1956-му ім'я Архипенка знову з'являється на шпальтах «Українського слова», де цього разу повідомлялося про договір між головним редактором газети «Свобода» Лукою Мишугою, Українським Народним Союзом та «світової слави українським різьбярем О. Архипенком про видання його монументального твору — монографії, що матиме назву “Архипенко — пів сторіччя” <...> книга недвозначно встановлюватиме ще досі часто нехтувану в світі українську національність п. Архипенка <...> вона без сумніву буде помітним українським вкладом у світову культуру» [2, с. 5].

І, нарешті, у 1957 році з'явилася дійсно велика стаття — «До 70-річчя О. Архипенка». Ось її основні тези, додані до традиційних привітань, опису присутніх та урочистостей: «Найбільшому сучасному українському митцеві Олександр Архипенку сповнилося 70 років, що відзначила українська громада у Нью Йорку окремою академією. Для нікого з нас немає найменшого сумніву, що світову славу міг здобути Архипенко тільки завдяки своєму пере-

буванню у вільному світі <...> водночас робив велетенську пропаганду Україні та її знедоленому народові <...> не допомагав тут, на чужині московському імперіалізові. Архипенко впровадив Україну в західний культурний світ, здобув їй належне місце. Справді, український нарід має чим пишатися і гордитись, має на кого покликатись, якщо мова про його вклад в світову культурну скарбницю. Відповідаючи на привітання, п. Архипенко говорив про божественість мистецтва і про свою любов до нього <...>, казав про щастя чути пісні рідного краю та гру на бандурі» [5, с. 3].

Власне, цією статтею було завершено довгий період уникнення у впливовому українському виданні тематики, пов'язаної з авангардом у візуальному мистецтві. Після 1960-х років з'являється дедалі більше публікацій, присвячених авангарду, модернізму та сучасному мистецтву, що свідчить про завершення традиціоналістського дискурсу і, відповідно, про більшу відкритість української діаспори до модернізації та інновацій.

Висновки. Дослідження культурної політики впливових українських емігрантських видань 1920-х — 1950-х років у Франції — «Тризуб», «Українські вісти» та «Українське слово» — засвідчує динамічну, неоднозначну й багатогранну природу ідеалів культури, поширених у середовищі діаспори. Системний аналіз текстових матеріалів дозволив реконструювати модель культурної ідентичності, сформовану через протиставлення традиції та модерності, що відповідало складним соціополітичним та ідеологічним викликам доби.

Одним із головних результатів було виявлення пріоритету традиціоналістського дискурсу як засобу збереження спадщини та стабільності в умовах еміграції, коли культура розцінювалася як фактор національної консолідації. Водночас модерний дискурс, асоційований з більшовизмом та окупацією України, залишався маргіналізованим (а в окремих виданнях — ідейно дискредитованим) чи ставав предметом критики, що спричинило несвоечасність його рецепції спільнотою. Така динаміка прямо відобразилася у редакційній політиці, що призводило до вибіркової уваги стосовно творчості митців, особливо представників авангарду.

У дослідженні надано уточнення впливу політичних чинників на культурну репрезентацію, що посилювало ідеологічну фрагментацію мистецьких уявлень у середовищі еміграції. Встановлено, що особливості редакційного менеджменту й соціальної орієнтації аудиторії визначали не лише тематичний спектр і тон публікацій, а й стратегії культурної легітимації. Відтак, преса функціонувала не просто як інформаційний канал, а була активним агентом виробництва й трансформації культурних сенсів.

Розгляд, порівняння та аналіз текстових матеріалів, присвячених культурі у контексті політичних та соціокультурних процесів 1920-х — 1950-х років, у межах визначених завдань дозволив:

- окреслити роль преси як агента конструювання колективної ідентичності української діаспори;
- еконструювати характер критичних оцінок модерністських творів та визначити, що традиціоналістський дискурс, базуючись на концептах спадкової та культурної стабільності, домінував у редакційних матеріалах і сформував цілісну картину культурних уявлень емігрантської спільноти;
- розглянути ідеологічну боротьбу та політичні контексти (як-от важливість національної консолідації та опір більшовицькій пропаганді) та виявити причини схильності до традиціоналістського дискурсу, який зумовив відсутність, у певний період, на шпальтах газет інформації про український модернізм та авангард;

– виявити зміну у ставленні до модерного дискурсу, починаючи з 1950-х років, і спроби поєднання традиціоналістського й модерного дискурсів у редакційній політиці «Українського слова» стосовно культурних процесів.

Ці результати розширюють наукове бачення не лише історії українського емігрантського мистецтва, а й більш загальних процесів культурного й ідентифікаційного становлення сучасної діаспори. Дослідження систематизує естетичні пріоритети періодичних видань, показує перспективи для подальшого аналізу діалогічності культури еміграції, ролі політики у формуванні мистецьких наративів та їхнього впливу на сучасну українську культурну ідентичність.

Указані результати також демонструють протиріччя між потребою в культурній спадковості й необхідністю відкритості до інновацій, що й досі є актуальним викликом для дослідницьких та культурних практик, особливо в умовах нинішніх еміграційних потоків і глобальних трансформацій.

Література

1. Адауров В. «Переставляючи слова у століттях»: інтелектуальна біографія Ілька Борщака. Львів : УКУ, 2024. 540 с.
2. Англomовна монографія про Архипенка: Заповіт Луки Мишуги [з газети «Свобода»]. *Українське слово*. 1956. 21 жовтня. № 780. С. 5.
3. Білоусенко О. Виставка праць студії пластичного мистецтва у Празі. *Тризуб*. 1925. № 5. С. 20–22.
4. Врона І. Свято мистецької радянської культури (Випуск Київського художнього інституту). *Українські вісти*. 1927. № 35. С. 2.
5. До 70-річчя О. Архипенка. *Українське слово*. 1957. 23 червня. № 815. С. 3.
6. Зв'язок українського мистецтва з Францією (розмова з професорами М. Бойчуком, А. Тараном, В. Седляром). *Українські вісти*. 1927. № 18. С. 1.
7. З українського мистецького життя в Парижі. *Українські вісти*. 1929. № 89. С. 3.
8. І. К. Підступне отруєння української душі. *Тризуб*. 1927. № 10 (68). С. 7–13.
9. І. К. Підступне отруєння української душі. *Тризуб*. 1927. № 12 (70). С. 14–20.
10. Кульчицький Ю. За українську мистецьку галерею в Парижі. *Українське слово*. 1951. 21 жовтня. № 519. С. 3.
11. Мозалевський І. Артисти-українці на парижських осінніх виставках. *Українські вісти*. 1926. № 13. С. 4.
12. Мозалевський І. Молоді українські артисти в Чехословаччині. *Українські вісти*. 1926. № 8. С. 4.
13. Мозалевський І. Артист-маляр Грищенко. *Українські вісти*. 1927. № 18. С. 4.
14. Мозалевський І. Колективна вистава в галереї «Кампань-Прем'єр»: артист-маляр М. Глущенко. *Українські вісти*. 1927. № 28. С. 4.
15. Мозалевський І. Мір мистецтв. *Українські вісти*. 1927. № 35. С. 4.
16. Небелюк М. Під чужими прапорами. Paris : PIUF ; Lyon : SCIP, 1951. 208 с.
17. [Оголошення]. *Українське слово*. 1936. № 186. С. 1.
18. О. А. Т.-К. Осінній салон. *Тризуб*. 1925. № 2. С. 16–17.
19. Редакція. Культурно-національна праця еміграції. *Тризуб*. 1925. № 7. С. 3–5.
20. Романа В. Українська поезія на вигнанні: нарис. *Тризуб*. 1927. № 5 (63). С. 9–14.
21. Тимошик М. Історія видавничої справи : підручник. 2-ге вид., виправлене. Київ : Наша культура і наука, 2007. 496 с.

22. Шумицький М. Міжнародна виставка декоративного мистецтва і модерної індустрії в Парижі. *Тризуб*. 1925. № 3. С. 13–18.
23. Ю. К. На літературні теми. *Українське слово*. 1935. № 104. С. 3.

References

1. Adaurov, V. (2024). *“Perestavliaiuchy slova u stolittiakh”: intelektualna biohrafia Ilka Borshchaka* [“Rearranging Words Across Centuries”: An Intellectual Biography of Ilko Borshchak]. Lviv: Ukrainian Catholic University [in Ukrainian].
2. Anhlovna monohrafiia pro Arkhypenka: Zapovit Luky Myshuhy [z hazety “Svoboda”] [An English-Language Monograph on Archipenko: The Testament of Luka Myshuga]. (1956, October 21). *Ukrainske slovo*, 780, 5 [in Ukrainian].
3. Bilousenko, O. (1925). Vystavka prats studii plastychnoho mystetstva u Prazi [Exhibition of Works by the Studio of Plastic Arts in Prague]. *Tryzub*, 5, 20–22 [in Ukrainian].
4. Vrona, I. (1927). Sviato mystetskoi radianskoi kultury (Vypusk Kyivskoho khudozhnoho instytutu) [Celebration of Soviet Artistic Culture (Graduation of the Kyiv Art Institute)]. *Ukrainski visti*, 35, 2 [in Ukrainian].
5. Do 70-richchia O. Arkhypenka [On the 70th Anniversary of O. Archipenko]. (1957, June 23). *Ukrainske slovo*, 815, 3 [in Ukrainian].
6. Zviazok ukraïnskoho mystetstva z Frantsiieiu (rozmova z profesoramy M. Boichukom, A. Taranom, V. Sedliarem) [The Connection of Ukrainian Art with France]. (1927). *Ukrainski visti*, 18, 1 [in Ukrainian].
7. Z ukraïnskoho mystetskoho zhyttia v Paryzhi [From Ukrainian Artistic Life in Paris]. (1929). *Ukrainski visti*, 89, 3 [in Ukrainian].
8. I. K. (1927). Pidstupne otruiennia ukraïnskoi dushi [Insidious Poisoning of the Ukrainian Soul]. *Tryzub*, 10(68), 7–13 [in Ukrainian].
9. I. K. (1927). Pidstupne otruiennia ukraïnskoi dushi (prodovzhennia) [Insidious Poisoning of the Ukrainian Soul (Continuation)]. *Tryzub*, 12(70), 14–20 [in Ukrainian].
10. Kulchytskyi, Yu. (1951, October 21). Za ukraïnsku mystetsku halereiu v Paryzhi [For a Ukrainian Art Gallery in Paris]. *Ukrainske slovo*, 519, 3 [in Ukrainian].
11. Mozalevskyi, I. (1926). Artysty-ukraïntsi na paryzkikh osinnikh vystavkakh [Ukrainian Artists at the Paris Autumn Exhibitions]. *Ukrainski visti*, 13, 4 [in Ukrainian].
12. Mozalevskyi, I. (1926). Molodi ukraïnski artysty v Chekhoslovachchyni [Young Ukrainian Artists in Czechoslovakia]. *Ukrainski visti*, 8, 4 [in Ukrainian].
13. Mozalevskyi, I. (1927). Artyst-maliar Hryshchenko [Painter Hryshchenko]. *Ukrainski visti*, 18, 4 [in Ukrainian].
14. Mozalevskyi, I. (1927). Kolektyvna vystava v halerei “Kampan-Premier”: artyst-maliar M. Hlushchenko [Group Exhibition at the “Campagne-Première” Gallery: Painter M. Hlushchenko]. *Ukrainski visti*, 28, 4 [in Ukrainian].
15. Mozalevskyi, I. (1927). Mir mystetstv [World of Arts]. *Ukrainski visti*, 35, 4 [in Ukrainian].
16. Nebeliuk, M. (1951). *Pid chuzhymy praporamy* [Under Foreign Flags]. Paris: PIUF; Lyon: SCIP [in Ukrainian].
17. Oholoshennia [Announcement]. (1936). *Ukrainske slovo*, 186, 1 [in Ukrainian].
18. O. L. T.-K. (1925). Osinnii salon [Autumn Salon]. *Tryzub*, 2, 16–17 [in Ukrainian].
19. Editorial Board. (1925). Kulturno-natsionalna pratsia emihratsii [Cultural and National Work of the Emigration]. *Tryzub*, 7, 3–5 [in Ukrainian].

20. Romana, V. (1927). *Ukrainska poeziia na vyhnanni: narys* [Ukrainian Poetry in Exile: An Essay]. *Tryzub*, 5(63), 9–14 [in Ukrainian].
21. Tymoshyk, M. (2007). *Istoriia vydavnychoi spravy* (2nd ed., rev.) [History of Publishing]. Kyiv: Nasha kultura i nauka [in Ukrainian].
22. Shumytskyi, M. (1925). *Mizhnarodna vystavka dekoratyvnoho mystetstva i modernoi industrii v Paryzhi* [International Exhibition of Decorative Arts and Modern Industry in Paris]. *Tryzub*, 3, 13–18 [in Ukrainian].
23. Yu. K. (1935). *Na literaturni temy* [On Literary Topics]. *Ukrainske slovo*, 104, 3 [in Ukrainian].

Glib Vyshelevsky

**THE EDITORIAL CULTURAL POLICY
OF PARISIAN ÉMIGRÉ PUBLICATIONS IN THE 1920S–1950s:
*TRYZUB, UKRAINSKI VISTI, UKRAINSKE SLOVO***

Abstract. The article examines the cultural policy of the main Ukrainian émigré periodicals in France from the 1920s to the 1950s, focusing on the editorial strategies of *Tryzub*, *Ukrainian News*, and *Ukrainian Word* in representing art and cultural identity. It analyses the dynamics of the dialogue between traditionalist and modernist discourses in the assessment of artistic modernism, and outlines the political and cultural polarisation within the diaspora. This largely shaped the criteria for covering artistic phenomena and led to selectivity in the presentation of innovative artistic trends.

The article argues that the cultural policy of Ukrainian emigrant publications was not only an instrument for preserving national identity. It was also a factor in the creation of a new system of values and artistic codes in response to global transformations in the European and Soviet contexts. The noticeable influence of editorial policies on collective memory and the formation of cultural and historical narratives of the diaspora can be traced in the ways modernism and the avant-garde were received. Also, in the resistance to political and cultural assimilation.

Based on archival sources, comparative analysis of publications, and political and sociocultural contexts, it has been found that the integration of modern artistic experience was gradual and ambiguous. It was often accompanied by ideological controversy and the reduction of innovation to political unreliability. The relevance of rethinking the forms and strategies of presenting culture in the context of new waves of migration due to the Russian-Ukrainian war is highlighted. Radical experiments by artists are no less important than the preservation of cultural heritage. The negative experience of one-sided coverage of cultural processes that existed during the 1920s and 1930s reminds us of the importance of supporting the entire spectrum of cultural life.

Keywords: Ukrainian emigration, traditionalism, modernism, avant-garde, editorial policy, 20th-century art, cultural identity, *Tryzub*, *Ukrainski Visti*, *Ukrainske Slovo*.

Оксана Ременяка

ЖИТОМИРСЬКІ ЕТЮДИ ВІРИ ДРАЖЕВСЬКОЇ

ZHYTOMYR ETUDES BY VIRA DRAZHEVSKA

УДК 75.071(477)+7.03

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345543

Оксана Ременяка

кандидат мистецтвознавства,
завідувачка відділу
мистецтва новітніх технологій
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

e-mail: oxarem@gmail.com

Oksana Remeniaka

Candidate in Art Studies (Ph.D.),
head of the Department
of socio-cultural art studies
at the Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0001-6477-0627

Анотація. Дослідження проведено на основі архівних матеріалів Бахметевського архіву Відділу рукописів Бібліотеки Колумбійського університету (Нью-Йорк) та архіву Музею української діаспори (Київ). Авторка висвітлює маловідомі сторінки життя художниці Віри Дражевської — учениці Івана Падалки, учасниці Техно-мистецької групи «А», представниці мистецького середовища Харкова 1930-х років. Здійснено ідентифікацію циклу графічних етюдів, які художниця створила у 1943 році під час евакуації у Житомирі. Особливе значення мають вперше наведені у статті фрагменти листування, які висвітлюють атмосферу у мистецьких колах Харкова 1930-х років.

Стаття є важливим внеском у студії українського мистецтва ХХ століття, оскільки повертає до наукового обігу ім'я Віри Дражевської, чий творчий спадок тривалий час залишався поза увагою культурологів і мистецтвознавців. Визначення дати та місця створення етюдів відкриває нову інформацію для розуміння жіночого досвіду війни, мистецької практики в екстремальних історичних умовах.

Ключові слова: Бахметевський архів, Музей української діаспори, Іван Падалка, Віра Дражевська, Техно-мистецька група «А», еміграція, листування.

Постановка проблеми. В останні роки з'явилися важливі наукові дослідження, присвячені мистецькому середовищу Харкова 1920–1930 років. У працях таких науковців, як Мирослава М. Мудрак, Мирослав Шкандрій, Людмила Соколюк, Сергій Білокінь та інших висвітлюються різні аспекти інтелектуальної історії України зазначеного періоду, в якій мистецьке середовище Харкова займає вагоме місце. Проте деякі, ще невідомі фрагменти вдалось оприятити завдяки опрацюванню епістолярію колишніх харків'ян — Алли Гербурт-Йогансен, Любові Дражевської, Оксани Буревій, Любові Марголіної, Оксани Линтварьової, Юрія Лавріненка, Юрія Шевельова та інших. Зокрема стало можливим отримати інформацію про життя і творчість однієї з учениць Івана Падалки Віри Дражевської (молодшої сестри Любові Дражевської), безпосередньої учасниці багатьох мистецьких і культурних подій Харкова 1930 років.

Дослідження стало можливим завдяки науковому стажуванню авторки в рамках Програми міжнародного академічного обміну імені Фулбрайта в Україні в Інституті Гаррімана Колумбійського університету (Нью-Йорк, США) та дослідницького гранту Фондації Гетті.

Виклад основного матеріалу. Конструктивістська ідея поєднати літераторів, художників та науковців із різних царин виникла у Майка Йогансена та Левка Коваліва¹ через вимушену необхідність створити прихисток для «одноосібників», яких більшовики остерігалися найбільше, адже організацію, яка залежить від фінансування, легше контролювати. «Дикими» письменникам і художникам залишатися було небезпечно, їх переслідували й цькували у пресі, а часописи, які згуртовували навколо себе однодумців, — позагрупові «Літературний ярмарок» та «Універсальний журнал», — вже були ліквідовані.

Це була відчайдушна спроба вижити в умовах терору — впродовж ночі, за грою в шахи Левко Ковалів та Майк Йогансен виробили концепцію і написали декларацію, сповнену, за виразом Юрія Шевельова, «...безпринципної і безчесної демагогії, властивої большевизму». Тут було чимало словесного мотлоху — і про «бійців культурного фронту», і про «зростання куркулячих, буржуазно-професорських ворожих та попівських вихваток», і про «нещадну ревізію психоідеології професорів», і про «ревізію мозку учнів тих професорів та академіків, які своїми книжками й лекціями встигли засмітити багато молодих голів» [1]. Проте було у цій концепції і раціональне зерно — приблизно у той самий час німецький фізик-теоретик, один із творців квантової механіки, лауреат Нобелівської премії з фізики (1932) Вернер Карл Гайзенберг у свої працях писав про прогрес наук у ХХ столітті, зокрема про революційний поступ математики, фізики й суміжних наук та їхній вплив на розвиток духовної культури, на філософську думку та мистецькі течії². А у концепції Техно-мистецької групи «А», яку на працювали Майк Йогансен і Левко Ковалів, зазначалося: «Лише синтеза робітників науки, техніки й мистецтва може запліднити мистецькі твори новими елементами й образами реконструкційної доби»³.

Історію про появу ідеї Техно-мистецької групи «А» у своїх спогадах «Розповіді про неспокій» висвітлив Юрій Смолич [2, с. 97–141]. З приводу цих спогадів Любов Дражевська пізніше напише: «Читала спогади Смолича про 1920–30 роки. Я його добре знала (він бував у нас дома). Спогади переповнені брехнею. Тепло, (але фантастично) описує своїх друзів (і моїх знайомих — М. Йогансена і Л. Коваліва) і не згадує що вони загинули в тюрмах»⁴.

Проте у спогадах Ю. Смолича були і правдиві подробиці, на які мало хто звернув увагу: «Для ведення різних канцелярських справ, що виникли самі собою, ми найняли секретарку, дівчину сімнадцяти років, яка нічого не вміла, і кожний з нас, по змозі, вчив її того чи сього» [2, с. 135]. Цією дівчиною, як довідуємося з листів, була Віра Дражевська, молодша сестра Люби, подруга і одногрупниця Алли Гербурт — обидві навчались у Івана Падалки.

Сімнадцятилітня Віра опинилась у досить цікавому і непростому товаристві членів Техно-мистецької групи «А»: Юрій Смолич, Левко Ковалів, Юрій Платонов, Олександр Мар'ямов, Майк Йогансен, Павло Іванов, Олекса Слісаренко, Євген Гуревич (Черрі), Веніамін Брискін, Олександр Мізерницький, Вадим Меллер, до яких мали доєднатися Лесь Курбас та Олександр Довженко.

¹ Левко Ковалів — один із фундаторів Української партії соціалістів-революціонерів, боротьбіст, піонер кольорової фотографії та радіомовлення в Україні; у 1925–1926 роках — голова Української філії товариства «Радіопередача», у 1928–1929 роках — редактор «Універсального журналу», «Фото для всіх»; член «Ліги часу», товариства «НОП» (Наукова організація праці), агітував за поширення руху «Геть сором».

² Конспект Алли Гербурт про радіопередачу Вернера Карла Гайзенберга (Werner Karl Heisenberg 05.12.1901–01.02.1976) «Mahnungen die wir uberhoren. Abstraction in modern Kunst und Wissenschaft» («Нарадування, які ми ігноруємо. Абстракція в сучасному мистецтві та науці»). Вона нотує кілька думок із цієї передачі для дочки, що явно відсилає нас до «харківського» досвіду.

³ ЦДАМАМ України. Фонд 358. Оп. 1. Од. зб. 19.

⁴ Liubov Artemovna Drazhevs'ka Papers; BAR, RBML, CUL. Лист Л. Дражевської до Л. Марголіної від 25.08.1976.

Віра Дражевська органічно вписувалась у мистецьке середовище Харкова 1930-х років. Дочка Артема і Олени Дражевських, молодша сестра відомої журналістки, геолога, громадської діячки Любові Дражевської. Родина Дражевських — еліта Харкова. Мати, Олена, в дівочтві Устінова — лікар-педіатр. В архівних документах Любові Артемівні зберігається шлюбна метрика за 1916 рік рідного брата матері Петра Олександровича Устінова, штабс-капітана царської армії, та Зінаїди Гребенькової, міщанки із Сум. Їхніми гарантами у шлюбі були — дворянин, представник відомої лікарської династії Харкова Іван Миколайович Рахманінов (двоюридний брат Олени та Петра Устінових)⁵ та професор Харківського університету, статський радник Федір Іванович Шмідт, візантолог, мистецтвознавець, музеєзнавець, розстріляний НКВД у 1937 році.

Олена Устінова вийшла заміж за Артема Дражевського у 1909 році. Артем Миколайович походив із селянської родини, був писарем при Генеральному штабі російської армії у Петербурзі, потрапив до кола соціалістів-революціонерів (есерів), займався підпільною роботою, був арештований. У 1911 році виїхав з родиною до Катеринодару, де на будівництві Чорноморсько-Кубанської залізниці гуртувалися українці. У 1914 році був мобілізований і служив у штабі Закавказького військового округу, брав активну участь в житті української колонії у Тифлісі, був редактором часопису «Українські вісті Закавказзя». У липні 1919 року переїхав до Харкова і працював керівником «Українкустарспілки» (союзу кустарно-промислових кооперативів), був пов'язаний із генерал-хорунжим армії УНР Юрком Тютюнником [3, с. 19]. У 1937 році Артема Дражевського заарештували і засудили до десяти років ув'язнення у таборах. На початку 1939 року, дорогою на Колиму, він помер від висипного тифу.

У домі Дражевських збиралася еліта Харкова, про їхню затишну оселю згадує у спогадах Юрій Лавріненко — саме там він познайомився з Любою, а в 1929 році вони одружились⁶. Вже з ДіПі-табору Любов Дражевська опише у листі до Оксани Буревій напівжартівливу картину сімейного укладу: родина Дражевських поділена на два національні табори, між якими йде дуже гостра боротьба. Люба очолює українську партію й є єдиним її членом, якщо не рахувати тіні батька, Артема Миколайовича. Другий, сильний табір — мама, Віра і діти. Причому Віра виступає як найбільш войовнича русофілка. «Віра людина абсолютно безпринципна і в особистому житті і з боку громадського. Тут була... позаводила дружбу з російськими емігрантами-монархістами з кола колишніх царських сановників. Тепер ця дружба увірвалася з тих причин, з яких взагалі у Віри здебільшого уриваються всі знайомства...»⁷.

Віра Дражевська навчалась у Харківському художньому інституті з осені 1930 до початку 1934 року у класі Івана Падалки, учня Михайла Бойчука. Разом із Падалкою «розвивати українське мистецтво і творчість українських народних мас» [4, с. 49] до Харкова приїхав Василь Седляр. Незабаром Віра стала його цивільною дружиною.

Іван Падалка і Василь Седляр мешкали у будинку «Слово». Певний час, практично до арешту обох, там проживала і Віра Дражевська. Їй чи не єдиний вдалось зустрітися зі слідчим

⁵ Рахманінов Іван Миколайович (03.07.1894 — 24.11.1942) — лікар, закінчив медичний факультет Харківського університету. З 1938 року — заступник директора госпітальної клініки внутрішніх хвороб медінституту. Кандидат медичних наук. Під час Другої світової війни залишився у Харкові, за порятунку поранених бійців був страчений німецьким офіцером. Його син Микола був взятий у радянський полон в Познані. Знаючи німецьку мову, видав себе за німця, зміг втекти й опинився у ДіПі-таборі, де ним опікувалися Дражевські.

⁶ Liubov Artemovna Drazhevs'ka Papers; BAR, RBML, CUL. Лист Л. Дражевської до Л. Марголіної від 17.09.1971: «Ви питаєте у мене про Лавріненка. Та невже ви не знаєте, що я була з ним одружена від 1929 до 1942 року? ...Він здібний літератор і можливо напише про поезії Мазуренко».

⁷ Liubov Artemovna Drazhevs'ka Papers; BAR, RBML, CUL. Лист Л. Дражевської до О. Буревій від 19.12.1944.

Проскурняковим, який вів справи Седляра і Падалки, про що маємо свідчення — лист Віри до Алли Гербурт:

«Алла! Побачення я не мала і раніш як через місяць получити не можна. Марусі (дружині Падалки, Марії Пасько. — О. Р.) дали випадково.

Слідчий мені сказав що обвинувачують їх по статтях 54,8 та 54,11, судить буде військовий трибунал, “вищої міри” не буде. Десь вишлють, але швидко слідство не закінчиться, не раніш як через 3–4 місяці, можна думати значить, що сидітимуть і рік.

Я через свого слідчого Проскурнякова (той же що Ванькин) передала записку М.Л. (Михайло Львович Бойчук. — О. Р.) де написала все що ти просила. Відносно того, як реєструвати він ніякої поради дати не міг. Питав чому ти нічого не пишеш. Взагалі я переконалась що ховати якісь зв'язки, чи щось підтримувати чи не підтримувати — байдуже абсолютно.

Пиши М.Л. на прізвище Хаєта (слідчий М. Бойчука) і пиши більше вони все передають.

Я ще раз остаточно переконалась яка дубина Маруська!

1. Всі роботи Ваньки вона може взяти — я питала у слідчого (я їй напишу окремо).

2. Він дивується чому вона не дзвонила, між іншим, вона дала мені помилковий № телефону — 5-27, тоді як його номер 3-57.

Може вона переплутала.

Скажи їй що я передала Ів. Ів. (Іван Іванович Падалка. — О. Р.) 30 карб., цигарки і записку. Взагалі настрої у слідчого якийсь чудний. Він якраз дуже привітний і ввічливий, словом так як і треба було чекати. Треба одіслати кудись “бойчукістів” намулявших всім очі.

Ну, то далі видно буде.

Хвилюватись нема чого. Умови у них хороші. Книжки папір та олівці вони мають.

Бувай поки що, напишу ще з Москви. Пиши що там з кімнатою. Віра»⁸.

Переїхати до іншого міста, втекти, розчинитись у натовпі — це була досить розповсюджена практика у ті роки — люди намагалися триматися подалі від центру. Зв'язок із Седляром і Падалкою ставав небезпечним, тому Віра виїжджає до Москви. Ймовірно це сталося у другій половині грудня, оскільки з листа видно, що зі слідчим Проскурняковим вона зустрічалася вже після арешту Михайла Бойчука, тобто після 25 листопада 1936 року, і що вона обговорювала питання про реєстрацію дочки Михайла Бойчука і Алли Гербурт, яка народилася 12 грудня 1936 року, — на чие прізвище краще записати новонароджену Ганну. Свою кімнату у Харкові Віра віддала Аллі, яку на той час виселили з будинку «Слово». У Москві вона рік навчалася в Інституті підвищення кваліфікації художників. Коли почалася війна, уся родина Дражевських⁹ виїхала в евакуацію до Нальчика, де прожила зиму: 9 вересня з міста втекли усі радянські установи й міліція, почалися жахливі грабежі, вбивства, 25 листопада розпочався наступ німців — бомбардування, завзяті вуличні бої; 28 листопада Нальчик був у німецьких руках, а вже 31 грудня розпочався відступ, і Дражевські вирішили пересуватися на Захід разом із німецькими військами — машиною дісталися з Нальчика до Мелітополя, а звідтам, виснажені важкою, довгою дорогою, потягом до Києва¹⁰.

У Києві родина знайшла притулок на вулиці Гоголівській, 34а, кв. 12. Люба поступила на роботу до Українського геологічного інституту¹¹ і вже 12 травня 1943 року виїхала на Волинь займатися геологічною розвідкою — роботи проходили за 40 км від Житомира. У липні вона перевозить до Житомира маму і дітей (20 лютого 1942 року у Віри народилася друга до-

⁸ Приватний архів Ганни Шепко.

⁹ У 1938 році у Віри Дражевської народилася дочка Олена. За документами, чоловік Віри — військовий Корчемкін С. Н.

¹⁰ Liubov Artemovna Drazhevs'ka Papers; BAR, RBML, CUL. Лист Л. Дражевської до О. Буревій від 19.03.1943.

¹¹ Очевидно, мається на увазі Інститут геології при Українській академії наук.

чка, Таня), а Віра залишається працювати у Києві. У вересні в Житомирі на базарі Люба випадково зустріла свою давню харківську подругу — Аллу Гербурт. Обидві пережили трагічні й небезпечні моменти втечі від більшовиків — Алла з дітьми пройшла довгий шлях від Дровніно під Москвою до Житомира, опухала від голоду, врешті у Житомирі отримала статус фолькс-дойче; Люба пережила арешт, втрату двох синів, заслання чоловіка.

Незабаром розпочався відступ німців та евакуація з Києва, Віра переїжджає до Житомира й оселяється з дочками та Оленою Олександрівною у помешканні Алли Гербурт — маленька колонія колишніх харків'ян прожила разом два місяці. Цей складний період назавжди залишиться у їхній пам'яті й закарбується в листах: «Мама згадує життя в Житомирі, як ви вечорами шили для дітей, ви з Ганею співали, а потім філософствували з мамою... пам'ятаєте Житомир? І те, що було після нього...»¹².

Саме до цього короткого «житомирського» періоду належить низка графічних робіт Віри Дразhevської — зарисовки з воєнного життя житомир'ян. Графічні етюди виконані пером, тушшю на невеличкого розміру обрізках креслярської кальки, — очевидно, залишки з креслень геологічної розвідки, які постачала сестрі Люба, навідуючи родину у Житомирі. Ці етюди є своєрідним міні-літописом Житомира часів німецької окупації. На щастя, Віра зуміла зберегти етюди й вони, після довгих поневірянь світом, разом з авторкою опинились у Нью-Йорку, де родина осіла на стало. Вірині замальовки слугували основою для багатьох живописних робіт, які розійшлися українськими арткрамницями діаспори США. Часом Вірині роботи використовувались як бартер — якось Люба розплатилася за спечені паски «Веріною акварелькою: дівчинка з двома курочками, етюд був зроблений у Житомирі, а тепер з того розробила кілька варіантів»¹³. Вже після смерті Віри Любов Артемівна передала ці етюди до Музею української діаспори у Києві.

За добу до того як у місто увійшла радянська армія, родина виїхала з Житомира на Захід. З пригодами Дразhevські дісталися Кам'янець-Подільська, де вже перебував евакуйований Геологічний інститут і частина бібліотеки. 12 лютого 1943 року вони «з великим комфортом, в окремому вагоні переїхали до Позену». Олена Олександрівна отримала лікарську практику в німецькій клініці, Віра інколи мала замовлення, Люба опрацьовувала свої літні матеріали з геологічної розвідки і вперше в житті, як вона сама стверджувала, серйозно займалася геологією України.

Довгий час Дразhevські перебували у ДіПі-таборі у Міттенвальді. Тут Віра мала можливість працювати — в тиждень робила по 3–4 картини, заробляючи близько 1000 марок. Цього цілком могло б вистачити на утримання родини, проте Віра ніколи не відзначалася бережливістю. Олена Олександрівна жалілася, що Віра завжди без грошей, проте дівчаткам ні в чому не відмовляє, але сама досі не має нормального одягу¹⁴. Через певний час «художній ринок катастрофічно змінився» — за картини, які місяць назад коштували 400 марок, тепер зі складнощами можна було отримати 200. Віра розписує церкву¹⁵, бере на себе оформлення книги про догляд за дитиною, яку замовили Олені Олександрівні як лікарю-педіатру¹⁶, ілюструє дитячі книжки, які видає українська громада ДіПі-табору.

¹² Liubov Artemovna Drazhevs'ka Papers; BAR, RBML, CUL. Лист Л. Дразhevської до А. Гербурт від 26.10.1966.

¹³ Liubov Artemovna Drazhevs'ka Papers; BAR, RBML, CUL. Лист Л. Дразhevської до А. Гербурт від 15.04.1971.

¹⁴ Liubov Artemovna Drazhevs'ka Papers; BAR, RBML, CUL. Лист О. О. Дразhevської до Л. Дразhevської від 06.03.1946.

¹⁵ Liubov Artemovna Drazhevs'ka Papers; BAR, RBML, CUL. Лист О. О. Дразhevської до Л. Дразhevської від 03.05.1946.

¹⁶ Liubov Artemovna Drazhevs'ka Papers; BAR, RBML, CUL. Лист О. О. Дразhevської до Л. Дразhevської від 02.07.1946.

Вже на еміграції у Нью Йорку педантична і відповідальна Люба записала Вірині спогади про свого вчителя і друга Івана Падалку:

«Падалка був відданим учителем. В Інституті була його майстерня, де студенти могли лишатися після занять і допізна працювати, наймати натурниць.

Часом Падалка був суворим. Коли малюнок студента йому не подобався, то бувало, кидав його на підлогу, часом ще й розтоптував, сердито казав: “Зробіть наново!” “Що не так?” — питав учень. “Нікуди не годиться!” — і все.

Але бувало, що Падалка не радив учневі виправляти чи переробляти картину, казав: “Не чіпайте, може ще гірше буде”. Він звертав увагу на виконання деталей, зокрема на рисунки рук та ніг на постатях людей, казав: “Як не вмієте намалювати, то ручки в брючки, ніжки в травку”. Ці слова Віра не раз повторювала, як бачила на якомусь портреті чи картині погано намальовані руки й ноги.

Головним елементом рисунку чи картини мала бути композиція. Падалка підсміювався з тих, хто малював надто реалістично. Казав: “Ви забули бруд під нігтями у натурниці намалювати”.

Падалка любив своїх учнів, щиро допомагав їм стати художниками. Не розповідав у класі про учнів минулих років, з деякими підтримував зв’язок.

Віра не раз чула його розповіді про здібну ученицю Женю Туркало яка, вийшовши заміж, покинула малювати. Падалка остерігав студенток, щоб так не зробили. Сталося, що наприкінці 1940-х Віра познайомилась у Мюнхені з Євгенією Туркало-Розгін, яка віддано піклувалась своєю родиною, малювала потроху. Вони розговорилися, згадували Падалку. Пізніше Євгенія Розгін переїхала до Америки. Знаю, що вона малювала листівки з українськими орнаментами.

Характерним для Падалки був його лексикон, вживаний у класі, який часто бентежив міських студенток. Віра пригадує, як він раз зробив одному студентові зауваження: “Що це за зелена фарба на вашому малюноку! Та це ж гусяче гівно!” Бувало, що інколи комусь із студентів говорив: “Заберіть це гівно, зробіть краще.”

Оскільки Віра із Седляром і Падалка з родиною жили в одному будинку, між ними був контакт, розмови, жарти. Віра часом заходила до помешкання Падалки, згадує його жінку, красуню Марусю, добру господиню, яка старанно прибирала всі кімнати, крім майстерні чоловіка, це він їй не дозволяв робити. Маруся говорила українською мовою з полтавським акцентом, до чоловіка завжди зверталася: “Іване”.

Падалка часто заходив до Седляра. Любив жартувати, деякі з його витівок Віра пам’ятала до смерті і часом повторювала. Наприклад, Падалка не раз декламував:

“Поїзди на Москву —

Жито, пшениця,

Жито, пшениця,

а назад —

облігації, облігації, облігації”.

А то казав: “Владу зустріли на станції гімном. Що ж, яка влада, така й зустріч”.

Седляр часом дразнив Падалку: “Ти, Ванька, з кріпаків”. Його дід був кріпак, а дід Седляра був бурлаком, батько — поштарем.

1934 року столицю України з Харкова перевели до Києва. Харківський художній інститут деградовано до Художнього технікума. Студентам запропонували переїхати до Києва і вчитися у Київському Художньому інституті. Віру Дражевську і ще кількох учнів Падалки,

які в Харківському Художньому Інституті перейшли на четвертий курс, зарахували студентами першого курсу Київського інституту. Сказали, що вони мають “відучуватися від формалізму”. Падалка деякий час викладав у Київському Художньому інституті, але Віра вже не була його ученицею. Про своїх нових учителів вона говорила мало, я лише пам’ятаю, що згадувала професора Карпа Трохименка. Восени 1936 року Віра переїхала до Москви і в 1936–37 академічному році вчилася в Інституті Підвищення Кваліфікації Художників.

У вересні 1936 року Падалку заарештували. Седляр думав, що то за “довгий язык”, бо Падалка часто необережно жартував і розповідав анекдоти. Та в листопаді 1936 року заарештували Михайла Бойчука, а на початку літа 1937 року Седляра. Невдовзі Віра мала з ним побачення в тюрмі НКВД у Липках у Києві і в той же день окреме побачення з Падалкою (попрохала побачення зі своїм учителем). Обидва мистці були сумні, але не дуже змучені¹⁷.

Життя Віри Дражевської у Нью Йорку не було легким — її минуле, сповнене трагічних подій, вплинуло на здоров’я, психіка обох її дочок, народжених у складні часи терору і війни теж постраждала. Стан Віри та її «сімейства» були однією з тем, які обговорювалися у листах Алли Гербурт і Любові Дражевської: «Вірині хвороби мали нервово психічний ґрунт, для цього вона має багато підстав. Бо хоча Віра тримається зовнішньо досить кріпко і незламна в своїй гідності, але чи усвідомлює вона собі, чи ні, все одно — її життєвий тягар надто великий, щоби не дати себе у знаки»¹⁸.

Свої негаразди Віра компенсувала колекціонуванням котів з усіх околиць: «Вера “все теж”... Слава Богу погодилася на розрідження кошатника і тепер має лише двох котів. Десь у травні одвезли одну партію включно з мамкою з кошенятами, а у вересні знову нова партія і знову кицька з кошенятами. Якби ж то картини так розмножувались! Від червня жодної не прибуло...»¹⁹.

У 1970-му Віра Дражевська бере участь у конкурсі на ікону святої Ольги, використовуючи псевдо «Віра Драшко», та отримує відзнаку за роботу, яка пізніше буде експонована на виставці у Філадельфії²⁰. Її роботи експонувалися на виставках, які організовували українці діаспори, зокрема на виставці Об’єднання українських малярів 1973 року (три малюнки пером), на виставці українських жінок-художниць 1976 року. У цей же період Святослав Гординський просить її допомогти у написанні ікон для чергового храму, яких він оформив чимало.

Одним із джерел для заробітку було малювання святочних відкриток. Деякі відкритки вийшли без зазначення її авторства, оскільки замовник вимагав внести зміни, — Віра згод-

¹⁷ Лист Л. Дражевської до Тихенка від 25.03.1999. Музей міста Києва. Архів Музею української діаспори. Твердження про «не дуже змучених мистців» заперечують спогади Марії Пасько про побачення з Іваном Падалкою: «...мене завели в кімнату, де сидів слідчий і Ів. Ів. При вигляді його блілого, худого, з глибоко запалими очима — намагалась триматись, щоб не розридатись голосно. Мені слідчий не дозволив близько підійти привітатись з Ів. Ів. Я бачила скільки зусиль йому вартувало триматись зовнішньо спокійно. Намагався навіть посміхатись, жартував... «Ну як там наш синок? Як навчання?» А я толком нічого не могла сказати, увесь час плакала. Привезла йому білизну, а він просив куриво. «Мені б закурити зараз» — сказав він, а в мене курива не було з собою. Пізніше мені дозволили передати йому цигарки. Слідчий сидів, прикрившись газетою. Через хвилину десять він промовив: «Свидание окончено». Я підійшла ближче до Ів. Ів. щоб попрощатись (цього разу слідчий нічого не сказав). «Це останнє наше прощання, навіки» — сказав Ів. Ів. «Розберуться, це непорозуміння якесь і ми знову будемо разом» — сказала я. Яка наївність! Хто тоді думав, що все так по «бузувірському» обернеться — кращі люди нашої країни раптом стали ворогами! Кому це було треба і навіщо?» [ЦДАМЛМУ. Ф. 1278. Оп. 1. Спр. 9].

¹⁸ Liubov Artemovna Drazhevs'ka Papers; BAR, RBML, CUL. Лист А. Гербурт-Йогансен до Л. Дражевської від 29.02.1973.

¹⁹ Liubov Artemovna Drazhevs'ka Papers; BAR, RBML, CUL. Лист Л. Дражевської до А. Гербурт-Йогансен від 07.10.1976.

²⁰ Liubov Artemovna Drazhevs'ka Papers; BAR, RBML, CUL. Лист Л. Дражевської до А. Гербурт-Йогансен від 14.12.1970.

жувалася, проте відмовлялася підписувати своїм іменем; врешті відкритки підписали псевдонімом «Б. Гонта»²¹.

Часом вдавалось продати більш серйозні роботи, проте постійного заробітку Віра не мала. «Тяжко мати можливість регулярно і добре заробляти, складно зосередитись на живописі, коли в студії сидить психічно-хвора дочка (Олена), плаче, говорить про свої кошмари», — пише про сестру Любов Артемівна.

Іноді з'являються друзі з харківського періоду, зокрема Іван Денисенко, з яким Віра три роки навчалась у класі Івана Падалки. В еміграції він досить добре влаштувався, заробляв оформленням церков у Америці й Канаді, довгий час розшукував Віру і, нарешті знайшовши, почав забезпечувати її замовленнями, допомагати матеріально.

Ситуацію у родині «матріарха Віри» Люба окреслювала як «хаос і непонятное», а коріння проблем в одному з листів сформулювала Алла Гербурт: «Якщо розплутувати моток, то ниточка все ж поведе у ті роки, тридцять років, коли родився Гай і коли Майк належав до товариства Левка Ковальова, послідовного противника родинних традицій. Вірі також довелося скуштувати наслідків передових ідей. Це тяжка кара. Як її не сприймати, але факт остається фактом: нервово-хворе покоління крапка для творчого розвитку»²².

Повернути психічну рівновагу можна було завдяки літу у Мастіку, районі Лонг-Айленду, де Віра з ранньої весни до пізньої осені винаймала для родини саму занедбану, найдешевшу дачу. Вона доводила запущений будинок до нормального стану і, головне, обсаджувала його квітами, а потім малювала. Сюди вивозилися коти, діти, онуки. «Вера думає тільки про Мастік, вся енергія туди, поки що на влаштування та перетягнення барахла. Той Мастік і квіти (плекання їх) та тварини тримають її від заломлення, від вигляду і обслуговування двох божевільних дочок». Поряд дачу винаймала дочка Алли Гербурт, Ганя, з дітьми — Галиною і Максимом, з Мюнхена приїздила до них Алла — і десь там, у приватних архівах, зберігається ще не знайдене фото — вони, колишні біженки з Харкова, сидять за столом у дворі Віриної дачі, згадують минуле, тішаться онуками, а на столі стоїть клітка зі старою, хворою білкою, якою опікується Віра...

Висновки. У статті реконструйовано невідомі сторінки життя і творчості Віри Дражевської, у науковий дискурс введено постать мисткині, творча особистість якої сформована під впливом мистецького середовища Харкова 1930 років.

Аналіз листування засвідчив вагу житомирського періоду як унікального фрагмента творчої біографії мисткині. Виявлено, що графічні етюди, які зберігаються в архіві Музею української діаспори, були створені в Житомирі у 1943 році, в умовах війни та втечі від радянських військ. Ці роботи є важливою візуалізацією подій, які фіксуються у документальних джерелах воєнної доби.

У статті розглядаються складні соціокультурні та особистісні аспекти творчості Віри Дражевської, зокрема вплив харківської мистецької еліти, зв'язки з Іваном Падалкою, Василем Седляром та колом Техно-мистецької групи «А». Відкриття та введення цих матеріалів у науковий обіг поглиблює розуміння українського мистецтва періоду війни та еміграції, а також дає підстави для подальших досліджень біографій митців, які опинилися поза межами радянського культурного наративу.

²¹ Liubov Artemovna Drazhevs'ka Papers; BAR, RBML, CUL. Лист Л. Дражевської до Л. Марголіної від 13.12.1980.

²² Liubov Artemovna Drazhevs'ka Papers; BAR, RBML, CUL. Лист А. Гербурт-Йогансен до Л. Дражевської від 26.06.1980.

Ілюстрації



Іл. 1. Весна 1937 року.
Стоїть: Віра Дражевська, сидять:
мама — Олена Олександрівна
Дражевська, Люба Дражевська.
Музей історії міста Києва.
Архів Музею української діаспори



Іл. 2. Мати з дитиною.
Житомир, 1943.
Музей історії міста Києва.
Архів Музею української діаспори



Іл. 3. Дівчина з півниками.
Житомир, 1943.
Музей історії міста Києва.
Архів Музею української діаспори



Іл. 4. Коло криниці.
Житомир, 1943.
Музей історії міста Києва.
Архів Музею української діаспори



Іл. 5. Мати з дочкою поспішають.
Житомир, 1943.
Музей історії міста Києва.
Архів Музею української діаспори



Іл. 6. Мати з донечкою.
Житомир, 1943.
Музей історії міста Києва.
Архів Музею української
діаспори



Іл. 7. Жінка з граблями.
Житомир, 1943.
Музей історії міста Києва.
Архів Музею української діаспори



Іл. 8. Жінка з коромислом.
Житомир, 1943.
Музей історії міста Києва.
Архів Музею української діаспори



Іл. 9. Сумно... Житомир, 1943.
Музей історії міста Києва.
Архів Музею української діаспори



Іл. 10. Жінка з козою.
Житомир, 1943.
Музей історії міста Києва.
Архів Музею української діаспори



Іл. 11. Дві дівчини з глечиками.
Житомир, 1943.
Музей історії міста Києва.
Архів Музею української діаспори



Іл. 12. Жінка продає на базарі.
Житомир, 1943.
Музей історії міста Києва.
Архів Музею української діаспори



Іл. 13. Човен край річки. Житомир, 1943. Музей історії міста Києва.
Архів Музею української діаспори



Іл. 14. На Івана Купала. Житомир, 1943.
Музей історії міста Києва.
Архів Музею української діаспори



Іл. 15. Жінка поспішає. Житомир, 1943.
Музей історії міста Києва.
Архів Музею української діаспори

Перелік умовних скорочень

ЦДАМЛМУ — Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.

BAR — Bakhmeteff Archive.

RBML — Rare Book and Manuscript Library.

CUL — Columbia University Libraries.

Література

1. Хроніка. Література і преса. Техномистецька група «А». *Червоний шлях*. 1930. № 2. С. 212–213.
2. Смолич Ю. Твори: У 8 т. Т. 7 / Упоряд. О. Смолич; Приміт. К. Волинського. Київ : «Дніпро», 1986. 702 с.
3. Міщенко Ю. Юрко Тютюнник (Матеріали до біографії). *Нові Дні*. Ч. 219. Торонто, Канада, 1968. 35 с.
4. Цит. за: Соколюк Л. Вища мистецька школа Харкова: від модернізму до трансформації (1921–1962). Харків : Видавець Олександр Савчук, 2023. 150 с.

References

1. Khronika. Literatura i presa. Tekhnomystetska hrupa "A" [Chronicle. Literature and Press. Techno Art Group "A"]. (1930). *Chervonyi shliakh*, 2, 212–213. [in Ukrainian].
2. Smolych, Yu. (1986). *Tvory* [Works] (Vol. 7). O. Smolych (Ed.); notes by K. Volynskyi. Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian].
3. Mishchenko, Yu. (1968). Yurko Tiutiunnyk (Materialy do biohrafii) [Yurko Tiutiunnyk (Biographical Materials)]. *Novi Dni*, 219. Toronto, Canada. [in Ukrainian].
4. Sokoliuk, L. (2023). *Vyshcha mystetska shkola Kharkova: vid modernizmu do transformatsii (1921–1962)* [The Higher Art School of Kharkiv: From Modernism to Transformation (1921–1962)]. Kharkiv: Oleksandr Savchuk. [in Ukrainian].

Oksana Remeniaka

ZHYTOMYR ETUDES BY VIRA DRAZHEVSKA

Abstract. The research is based on archival materials from the Columbia University Libraries Manuscript Collections, Bakhmeteff Archive (New York) and the Museum of Ukrainian Diaspora (Kyiv). The author highlights unknown pages of Vira Drazhevs'ka's life, a student of Ivan Padalka, member of the Techno-Art Group "A", and representative of the Kharkiv art community in the 1930s. A series of graphic sketches created by the artist in 1943 during her evacuation to Zhytomyr has been identified. Of particular importance are the fragments of correspondence quoted in the article for the first time, which shed light on the Kharkiv artistic atmosphere of the 1930s.

The article is an important contribution to the study of Ukrainian art of the 20th century, as it brings back into scientific circulation the name of Vira Drazhevska, whose creative legacy has long been overlooked by researchers. The chronology of the creation of the Zhytomyr sketches reveals new information for understanding women's experiences of war and artistic practice in extreme historical conditions.

Keywords: Bakhmeteff Archive, Museum of Ukrainian Diaspora, Ivan Padalka, Vira Drazhevs'ka, Techno-Art Group "A", emigration, correspondence.

Крістіна Теребус, Сергій Виткалов

**РЕГІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ
У СИСТЕМІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ:
СТОРІНКИ ІСТОРІЇ, СУЧАСНЕ ЗНАЧЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ**
**RIVNE REGIONAL MUSEUM OF LOCAL LORE:
HISTORY OF DEVELOPMENT, CURRENT SIGNIFICANCE, AND PROSPECTS**

УДК 902.2:94(477.83)

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345542

Крістіна Теребус

завідувачка відділу музею
«Таємничі підземелля Рівного»,
м. Рівне

e-mail: terebuskristina1@gmail.com

Kristina Terebus

Head of the Department
at “Mysterious Undergrounds of Rivne” Museum,
Rivne

orcid.org/0009-0006-0526-9959

Сергій Виткалов

доктор культурології, професор,
професор кафедри івент-індустрій,
культурології та музеєзнавства
Рівненського державного
гуманітарного університету

e-mail: sergiy_vsv@ukr.net

Serhii Vitkalov

DSc in Cultural Studies, Professor
of the Department of Cultural Studies
and Museum Studies,
Rivne State University of Humanities

orcid.org/0000-0001-5345-1364

Анотація. У статті комплексно розглянуто історію створення та розвитку Рівненського обласного краєзнавчого музею від перших музейних ініціатив початку ХХ століття (Волинський музей В. Океаницького, Господарський музей Волині) до сучасного періоду. Детально простежено основні етапи формування музейних колекцій, їх поповнення під час археологічних, етнографічних і природничих експедицій, трансформації у різні історичні періоди — від міжвоєнного часу і радянської доби до незалежної України. Акцентовано увагу на ролі музею як важливого осередку збереження історико-культурної спадщини Рівненщини та Волині, що формує регіональну колективну пам'ять. Особливу увагу приділено сучасним тенденціям у діяльності закладу: впровадженню інноваційних освітніх програм, розвитку науково-дослідної роботи, організації культурних і просвітницьких заходів, спрямованих на патріотичне виховання молоді. Висвітлено інклюзивні ініціативи та проекти цифровізації (створення тактильних карт, оцифрування стародруків і мистецьких творів, запуск нового сайту), що інтегрують музей у сферу сучасних культурних і креативних індустрій. Також проаналізовано соціокультурну місію музею як простору збереження й актуалізації національної ідентичності, особливо в умовах війни, коли зростає потреба в консолідації суспільства та посиленні національної самосвідомості. Наголошено на туристичній привабливості закладу, його значенні для формування іміджу Рівненщини в Україні та за кордоном.

Ключові слова: Рівненський обласний краєзнавчий музей, історія музею, культурна спадщина, музейна справа, фондові колекції, експозиція, науково-дослідна діяльність, патріотичне виховання, цифровізація, перспективи розвитку.

Актуальність теми. Дослідження історії, сучасного стану та перспектив розвитку КЗ «Рівненський обласний краєзнавчий музей» Рівненської обласної ради є актуальним з кількох причин. По-перше, музей виступає важливим осередком збереження історико-культурної спадщини Рівненщини та Волині загалом, формуючи колективну пам'ять регіону. Його фонди нині містять унікальні експонати, що ілюструють різноманітні аспекти історії, культури, етнографії, природи та мистецтва краю. По-друге, у сучасних умовах розвитку музейної справи особливого значення набуває питання модернізації діяльності цих установ, упровадження новітніх інформаційних технологій, розширення науково-дослідної, освітньої та патріотично-виховної роботи. І в цьому плані КЗ «РОКМ» РОР активно працює над оновленням своїх експозицій, впроваджує інтерактивні форми роботи з відвідувачами, що вимагає наукового осмислення нових підходів до організації музейної діяльності.

По-третє, особливо актуальним є висвітлення ролі музею в умовах сучасної суспільно-політичної ситуації в Україні, коли значення національної ідентичності, історичної пам'яті та культурної самосвідомості набуває пріоритетного значення. І війна ці питання лише актуалізувала та загострила. Дослідження розвитку цього музею дозволяє не лише глибше зрозуміти історію окремої культурної локації, але й окреслити провідні тенденції розвитку музейної справи в Україні загалом. Це важливо також і тому, що музей й надалі виступає оригінальною інституцією, інтерес до якої залишається достатньо стабільним. Тобто при зміні штатного розпису, кадрового складу, а відтак — і форм роботи є можливість очікувати нових зрушень у його подальшій організаційній практиці.

Огляд останніх досліджень та публікацій. У дослідженні історії та сучасного стану КЗ «РОКМ» РОР використано низку актуальних джерел. Основним виступає офіційний сайт музею [3], де співробітники установи подають узагальнені відомості про історію його створення — від початку ХХ століття до сьогодення, включаючи діяльність Волинського музею Океаницького, Господарського музею Волині та становлення цієї структури у радянський період. Архівна версія сайту (розділ «Відділ історії музею») [3] містить додаткову інформацію про ранній етап формування фондів після Другої світової війни. Обидва джерела є офіційними, мають оглядовий характер і слугують основою для вивчення історичних витоків закладу. Популяризаторську інформацію подає публікація «Подорож музеями Рівного», підготовлена Рівненською обласною бібліотекою для дітей [2], яка чимало часу співпрацює з РОКМ. Вона окреслює історію створення музею, фонди та сучасну виставкову діяльність, орієнтуючись на широку аудиторію. Інформаційний портал «Туристична Волинь» [7] доповнює уявлення про експозиційну діяльність та сучасний стан музею з точки зору туристичної привабливості. Українська Вікіпедія дає короткий узагальнений опис основних фактів з історії та сучасної діяльності музею. Загалом, ці джерела дозволяють комплексно охарактеризувати становлення, сучасне значення та перспективи розвитку Рівненського обласного краєзнавчого музею. Чимало різноспрямованої інформації зберігається й у Державному архіві Рівненської області — це дає змогу сформувати новий погляд на музей, виявити можливі перспективи подальшому розвитку.

Звернімо увагу й на низку досліджень, у змісті яких виявляється сутність музейної установи в сучасних умовах [5], та на розвідки, спрямовані на виявлення особливостей організації сучасних культурних практик в умовах трансформаційних змін, що відбуваються у країні [6]. До цього інформаційного ряду віднесімо джерельну базу, на підставі якої розгортається практична діяльність установ культури в регіонах: низку законодавчих актів¹, а та-

¹ Довгострокова стратегія розвитку культури в Україні до 2025 року. URL: https://www.cultura.kh.ua/images/stories/innovaciyna_diyalnist/dovgostroкова_strategiya_rozv_.pdf;

кож цільові програми, затверджені Рівненською чи Волинською обласними радами. Інформаційна база дослідження потенційно широка, позаяк сьогодення приносить безліч прикладів трансформаційних змін у галузі, на які визначально впливає міжкультурна комунікація.

Мета дослідження: окреслити історичні засади становлення, сучасного значення та перспектив розвитку Рівненського обласного краєзнавчого музею.

Виклад основного матеріалу дослідження. Перші музейні ініціативи у Рівному сягають 1906 року, коли професор римського права Володимир Зигмунтович Океаницький заснував при Товаристві сільського господарства «Волинський музей», спрямований не лише на концентрацію матеріалу про цей терен, але й розширення інформаційних потреб місцевого населення, його соціалізацію. Музей мав чотири основні відділи: археологічний, етнографічний, нумізматичний і природничий [2]. Повідомлялося, що пізніше на базі зібраних матеріалів відкрились також секції стародруків, гравюр, картин та рукописів [1], [2], частина яких є й у сучасних фондах. Ці колекції включали медалі, монети й археологічні знахідки — про це свідчать газета «Життя Волині» та «Відомості імператорської археологічної комісії» початку ХХ століття [4]. Сам В. Океаницький проводив екскурсії, які відкривали музей для широкої публіки.

У добу Першої світової війни та Української революції (1914–1921) музей опинився на межі занепаду — колекції були втрачені або розпорошені, заклад фактично припинив існування, а в 1918 році загинув і сам В. Океаницький. Згодом, у 1920-х роках, спільно з ентузіастами й інтелігенцією подібні починання відновились — у Рівному почав діяти природничий музей, один із небагатьох подібних на теренах тодішньої Польщі (порівняно з Варшавою, Краковом і Львовом). Музей збирав колекції флори й фауни Волині, поєднуючи місцеві традиції з польською музейною практикою [1], [2].

У 1936 році в Рівному відкрили «Господарський музей Волині», базуючись на залишках колекцій В. Океаницького та нових артефактах, віднайдених за час існування музейної справи в регіоні. Розташований він був у будівлі за адресою вул. 16 Липня, 4-а, що нині належить Рівненській єпархії. Ініціювала цей проєкт Промислово-торгова палата м. Любліна за підтримки міської влади й місцевих підприємців. Музей поєднував виставки, присвячені аграрному життю Волині, з артефактами В. Океаницького та наявною етнографічною колекцією, зокрема відомого історика Якуба Гофмана [1], [2].

Офіційна презентація експозиції Господарського музею відбулася в середині 1930-х років і мала певний розголос. Як зазначається, «у двох кімнатах складу-магазину <...> виставлено як матеріали аграрного життя Волині, так і нечисленні експонати з попереднього музею». Це стало знаковою віхою на шляху розвитку закладу, адже пізніше на цих засадничих колекціях, що їх фінансували місцевий бізнес і влада, будувався фундамент майбутнього державного музею [1], [2], зростав професіональний досвід його співробітників. Однак і цей проєкт існував недовго: вже у вересні 1939 року, з приходом радянської влади, Господарський музей Волині був ліквідований.

Попри ліквідацію, його колекційна база дала поштовх і стала підґрунтям для створення Рівненського історико-краєзнавчого музею, заснованого 3 лютого 1940 року, коли Постановою Рівненського обкому КП(б)У об'єднали «господарський музей» та інші колекції, наявні

Державна стратегія регіонального розвитку на 2021–2027 роки: Постанова Кабінету Міністрів України від 05.08.2020 № 695. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/695-2020_п#Text;

Концепція державної політики реформування сфери охорони нерухокої культурної спадщини. URL: <http://kyiv-heritage.com/sites/default/files/Концепц%20Мінкульту%20про%20культ%20спадщ%202017-2018.pdf>;

Про затвердження Державної стратегії регіонального розвитку на 2021–2027 роки: Постанова Кабінету Міністрів України від 05.08.2020 № 695. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/695-2020-%D0%BF#Text> <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/695-2020-%D0%BF#n11>.

в регіоні. Першим директором цієї структури став І. Дубовський (лютий — вересень 1940 року); у штаті було лише 6 співробітників. Наповнення фондів відбувалося через активну маршрутну та експедиційну діяльність, яка приносила досить пристойний результат: у 1945 році — майже 7 000 експонатів, а в 1948 — понад 10 700 од. зб., на підставі яких можна було формувати різноманітні композиції.

Музей зазнав тимчасового закриття під час німецької окупації (1941–1944), втративши певну частину власного фонду, але відновив роботу після звільнення регіону: у 1945–1948 роках проведено щонайменше десятків експедицій (археологічних, «козацьких», природничих), котрі помітно поповнили його фонди [1], [2] та урізноманітнили експозиційну діяльність. Це розширило виставкову практику, піднесло рівень інформаційного впливу на місцеве середовище.

У 1963 році будівля чоловічої гімназії князя Любомирського (зведена у 1839-му), була оголошена пам'яткою архітектури республіканського, а згодом — національного значення. У 1975 році нинішня пам'ятка передана музеєві, що дозволило закріпити експозицію та вдосконалити умови зберігання. Нову експозицію офіційно відкрили у грудні 1978 року.

У 1960–1970-х роках музей активно поповнював етнографічні й нумізматичні фонди, зокрема артефактами радянсько-німецької війни [4], відтак він став привабливим об'єктом для місцевого населення і туристів. Тоді ж були зроблені помітні кроки зі зміни зовнішнього вигляду приміщення.

У 2016 році музей відзначив 120 років від початку розгортання музейної справи на Рівненщині. У випуску XIV його Наукових записок, що друкуються упродовж багатьох років, згадувалося, що вони спрямовані на висвітлення історичних, етнографічних та науково-освітніх аспектів діяльності закладу.

У 2020–2025 роках музей активно інтегрував сучасні культурні практики, зокрема:

- у 2024 році перейшов на інклюзивні рішення, завдяки гранту від Українського культурного фонду створивши тактильну карту ViaRegia для людей із вадами зору;

- 26 вересня 2024 року відбувся запуск нового сайту та оцифрування наявних стародруків (10 екз.) й 20 картин XIX–XX століть за грантом УКФ (фінансування 299 тисяч грн), що не лише покращило матеріально-технічний стан установи, але й засвідчило її організаційну мобільність, професіоналізм наявних фахівців, реноме в галузі.

Останнім часом КЗ «РОКМ» РОР, зважаючи на декілька помітних змін у керівництві цієї структури останнім часом, ініціював і реалізував низку цікавих і змістовних заходів, серед яких варто згадати артпроекти, зокрема «Бути разом із природою» (травень 2024 року), а також фольклорно-етнографічне свято «Музейні гостини — 2024» (26 травня 2024 року), учасниками якого стали понад 200 народних майстрів, а гостями — декілька десятків тисяч місцевих жителів та туристів. Цей захід проводиться понад 15 років і завжди має успіх, консолідуючи народних майстрів та формуючи широку культурну платформу для подальшого спілкування.

Загалом, слід зазначити, що чисельність фондів КЗ «РОКМ» сьогодні становить приблизно 140–300 тисяч експонатів, включаючи й допоміжні, де є інформація про археологію, етнографію, нумізматику, природничі колекції, стародруки, живопис, ікони (XIII століття) тощо [3], [4].

На сучасному етапі розвитку КЗ «Рівненський ОКМ» РОР посідає особливе місце не лише серед музейних установ Рівненщини, але й є помітним у загальноукраїнському контексті. Це стосується різних сфер діяльності: історико-культурної, освітньої, науково-дослідної [3], [4], [7], у кожній з яких він має помітні творчі чи організаційні результати.

Сьогодні перш за все музей виконує надзвичайно важливу функцію збереження історичної пам'яті та культурної ідентичності краю. Він зберігає, як уже наголошувалося, понад

140 тис. експонатів основного фонду, що відображають різноманітні етапи історії Рівненщини — від найдавніших археологічних пам'яток доби палеоліту до матеріалів сучасної історії України. Колекції охоплюють археологічні знахідки, етнографічні пам'ятки, предмети народного побуту, унікальні рукописи, стародруки, художні твори, нумізматичні та природничі зразки. Завдяки цим колекціям музей виконує роль своєрідного «скарбника» культурного надбання регіону, формуючи у відвідувачів цілісне уявлення про багатовікову історію Волині та Полісся. При цьому потрібно пам'ятати, що частину власних колекцій співробітники установи передали, за відповідними розпорядженнями, в інші музейні структури (Культурно-археологічний центр «Пересопниця», районні історико-етнографічні музеї, частина з яких сформована останнім часом).

Другим важливим аспектом є освітня функція музею. Сучасні музейні програми активно залучають молодь, здобувачів освіти різних ступенів, школярів до вивчення історії та культури [5]. Проводяться тематичні екскурсії, лекції, інтерактивні заняття, творчі майстер-класи тощо. Особливої популярності набули виставкові проекти, присвячені народним традиціям, звичаям та святам українців, які формують у молодого покоління патріотичні почуття, глибоку повагу до власної історії та національних традицій. Музей активно співпрацює з навчальними закладами області, виступаючи не лише експозиційним, а й освітньо-методичним центром, популяризатором регіональної культурної спадщини.

Помітним є й науково-дослідний потенціал музею. Його співробітники займаються фаховими дослідженнями у галузі історії, етнографії, мистецтвознавства, археології, реставрації, проводять експедиції, беруть участь у наукових конференціях, друкують свої роботи у фахових виданнях. Завдяки цій діяльності музей не лише зберігає, а й активно досліджує та популяризує культурну спадщину Поліського краю.

Важливим результатом розвитку Рівненського обласного краєзнавчого музею є помітне зростання його туристичної привабливості. Він входить до основних туристичних маршрутів Рівного та області. Щороку його відвідують тисячі гостей з різних куточків України та за кордону, а також місцева молодь за спеціально сформованими культурними програмами. Отже, туристична функція музею сприяє розвитку туризму, формуванню позитивного іміджу і популяризації Рівненщини на міжнародному рівні як регіону з багатою історичною спадщиною. Та й методично-організаційна функція залишається на часі, позаяк сприяє розв'язанню низки актуальних питань.

Окремо варто зазначити соціальну роль музею у контексті сучасних викликів. В умовах збройної агресії РФ проти України, у час, коли особливо гостро постає питання збереження національної ідентичності, історичної пам'яті, політичної культури, Рівненський обласний краєзнавчий музей стає майданчиком не лише для культурних, а й для просвітницько-громадських заходів та ініціатив. Саме тут проводяться різноманітні патріотичні акції, зустрічі з військовими, волонтерами, благодійні заходи на підтримку ЗСУ. Музей також фіксує документальні свідчення, що стосуються сучасної історії України, зокрема подій Революції гідності, війни на Сході України та повномасштабної війни від 2022 року, зберігаючи основні параметри власної діяльності.

Таким чином, Рівненський обласний краєзнавчий музей сьогодні — не лише осередок збереження минулого, а й важлива сучасна інституція, що активно формує історичну свідомість, підтримує національну гідність, сприяє науковому поступу та культурному розвитку регіону. Він залишається й надалі важливим організаційно-методичним осередком для надання будь-яких видів підтримки місцевим ентузіастам.

Рівненський обласний краєзнавчий музей, маючи багаторічний досвід діяльності, у XXI столітті стикається з новими викликами та водночас отримує широкі можливості для

подальшого розвитку. Його подальша еволюція тісно пов'язана з загальними тенденціями вітчизняної та світової музейної справи, інноваційними підходами до збереження культурної спадщини, інформаційними технологіями, а також із соціальними потребами сучасного українського суспільства [6]. Лише відповідаючи сучасним вимогам, ця структура може претендувати на помітне місце в культурній інфраструктурі регіону.

Одним із ключових напрямів розвитку галузі є активна цифровізація музейного простору. Оцифрування експонатів дозволяє створювати електронні каталоги, відкриті для науковців і широкої аудиторії не лише в Україні, а й за кордоном, поширюючи таким чином регіональний контент у суспільний простір. Завдяки цифровим технологіям з'являється широка можливість реалізовувати віртуальні екскурсії, онлайн-виставки, інтерактивні мобільні додатки, аудіогіди з багатомовною підтримкою та безліч інших новацій. Увести їх можна лише за умови переформатування власної організаційно-культурної діяльності й глибокого розуміння того, що сучасний музей — це елемент культурних та креативних індустрій, важливий засіб для покращення соціокультурної ситуації. Утім, для цього потрібне оновлення складу співробітників, постійне підвищення їхньої кваліфікації чи переформатування діяльності під сучасні виклики, помітне збільшення фінансової винагороди за творчу працю, а головне — наявність групи однодумців, здатних постійно продукувати нові ідеї, швидко знаходити кошти для реалізації проектів, відчувати ритм сучасного життя.

Тож нинішній музей перестає бути лише пасивним сховищем експонатів. Його провідна функція — детальне вивчення культурних потреб місцевого населення, що знаходиться у межах його впливу, широка культурна пропозиція, сформована на підставі вивчення інокультурного досвіду та його адаптації під новий вітчизняний духовний стандарт. Сюди можна додати й розробку нових критеріїв діяльності його співробітників, застосування та дотримання яких дасть змогу стимулювати ініціативи. Очевидно, що міжрегіональна та міжкультурна комунікація повинна стати основним напрямом його організаційної діяльності.

Перспективним напрямом для Рівненського обласного краєзнавчого музею є створення інтерактивних зон, де відвідувачі зможуть брати участь у реконструкціях історичних подій, взаємодіяти з експонатами за допомогою сенсорних панелей, брати участь у тематичних майстер-класах та квестах. Інтерактивні форми подачі інформації дозволяють активніше залучати відвідувачів різного віку та робити музей більш привабливим для родинного відпочинку.

Розширюються перспективи розвитку міжнародних культурних зв'язків. Співпраця з музеями Польщі, Литви, Німеччини, Чехії, інших європейських країн не лише збагачує науковий потенціал музею, а й підвищує його авторитет на міжнародній арені.

У майбутньому важливо продовжувати розвиток науково-дослідної діяльності музею, зокрема: організацію наукових конференцій і семінарів, підготовку і проведення нових фундаментальних досліджень історії Волині, Полісся, Рівненщини, видання тематичних збірників наукових праць. Наукова діяльність посилює авторитет музею як академічної установи, формує базу для підготовки нових науковців, дослідників-краєзнавців.

У нинішніх історичних умовах зростає потреба у посиленні патріотичного, національно-виховного спрямування роботи музею: організація виставок, присвячених боротьбі українців за державну незалежність у XX–XXI століттях, документування сучасної війни Росії проти України (створення спеціального фонду артефактів і свідочств), вшанування пам'яті героїв тощо.

Серед перспектив розвитку слід розглядати й модернізацію матеріально-технічної бази: оновлення експозиційних приміщень і фондосховищ, створення сучасних конференц-залів, лабораторій реставрації, благоустрій прилеглої території музею, яка може стати рекре-

аційною зоною для містян. У цьому напрямку можливе залучення коштів державного, обласного бюджетів, міжнародних донорів, а також приватних меценатів.

Висновки. Сьогодні будь-який музей виконує не лише функцію збереження та популяризації історії, але й активно працює у сферах освіти, науки, патріотичного виховання, туризму та громадської діяльності. Він є важливим осередком формування національної самосвідомості та збереження історичної пам'яті українського народу. КЗ «Рівненський ОКМ» РОР має всі підстави, щоб стати важливим культурним, освітнім і соціальним центром міста — місцем проведення фестивалів, ярмарків, просвітницьких заходів, платформою для діалогу громадських організацій, молодіжних ініціатив, локацією для проведення різних суспільно-культурних подій.

У майбутньому Рівненський краєзнавчий музей має значний потенціал для власного розвитку завдяки впровадженню новітніх інформаційних технологій, розширенню міжнародної співпраці, оновленню експозицій, активізації наукових досліджень та посиленню своєї ролі як сучасного культурно-просвітницького та організаційного центру. Успішна реалізація цих перспектив сприятиме подальшому утвердженню музею як одного з провідних культурних закладів не лише Рівненської області, а й усієї України.

Література

1. Рівненський обласний краєзнавчий музей. *Wikipedia*. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Рівненський_обласний_краєзнавчий_музей (дата звернення: 13.05.2025).
2. Подорож музеями Рівного : інформаційний дайджест / Рівнен. обл. б-ка для дітей ; уклад. Н. А. Онофрійчук. Рівне, 2020. 12 с. URL : <https://chl.kiev.ua/mbm/тексти/2020/Подорож%20музеями%20Рівного.pdf> (дата звернення: 13.05.2025).
3. Історія музею. *Рівненський обласний краєзнавчий музей*. URL: <https://museum.rv.gov.ua/history-of-the-museum> (дата звернення: 13.05.2025).
4. Про музей. *Рівненський обласний краєзнавчий музей*. URL : <https://old.museum.rv.gov.ua/istoriya-muzeyu> (дата звернення: 13.05.2025).
5. Руденко С. Б. Музей як технологія: монографія. Київ : Вид-во «Ліра-К», 2021. 435 с.
6. Судакова В. Культурні практики в повсякденних та публічних комунікаціях: тенденції соціального відтворення та модернізації: монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2022. 192 с.
7. Рівненський обласний краєзнавчий музей. *Волинь туристична*. URL : <https://volyntravel.com.ua/drevni-slovany/rivnensky-oblasnyy-kraeyeznavchy-muzej/> (дата звернення: 13.05.2025).

References

1. Rivnenskyi oblasnyi kraieznavchyi muzei [Rivne Regional Museum of Local History]. *Wikipedia*. Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/Рівненський_обласний_краєзнавчий_музей [in Ukrainian].
2. Onofriichuk, N. A. (Comp.). (2020). *Podorozh muzeiamy Rivnoho: informatsiinyi daidzhest* [Journey Through the Museums of Rivne: An Information Digest]. Rivne: Rivne Regional Children's Library. Retrieved from <https://chl.kiev.ua/mbm/тексти/2020/Подорож%20музеями%20Рівного.pdf> [in Ukrainian].
3. Istoriia muzeiu [History of the Museum]. *Rivnenskyi oblasnyi kraieznavchyi muzei*. Retrieved from <https://museum.rv.gov.ua/history-of-the-museum> [in Ukrainian].
4. Pro muzei [About the Museum]. *Rivnenskyi oblasnyi kraieznavchyi muzei*. Retrieved from <https://old.museum.rv.gov.ua/istoriya-muzeyu> [in Ukrainian].

5. Rudenko, S. B. (2021). *Muzei yak tekhnolohiia* [The Museum as a Technology]. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].

6. Sudakova, V. (2022). *Kulturni praktyky v povsiakdennykh ta publichnykh komunikatsiakh: tendentsii sotsialnoho vidtvorennia ta modernizatsii* [Cultural Practices in Everyday and Public Communications: Trends of Social Reproduction and Modernization]. Kyiv: Institute of Cultural Studies of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].

7. Rivnenskyi oblasnyi kraieznavchyi muzei [Rivne Regional Museum of Local History]. *Volyn turystychna*. Retrieved from <https://volyntravel.com.ua/drevni-slovyany/rivnenskyy-oblasnyy-kraieznavchyy-muзей/> [in Ukrainian].

Kristina Terebus, Serhii Vitkalov

RIVNE REGIONAL MUSEUM OF LOCAL LORE: HISTORY OF DEVELOPMENT, CURRENT SIGNIFICANCE, AND PROSPECTS

Abstract. The article provides a comprehensive examination of the history of the establishment and development of the Rivne Regional Museum of Local Lore, tracing its origins from the earliest museum initiatives of the early twentieth century—the Volhynian Museum of V. Okeanytskyi and the Volhynian Economic Museum—to the present day. The main stages of the development of the museum's collections are detailed, including their expansion during archaeological, ethnographic, and natural science expeditions, as well as the transformations the institution underwent in various historical periods: from the interwar years and the Soviet era to independent Ukraine. The study highlights the role of the museum as a key center for preserving the historical and cultural heritage of Rivne and Volhynia, contributing significantly to the formation of regional collective memory. Special attention is paid to contemporary trends in the museum's activities: the implementation of innovative educational programs, the development of research initiatives, and the organization of cultural and educational events aimed at fostering patriotic education among young people. The article also sheds light on inclusive initiatives and digitalization projects—including the creation of tactile maps, the digitization of early printed books and artworks, and the launch of a new website—which integrate the museum into the sphere of contemporary cultural and creative industries. Furthermore, the sociocultural mission of the museum is analyzed as a space for preserving and actualizing national identity, especially in wartime conditions, when the need for societal consolidation and strengthening national consciousness becomes particularly acute. The article emphasizes the museum's touristic appeal and its importance for shaping the image of the Rivne region both in Ukraine and internationally.

Keywords: Rivne Regional Museum of Local Lore, museum history, cultural heritage, museology, museum collections, exhibition, scientific research activities, patriotic education, digitalization, development prospects.

ЗМІСТ

КУЛЬТУРА І ВІЙНА: СПРОТИВ, ВІДНОВЛЕННЯ, ПОЛІТИКА ПАМ'ЯТІ	7
Віктор Щербина СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО ТА ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ	9
Інна Петрова, Дар'я Дикуха ХУДОЖНЬО-ПРОЄКТНІ ЗАСОБИ ПАТРІОТИЧНОГО ПЛАКАТА УКРАЇНИ ЧАСІВ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ (2014–2025 рр.)	21
Наталія Бірюк ОБРАЗИ НАСИЛЬСТВА, НАСИЛЬСТВО ПРОТИ ОБРАЗІВ: МЕТОД ЖОРЖА ДІДІ-ЮБЕРМАНА	33
Володимир Хижинський ВПЛИВ ВІЙНИ НА ТВОРЧІСТЬ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ТА ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ	41
Світлана Роготченко ГЛИНОТЕРАПІЯ ЯК СКЛАДОВА АРТТЕРАПІЇ В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ	53
ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА	65
Ганна Веселовська, Лілія Козинко КОНЦЕПТУАЛЬНІСТЬ ТА МИСТЕЦЬКЕ ДОСЛІДЖЕННЯ У ПРАКТИЦІ СУЧАСНИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ВИСТАВ	67
Наталія Дніпрошенко ОНЛАЙН-ТЕАТР ЯК НОВИЙ ВИД МИСТЕЦТВА	77
Пйотр Ерос ІГРОВА ДОШКА ЯК ПРОСТІР ЗУСТРІЧІ: НАСТІЛЬНІ ІГРИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПІДТРИМКИ ПСИХІЧНОГО ЗДОРОВ'Я ТА ПОБУДОВИ СОЦІАЛЬНИХ ЗВ'ЯЗКІВ	91
Юрій Вакуленко, Дмитро Акімов, Владислав Корнієнко МАРКЕТИНГ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В СИНЕРГІЇ ІЗ ЦИРКОВИМ МИСТЕЦТВОМ, ПЕРФОРМАНС В АРТПРОСТОРІ ТА ІНТЕГРУЮЧІ КОНЦЕПЦІЇ	101
Жанна Ясеницька ТРАНСФОРМАЦІЯ АКАДЕМІЧНИХ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ НАВЧАННІ	111

Олексій Філіпов	
НОВІ ВІЗУАЛЬНІ ЕСТЕТИКИ ДИДЖИТАЛ-ЕПОХИ: АНАЛІЗ ГЛІТЧ-АРТУ, ПІКСЕЛЬ-АРТУ, ГЕНЕРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА ТА ІНШИХ НАПРЯМІВ.....	119
Тарас Фролов	
ЗМІНА РОЛЕЙ АРТ- І МУЗИЧНИХ КРИТИКІВ В УМОВАХ КУЛЬТУРИ УЧАСТІ	125
Марія Ракитянська	
АНТРОПОМОРФІЗМ ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ГЕРОЯ В КОМІКСІ.....	137
Андрій Кузьменко	
КРЕАТИВНІ РІШЕННЯ У СТВОРЕННІ ВИСТАВКИ «ЗАДУМ ТА РЕАЛЬНІСТЬ (З ІСТОРІЇ ПРОЕКТІВ ВОЛОДИМИРА ЗАБОЛОТНОГО У м. КИЄВІ)»	145
Людмила Смакова	
ВИКОРИСТАННЯ ПІДХОДУ ДОМІНАНТ У ДОСЛІДЖЕННІ ТВОРЧОЇ ПЕРСОНАЛІЇ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ БОКОТЕЯ)	161
Костянтин Роготченко	
ОСОБЛИВОСТІ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	171
МУЗИЧНА КУЛЬТУРА: СУЧАСНІ ПРОСТОРИ ЗВУЧАННЯ.....	183
Ван Цзиань	
ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ СИМФОНІЇ ПІД ВПЛИВОМ НАДЗВИЧАЙНИХ ОБСТАВИН: НА ПРИКЛАДІ «ПОМИНАЛЬНОЇ СИМФОНІЇ» КАРМЕЛЛИ ЦЕПКОЛЕНКО	185
Юрій Зубай	
ФОРТЕПІАННА КОМПОНЕНТА У КОНЦЕРТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ КИЇВСЬКОЇ ФІЛАРМОНІЇ 1960-х років.....	197
Юрій Чекан	
ЛЬВІВСЬКИЙ «ЗАПОРОЖЕЦЬ»: ЛІРИКО-ПОБУТОВА КОМЕДІЯ ЧИ ГЕРОЇЧНА КАЗКА?	209
Богдан Булка	
МУЗИКА У ПРОСТОРІ УСІХ МОЖЛИВИХ СВІДОМИХ ПЕРЕЖИТТІВ	219
Хуан Цзяяо	
ЗВУКО-ОБРАЗ ФЛЕЙТИ У КОМПОЗИТОРСЬКИХ ПОШУКАХ ХХ СТОЛІТТЯ: МІЖ ТРАДИЦІЄЮ ТА НОВАТОРСТВОМ	227

КРОСКУЛЬТУРНІ КОМУНІКАЦІЇ.....	241
Маріанна Абрамова АРТРЕЗИДЕНЦІЇ ЯК ФОРМАТ БАГАТОФУНКЦІЙНОЇ ІНТЕГРАЦІЙНОЇ ПРАКТИКИ: ДОСВІД ART CIRCLE RESIDENCY (СЛОВЕНІЯ/ІТАЛІЯ, 2025)	243
Оксана Чепелик SCIENCE-АРТ В ПАРАДИГМІ «BLUE HUMANITIES» КРІЗЬ ПРИЗМУ ВІЙНИ, ЕКОЛОГІЇ ТА КЛІМАТИЧНИХ ЗМІН.....	253
Марина Протас КОМПАС КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ: ТРАНСЦЕНЗУС ПОЧУТТЄВОГО.....	279
Ольга Петрова БОРИС БУРЯК. УКРАЇНСЬКИЙ ХУДОЖНИК В ЄВРОПІ.....	301
КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ТА ЇЇ АКТУАЛЬНЕ ОСМИСЛЕННЯ	307
Андрій Сидоренко AVANT-GARDE KYIV FEST: АРМУ В ІСТОРИЧНОМУ ТА СУЧАСНОМУ КОНТЕКСТАХ.....	309
Блер А. Рубл ВАШИНГТОНСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ КЛУБ: ПОВЧАЛЬНА ІСТОРІЯ ПРО КУЛЬТУРНІ НОВАЦІЇ І БЮРОКРАТИЧНЕ ВТРУЧАННЯ, 1957–1974.....	325
Ольга Апатська «ГРУПОВИЙ ПОРТРЕТ» ВІКТОРА ПАЛЬМОВА: НОВІ ІНФОРМАЦІЇ ТА УТОЧНЕННЯ АТРИБУЦІЇ.....	353
Юлія Щукіна ДИСКУРС ПРО ТЕАТР НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ «НОВА ГЕНЕРАЦІЯ» (1927–1930).....	365
Гліб Вишеславський КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА РЕДАКЦІЙ ПАРИЗЬКИХ ЕМІГРАНТСЬКИХ ВИДАНЬ 1920-х — 1950-х років: «ТРИЗУБ», «УКРАЇНСЬКІ ВІСТИ», «УКРАЇНСЬКЕ СЛОВО»	383
Оксана Ременяка ЖИТОМИРСЬКІ ЕТЮДИ ВІРИ ДРАЖЕВСЬКОЇ	401
Крістіна Теребус, Сергій Виткалов РЕГІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ У СИСТЕМІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ: СТОРІНКИ ІСТОРІЇ, СУЧАСНЕ ЗНАЧЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ.....	413

CONTENTS

CULTURE AND WAR: RESISTANCE, RECOVERY, AND THE POLITICS OF MEMORY.....	7
Viktor Scherbyna	
CONTEMPORARY ART AND PROBLEMS OF PRESERVING CULTURAL MEMORY	9
Inna Petrova, Dariia Dykukha	
ART AND DESIGN OF UKRAINIAN PATRIOTIC POSTERS DURING THE RUSSO-UKRAINIAN WAR (2014–2025)	21
Nataliia Biriuk	
IMAGES OF VIOLENCE, VIOLENCE AGAINST IMAGES: GEORGES DIDI-HUBERMAN'S METHOD	33
Volodymyr Khyzhynskyi	
THE IMPACT OF WAR ON THE CREATIVE PRACTICES OF CONTEMPORARY UKRAINIAN ARTISTS AND STUDENTS IN HIGHER ARTS EDUCATION.....	41
Svitlana Rohotchenko	
CLAY THERAPY AS A COMPONENT OF ART THERAPY IN THE CONTEXT OF THE RUSSO-UKRAINIAN WAR	53
THEORY AND PRACTICE OF CONTEMPORARY ART	65
Hanna Veselovska, Liliia Kozynko	
CONCEPTUALITY AND ARTISTIC RESEARCH IN THE PRACTICE OF CONTEMPORARY DANCE PERFORMANCES.....	67
Nataliia Dniprenko	
ONLINE THEATER AS A NEW ART FORM	77
Piotr Eros	
THE BOARD AS A MEETING SPACE: BOARD GAMES AS A TOOL FOR SUPPORTING MENTAL HEALTH AND BUILDING SOCIAL BONDS.....	91
Yurii Vakulenko, Dmytro Akimov, Vladyslav Kornienko	
MARKETING OF VISUAL ART IN SYNERGY WITH CIRCUS ARTS, PERFORMANCE IN ART SPACES, AND INTEGRATIVE CONCEPTS	101

Zhanna Yasyenyska	
TRANSFORMATION OF ACADEMIC TRADITIONS IN CONTEMPORARY ART EDUCATION.....	111
Oleksiy Filipov	
NEW VISUAL AESTHETICS OF THE DIGITAL AGE: AN ANALYSIS OF GLITCH ART, PIXEL ART, GENERATIVE ART, AND OTHER TRENDS.....	119
Taras Frolov	
THE CHANGING ROLES OF ART AND MUSIC CRITICS IN A PARTICIPATORY CULTURE.....	125
Mariya Rakytyanska	
ANTHROPOMORPHISM AS A MEANS OF CREATING THE HERO'S IMAGE IN COMICS	137
Andriy Kuzmenko	
CREATIVE APPROACHES TO THE EXHIBITION "IDEA AND REALITY (FROM THE HISTORY OF VOLODYMYR ZABOLOTNY'S PROJECTS IN KYIV)"	145
Lyudmyla Smakova	
ARTISTIC DOMINANTS AS A TOOL FOR STUDYING AN ARTIST'S CREATIVE IDENTITY: A CASE STUDY OF ANDRIY BOKOTEY	161
Kostyantyn Rohotchenko	
CHARACTERISTICS OF VISUAL ART IN UKRAINIAN CULTURE IN THE FIRST QUARTER OF THE 21st CENTURY	171
MUSICAL CULTURE: CONTEMPORARY SOUNDSCAPES.....	183
Wang Zian	
TRANSFORMATION OF THE SYMPHONY GENRE UNDER EXTRAORDINARY CIRCUMSTANCES: THE CASE OF KARMELLA TSEPKOLENKO'S FUNERAL SYMPHONY	185
Yurii Zubai	
THE PIANO COMPONENT OF THE KYIV PHILHARMONIC'S CONCERT ACTIVITY IN THE 1960s	197
Yurii Chekan	
THE LVIV ZAPOROZHETS: A LYRICAL DOMESTIC COMEDY OR A HEROIC FAIRY TALE?	209
Bohdan Bulka	
MUSIC IN THE SPACE OF ALL POSSIBLE CONSCIOUS EXPERIENCES	219

Huang Jiayao	
THE SOUND IMAGE OF THE FLUTE IN 20th-CENTURY COMPOSITIONAL EXPLORATIONS: BETWEEN TRADITION AND INNOVATION	227
CROSS-CULTURAL COMMUNICATION.....	241
Marianna Abramova	
ART RESIDENCIES AS A FORMAT OF MULTIFUNCTIONAL INTEGRATIONAL PRACTICE: EXPERIENCE OF ART CIRCLE RESIDENCY (SLOVENIA/ITALY, 2025)	243
Oksana Chepelyk	
SCIENCE ART IN THE “BLUE HUMANITIES” PARADIGM THROUGH THE LENS OF WAR, ECOLOGY, AND CLIMATE CHANGE	253
Maryna Protas	
THE COMPETITIVENESS COMPASS OF UKRAINIAN ARTISTIC CULTURE: TRANSCENSUS OF THE SENSUAL	279
Olga Petrova	
BORIS BURYAK: A UKRAINIAN ARTIST IN EUROPE	301
CULTURAL HERITAGE AND ITS CONTEMPORARY INTERPRETATION	307
Andriy Sydorenko	
AVANT-GARDE KYIV FEST: ARMU IN HISTORICAL AND CONTEMPORARY CONTEXTS	309
Blair A. Ruble	
THE WASHINGTON THEATER CLUB: A CAUTIONARY TALE OF CULTURAL INNOVATION AND BUREAUCRATIC INTERFERENCE, 1957–1974.....	325
Olga Apatska	
VIKTOR PALMOV’S “GROUP PORTRAIT”: NEW INFORMATION AND CLARIFICATIONS ON ATTRIBUTION	353
Yuliia Shchukina	
DISCOURSE ON THE THEATER IN THE JOURNAL <i>NOVA GENERATSIIA</i> (“THE NEW GENERATION”) (1927–1930)	365
Glib Vysheslavsky	
THE EDITORIAL CULTURAL POLICY OF PARISIAN ÉMIGRÉ PUBLICATIONS IN THE 1920s–1950s: <i>TRYZUB</i> , <i>UKRAINSKI VISTI</i> , <i>UKRAINSKE SLOVO</i>	383
Oksana Remeniaka	
ZHYTOMYR ETUDES BY VIRA DRAZHEVSKA.....	401

Kristina Terebus, Serhii Vitkalov

RIVNE REGIONAL MUSEUM OF LOCAL LORE: HISTORY

OF DEVELOPMENT, CURRENT SIGNIFICANCE, AND PROSPECTS413



Збірник наукових праць
СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО

Щорічне наукове видання

Випуск двадцять перший

Свідectво про державну реєстрацію друкованого ЗМІ
КВ № 24647-14587Р від 29.12.2020

Українською та англійською мовами

Редактори:

Юлія Бентя,
Каріна Булацел,
Ірина Ковальчук,
Марина Полякова
Павло Шопін

Дизайн, верстка — Ігор Савчук, Андрій Шалигін

В оформленні обкладинки

використано світліну медіа-інсталяції Оксани Чепелик

«Плинна сучасність — плинна етика»,

NH Collection Eurobuilding, MADATAC Бієнале, Мадрид, Іспанія, 2023

Формат А4 (60 x 84 1/8). Ум. др. арк. 30,3.

Офіційний сайт видання

«Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО»:

<http://sm.mari.kyiv.ua>

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт Інституту:

www.mari.kyiv.ua

01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д