

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ БІОРЕСУРСІВ
ТА ПРИРОДОКОРИСТУВАННЯ УКРАЇНИ
ЦЕНТР УКРАЇНСЬКО-ЄВРОПЕЙСЬКОГО НАУКОВОГО
СПІВРОБІТНИЦТВА
ФАХОВИЙ НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ
«УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС»

**UCRAINA LIBERTATEM.
ТРАНСФОРМАЦІЯ ГУМАНІТАРНОЇ СФЕРИ
ТА КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ
ПІД ВПЛИВОМ ВІЙНИ**

**ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ
Всеукраїнської науково-практичної конференції**

Львів, 1 листопада 2024 року

УДК 355.01:[172+008]-044.922(477)(062.552)
U16

Редакційна колегія:

Сиротинська Н. І. – голова, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музикознавства і хорового мистецтва факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка;

Савицька І. М. – співголова, кандидат філософських наук, доцент, декан гуманітарно-педагогічного факультету Національного університету біоресурсів і природокористування України;

Карпов В. В. – відповідальний редактор, доктор історичних наук, завідувач кафедри дизайну факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка;

Циганик М. І. – кандидат філологічних наук, доцент, декан факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка;

Ковальчук О. В. – кандидат мистецтвознавства, доцент, декан факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка;

Роготченко О. О. – член-кореспондент Національної академії мистецтв України, голова секції критики та мистецтвознавства Національної спілки художників України

*Рекомендовано до друку Вченою радою
факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 12 від 24 грудня 2024 року)*

Ucraina libertatem. Трансформація гуманітарної сфери та культурного простору U16 під впливом війни : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Львів, 1 листопада 2024 року / ред. кол. : Н. І. Сиротинська (голова), І. М. Савицька (співголова), В. В. Карпов (відп. ред.) та ін. ; Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2024. – 108 с.

ISBN 978-966-397-455-2

DOI 10.36059/978-966-397-455-2

У збірнику опубліковано матеріали учасників конференції, що висвітлюють актуальні питання процесів розвитку української гуманітаристики та культурно-мистецького простору у час воєнного стану, викликаного військовою агресією з боку російської федерації.

Автори відповідальні за достовірність наведених фактів, повноту та системність висвітлення питань, що досліджують, написання власних імен та географічних назв, покликань на джерела та літературу.

УДК 355.01:[172+008]-044.922(477)(062.552)

© Колектив авторів, 2024

© Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка, 2024

ISBN 978-966-397-455-2

Зміст

Андрій БЕЗРУКОВ (Дніпро), кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології та перекладу, Український державний університет науки і технологій

Роль (між)культурного діалогу в миротворчих ініціативах.....6

Oksana ВОНОВУК (Dnipro), PhD (Philology), Associate Professor Philology and Translation Department Ukrainian State University of Science and Technologies

Ukraine's struggle as a global issue: implications for international security, democracy and global order.....7

Ганна БОРИШПОЛЬ (Київ), аспірантка, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

Довіра як фактор та цінність суспільної єдності в Україні: культурно-мистецькі практики.....11

Мирослава БУТЕНКО (Київ), магістрантка Інституту комп'ютерно-інформаційних технологій та дизайну, ПрАТ «Вищий навчальний заклад «Міжрегіональна Академія управління персоналом»

Розвиток сучасної гастрономії в період військової загрози.....17

Катерина ГОНЧАРЕНКО (Київ), кандидатка філософських наук, доцентка, завідувачка кафедри філософії, Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

Вероніка МАРЧЕНКО (Київ), студентка II курсу, Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

Катерина ВОЛОСЕВИЧ (Київ), студентка II курсу, Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

Роль ідеології у візуальній культурі сьогодення (на прикладі українського кінематографа).....19

Тетяна ДОРОШЕНКО (Київ), магістриня культурології, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

Прояв тілесності в українському мистецтві під час російсько-української війни.....27

Ірина ДУБРОВІНА (Київ), докторка філософії, доцентка, наукова співробітниця Інституту книгознавства, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського	
<i>Образ України в музичних творах вітчизняних композиторів на слова Олександра Олеся: атрибуція фондів НБУ ім. В. Вернадського</i>	29
Любов ІЛЬНИЦЬКА (Київ), кандидатка філософських наук, доцентка кафедри дизайну, ПрАТ «Вищий навчальний заклад «Міжрегіональна Академія управління персоналом»	
<i>Усвідомлення меморіального вшанування на прикладі пам'ятника жертвам геноциду кримськотатарського народу</i>	38
Антон КАРМАЗІН (Київ), кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу музики, Музей театрального, музичного та кіномистецтва України	
<i>Під знаком шевченківського ювілею: творчі виступи у Яготині, Качанівці та Шевченковому</i>	41
Віктор КАРПОВ (Київ), доктор історичних наук, завідувач кафедри дизайну факультету образотворчого мистецтва і дизайну, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка	
<i>Історична айдентика заохочувальних відзнак Збройних сил України</i>	46
Юлія МАЛЕЖИК (Київ), кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри образотворчого мистецтва, Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»	
<i>Передумови та тенденції розвитку сучасного образотворчого мистецтва (друга половина ХХ – початок ХХІ століття)</i>	50
Лариса ОСАДЧА (Київ), кандидатка філософських наук, доцентка, професорка кафедри філософської антропології, філософії культури та культурології, Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики Українського державного університету імені Михайла Драгоманова	
Дар'я ЧУРИНА (Київ), студентка II курсу, Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики Українського державного університету імені Михайла Драгоманова	
Даниїл ГРИГОРИШИН (Київ), студент II курсу, Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики Українського державного університету імені Михайла Драгоманова	
<i>Актуалізація архетипу Героя у період українського воєнного спротиву 2014–2024 рр.: на прикладі київських муралів</i>	59

Валерія ПАЛІЙ (Київ), магістрантка кафедри дизайну факультету образотворчого мистецтва і дизайну, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка	
<i>Дослідження стилістичних особливостей сучасних дорослих малюнків</i>	69
Марина ПАУК (Мукачєво), кандидатка філологічних наук, доцентка, заступниця директора з виховної роботи, Відокремлений структурний підрозділ «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж Мукачівського державного університету»	
<i>Мистецькі практики як засіб подолання правди війни: психологічна підтримка через творчі інтервенції</i>	75
Маргарита ПЕЛИПЕНКО (Київ), студентка, Київський національний університет імені Тараса Шевченка	
<i>Висвітлення ідеї української державності в кіноматеріалах ВУФКУ: «П.К.П.» (1926) та «Документи епохи» (1928)</i>	84
Vadym SLYUSAR (Zhytomyr), Doctor of Philosophical Sciences, Docent, Head of the Department of Philosophical and Historical Studies and Mass Communications, Zhytomyr Polytechnic State University	
Anhelina RUDYK (Zhytomyr), student, Zhytomyr Polytechnic State University	
<i>War as an inner experience of E. Junger in the experience of the russian-ukrainian war</i>	93
Олена СТОЛЯРЕНКО (Вінниця), докторка педагогічних наук, професорка педагогіки, професійної освіти та управління закладами, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського	
Оксана СТОЛЯРЕНКО (Вінниця), кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри іноземних мов, Вінницький національний технічний університет	
<i>Антропоцентризм і обґрунтування концептуальних засад гуманістичного виховання</i>	95
Вікторія ШЕХОВЦОВ-БУРЯНОВА (Київ), асистентка кафедри філософії та міжнародної комунікації, Національний університет біоресурсів і природокористування України	
<i>Гендер і українська ідентичність: жіночі голоси в національній історії</i>	102

Андрій БЕЗРУКОВ (Дніпро), кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології та перекладу, Український державний університет науки і технологій

Роль (між)культурного діалогу в миротворчих ініціативах

Попри нову хвилю індустріального розвитку і значне поліпшення умов життя, зокрема вирішення багатьох соціальних питань, еволюція людської спільноти не сприяє поширенню і засвоєнню загальнолюдських цінностей і покращенню міжособистісної взаємодії. Замість сприяння єдності у світі спостерігається зростання кількості конфліктів, суперечок, розбіжностей і кривавих війн; замість досягнення спільних думок між різними суспільствами, людство залишається розділеним. Світ потопає у ненависті та хаосі, попри всі матеріальні досягнення. Занепад цінностей посилює симптоми культурних зіткнень в інтелектуальному й духовному розвитку націй. Єдиний спосіб вирішити ці проблеми – комунікація і діалог. Важливо сприяти поширенню цінностей, поглядів і поведінкових моделей, які заохочують таку взаємодію, щоб подолати культурні розбіжності й узгодити її з новими глобальними принципами, встановленими міжнародною спільнотою.

У цьому контексті (між)культурна комунікація виокремлюється як одна з найважливіших інтелектуальних основ сьогодення. Це пояснюється неоднозначністю стосунків між різними суспільствами, а також постійними релігійними, мовними й економічними конфліктами. Комунікація охоплює всю людську діяльність і об'єднує різні сфери, насамперед соціальну, психологічну та економічну. Культурна комунікація – це не лише транслявання інформації; вона передбачає участь у діалозі та взаємодії, обмін думками й досвідом через вербальні й невербальні повідомлення. Партнерство між соціальними медіа та миротворчими організаціями є важливим для розробки й фінансування миротворчих програм.

З поширенням соціальних медіа виникає потреба наголошувати на вихованні культури миру, соціального співіснування та прийняття «інших». Пропагуючи ці цінності, ми можемо заохочувати позитивну культурну поведінку через ті цифрові платформи, які відіграють впливову роль, порівняну з традиційними освітніми й соціальними інституціями. У деяких вікових групах вплив соціальних медіа навіть перевищує вплив цих інституцій, що робить їх вирішальним фактором у формуванні індивідуальних цінностей, особистої ідентичності та культури суспільства.

Концепція соціальної взаємодії, заснована на принципах (між)культурної комунікації, базується на декількох цінностях, які посилюють її роль у продукуванні й втіленні миротворчих ініціатив: співпраця і солідарність (ефективна комунікація є основним інструментом для досягнення домовленостей через консультації та обмін думками і досвідом), повага (прояв взаємопорозуміння через визнання досягнень сторін), чесність і прозорість (фундаментальні принципи для побудови суспільства довіри), освіта (комунікація постає засобом обміну знаннями), активне слухання (залученість до діалогу через цінування думок комунікативів), толерантність (сприйняття «інших», незалежно від їхніх культурних, релігійних чи ідеологічних позицій) тощо. Поширення й пропагування зазначених цінностей у процесі (між)культурної взаємодії є основою для досягнення миру і недопущення конфліктів.

Oksana BOHOVYK (Dnipro), PhD (Philology), Associate Professor Philology and Translation Department Ukrainian State University of Science and Technologies

Ukraine's struggle as a global issue: implications for international security, democracy and global order

Ukraine's ongoing struggle, particularly in the face of russian aggression since 2014, has transcended its national borders to become a global issue with profound implications for international security, the defense of democratic principles, and the shaping of the global order. This abstract examines the multi-dimensional nature of Ukraine's struggle, focusing on its geopolitical, economic, humanitarian and legal ramifications. By analysing Ukraine's position as a frontline state in the battle between democracy and authoritarianism, this paper explores how Ukraine's resistance influences global alliances, reshapes economic policies, and underscores the need for reform in international law and security frameworks.

Ukraine's Struggle in a Global Context. The war between Ukraine and russia, escalating from the annexation of Crimea in 2014 to the full-scale invasion in 2022, has not only shaped the future of the two nations but also redefined the international order. It has developed into a critical issue of global

significance, influencing geopolitics, global security, and economic stability. Ukraine's struggle for sovereignty, territorial integrity, and democratic governance is emblematic of larger global tensions between democratic and authoritarian systems. This abstract examines how Ukraine's ongoing resistance has become a crucial concern for the international community, shaping policies and alliances far beyond Europe.

Ukraine as a Symbol of Resistance to Authoritarianism. Ukraine's defense against Russian aggression is seen by many as a broader struggle between democracy and authoritarianism. Ukraine, a developing democracy with aspirations for European integration, stands in stark contrast to the centralized, autocratic system of governance in Russia. The ideological underpinnings of this war have transformed Ukraine into a symbol of resistance to authoritarian expansionism, drawing widespread support from democratic nations worldwide.

Countries like the United States, members of the European Union, and NATO have come to see Ukraine as a key ally in the defense of democratic values. The Ukrainian struggle reflects not only a fight for national sovereignty but also for the principles of self-determination, individual rights, and the rule of law – values that are under threat globally. The conflict has reignited debates about the future of democracy in a world where authoritarian regimes are increasingly assertive in challenging democratic norms.

Geopolitical Implications: A New Global Security Paradigm. The Ukrainian struggle has significantly altered global security dynamics, particularly in Europe, where it has led to a rethinking of NATO's role and European defense policies. The Russian invasion in 2022 was a wake-up call for European nations, many of which had reduced their military expenditures in the post-Cold War era. The subsequent strengthening of NATO and the rearmament of Europe are direct consequences of Ukraine's resistance.

NATO's rapid response, including military aid to Ukraine and the deployment of additional forces in Eastern Europe, has demonstrated the alliance's renewed focus on collective defense. Ukraine's struggle has also prompted historically neutral countries like Finland and Sweden to seek NATO membership, indicating a broader shift in European security architecture. This realignment has global implications, influencing the strategies of other military alliances and prompting a reconsideration of defense policies, particularly in regions facing similar threats of territorial aggression, such as East Asia.

Economic Consequences: Global Trade and Energy Markets. The Ukrainian struggle has profoundly affected global economic systems, particularly in terms

of trade and energy markets. The imposition of economic sanctions on Russia by Western nations has caused significant disruptions in global trade, particularly in energy supplies. As one of the world's largest producers of oil and natural gas, Russia's exclusion from global markets has forced many nations to seek alternative energy sources, leading to a reshuffling of global energy alliances.

Countries heavily reliant on Russian energy, particularly in Europe, have had to diversify their energy imports, accelerating the transition to renewable energy in some cases and fostering new partnerships with countries in the Middle East, Africa, and North America. The war has also highlighted the fragility of global supply chains, particularly for critical goods such as food, as Ukraine is one of the largest exporters of grain. Disruptions in these markets have had far-reaching effects, exacerbating global food insecurity and driving up inflation in many parts of the world.

Humanitarian Crisis: Global Solidarity and the Refugee Challenge. The humanitarian consequences of the war in Ukraine have been enormous, with millions of Ukrainians displaced both internally and internationally. According to the United Nations, over 13 million people have been forced to flee their homes, making this one of the largest refugee crises in modern European history. The Ukrainian crisis has tested the capacity of neighbouring countries and the international community to provide adequate humanitarian assistance.

Countries across Europe, particularly Poland, Germany, and the Baltic states have welcomed millions of Ukrainian refugees, demonstrating an unprecedented level of solidarity and support. This response contrasts sharply with previous refugee crises, highlighting the varying international reactions to humanitarian emergencies based on cultural and geopolitical factors. The crisis has also drawn attention to the need for stronger international frameworks for handling mass displacement, both in terms of immediate response and long-term integration of refugees into host societies.

Legal Ramifications: International Law and Accountability. The war in Ukraine has raised significant questions about the effectiveness of international law, particularly regarding the prosecution of war crimes and crimes against humanity. Numerous reports have emerged of atrocities committed by Russian forces, leading to widespread condemnation and call for accountability. International legal bodies, such as the International Criminal Court (ICC), have begun investigations into potential war crimes, but the limitations of international law in addressing such issues are evident.

Ukraine's struggle highlights the need for reform in international legal mechanisms that deal with acts of aggression and violations of human rights. The conflict has underscored the difficulties in enforcing international legal norms against powerful states like Russia, which are not signatories to key

international treaties, such as the Rome Statute. There is growing momentum within the international community to develop new legal frameworks that can more effectively address state-sponsored aggression and ensure accountability for those responsible for war crimes.

The Global Legacy of the Ukrainian Struggle. Ukraine's resistance to Russian aggression has established it as a pivotal actor in shaping the global political and security landscape of the 21st century. Its struggle for survival, sovereignty, and democracy is not an isolated conflict but a defining moment in the battle between democratic and authoritarian forces on the global stage. The international response to Ukraine's struggle – ranging from military support and economic sanctions to humanitarian aid and legal efforts – demonstrates the global significance of Ukraine's fight for freedom.

Ukraine's perseverance has inspired other nations and movements that are similarly resisting authoritarianism, serving as a model for how smaller states can defend their sovereignty against larger, more powerful adversaries. Moreover, Ukraine's struggle has prompted a reevaluation of international security arrangements, energy dependencies, and legal frameworks, with consequences that will shape the global order for decades to come.

Ukraine's struggle is far more than a regional conflict – it is a global issue with wide-reaching implications for international security, democratic governance, and the international legal order. The war has reshaped global alliances, destabilised energy markets, and posed critical humanitarian and legal challenges. As the conflict continues, its outcomes will influence not only the future of Ukraine but also the broader trajectory of international relations, security, and democracy in the 21st century. The international community's response to Ukraine's struggle will be a test of its commitment to the principles of sovereignty, democracy, and the rule of law, and its legacy will resonate globally for years to come.

Ганна БОРИШПОЛЬ (Київ), аспірантка, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

Довіра як фактор та цінність суспільної єдності в Україні: культурно-мистецькі практики

Культурно-історичний досвід будь-якої спільноти перетворюється на великий множинний колективний культурний текст з багатошаровим контекстом тканини цього твору, а також демонструє динамічний характер колективної культурної ідентичності. Іронія історичної долі України полягає в тому, що українська національна держава, українська національна ідея та суспільний ідеал творяться в умовах насильства та утиску. Протягом історичного часу український народ переживав насильницькі обмеження української культурної традиції: Голодомори, репресії, геноцидне нищення населення, переселення етнічних народів, загарбницькі війни. Тривале проживання української спільноти в умовах екзистенційних загроз творить її ідентичність виживання будь-якою ціною: пристосування, супротив, розмивання, самоідентифікація. Яка ж різниця між українцями з такими різними історіями? В цьому аспекті ми можемо говорити про наявність двох можливих соціокультурних проєктів, двох феноменів суспільного ідеалу як ціннісно-смислових систем, які проявляються через самоідентифікацією людини з певною візією своєї колективної ідентичності. Через традиційний вплив двох центрів цивілізаційної ідентичності, європейської та євро-азійської, українська колективна ідентичність являє собою суміш цих ідентичностей, але межа між ними пролягає не по Дніпру і не по лінії бойового розмежування. Вона проходить через серце та свідомість кожної людини, формує трансцендентну ментальність соціокультурного простору, його ціннісно-смислову парадигму. Український хронотоп культури першої чверті ХХІ століття – це великий у своїй різноманітності культурний текст, в контексті якого «прошиті» різні типи ідентичностей: етнічна, конфесійна, політична. Але це й «часопростір» відродження високого рівня абстракції культурної мета-ідентичності, яка об'єднує всіх, сприяє колективному культурному самовираженню і цілісності спільноти, запобігає дії відцентрових сил і процесу розпаду.

Що складає стійкість українства і є її засадничими передумовами? В сучасному гуманітарному дискурсі України проростає спільна думка, що існування, незнищенність української національної «протодержави» є таким культурним підґрунтям (В. Агеєва, С. Плохій, Я. Грицак,

О. Сокирко, Н. Старченко, Ю. Волошин, Ю. Олійник та ін). «Козацький Марс», «Українські світи Речі Посполитої», «Стара громада», «тигровлови» УНР та ЗУНР, «Марсіани на Хрещатику» з київського літературного угруповання МАРС та київський КТМ «шестидесятників», «Буревій» А. Горської, «самотакість» Народного Руху України в ХХ столітті, навіть кінетична скульптура П. Макова «Фонтан виснаження» на Венеційській бієнале в 2022 році живили організм української протодержави і боронили її підмурки, протистояли культурним трекам імперій. Вони плідно та щиро висвітлювали засади суспільного ідеалу та національної ідеї України в мистецьких творах, що відігравали «допоміжну роль у формуванні послідовності від історії до сучасних мистецьких практик крізь мистецтвознавчий аналіз і досвід сприйняття оригінальних мистецьких форм» [2, с. 80]. Сучасні культурні дискурсивні форми сприяють створенню уяв(ле)ної спільної приналежності з людьми, яких людина ніколи не зустрічала. «Уявна спільнота» [9] відрізняється від реальної, тому що вона не може бути заснованою на повсякденному спілкуванні віч-на-віч його учасників. Замість цього учасники утримують в своїй свідомості ментальний образ своєї подібності, зазначає В. Anderson. В такому сенсі, культурно-мистецькі практики постають інструментами формування та збереження цілісності суспільства, його культурно-історичної тяглості, способом світопроекування спільного бажаного майбутнього: тільки «людина, наділена здатністю творити і обирати, сама проектує свій *parvus mundus* – доколишній простір і власну реальність» [4, с. 80]. Проте слід мати на увазі, що тривале існування в атмосфері насильницького тиску спричинило соціокультурні трансформації, які завдали шкоди колективній ментальності, негативно вплинуло на буття і вітальність світогляду як окремих особистостей, так і всієї спільноти, спричинило погіршення якості життя і продовжує викликати підсвідомі переживання травматичних подій під дією тригерів.

Особливо глибокими травмами є такі, що заподіяні людині іншими людьми, оскільки природно-прийнятним станом людини є воліти картини світу справедливої, впорядкованої, та проживати своє буття у безпечному місці. Травма, спричинена іншою людиною, спотворює сприйняття та осмисленні картини світу, руйнує її у ціннісно-сміслових людських вимірах людяності.

Українські науковці В. Огієнко, О. Стасюк, Г. Касьянов, О. Кісь, І. Рева, В. Климчук та В. Горбунова, Б. Безо і С. Маггі, Т. Воропаєва, А. Маслюк, М. Маринович, Ф. Сисин, М. Обушний, Г. Єфименко, П. Горностай, О. Забужко та ін. вважають, що найтяжчою колективною травмою для українського суспільства є Голодомор 1932–1933 років. Смерть від

голоду – це апогей руйнації людського в людині, найбільший злочин проти людяності, що має тяжкі наслідки для нащадків у вигляді трансгенераційної травми. Окрім того, сформовані упередження через заборону спільно пережити горе, висловлювати співчуття та підтримку – відрефлексувати досвід травми – породжують негативні психологічні процеси, формують хибні особистісні установки, поведінкові стратегії та переконання. Грунтовне дослідження, проведене українськими, британськими та канадськими науковцями, мало на меті проаналізувати процес соціокультурної передачі наступним поколінням наслідків ПТСР [6]. Серед іншого, було встановлено, що особливо руйнівними для культурної цілісності спільноти та колективної самоідентифікації є стратегії невіри в себе як особистість, недовіра владі, розчарування в колективній взаємодії та надання пріоритету родинним потребам над потребами спільноти. Під дією колективної трансгенераційної травми змінюються світогляд, аксіосфера особистості, поведінкові моделі, спосіб вирішення проблемних ситуацій та взаємодія в суспільстві. Найважливіший теоретичний висновок цього дослідження: передача соціокультурним шляхом є найімовірним алгоритмом розвитку наслідків трансгенераційної травми. Головний висновок дослідників є особливо важливим для даного дослідження та: правдиве травмо-фокусоване оповідання історій (в родинях, громадах, які мають спільні травматичні події) може зменшувати наслідки трансгенераційної травми [6].

Травматичний досвід має амбівалентну характеристику, «трагедія – первопричина, корінь людського досвіду й подібно до травми завдає страждання, але водночас може бути важливим і конструктивним, уподібнившись катарсису» [5, с. 9]. Тому саме відрефлексовані травматичні історії з минулого родин та усієї спільноти, усвідомлене звільнення від патернів (схем-образів, що діють в режимі одночасності сприйняття – осмислення і «підсвічують» існуючі закономірності буття), а також спровокованих Голодомором світоглядних тенденцій, роблять сучасних українців ближчими один одному і готовими сприйняти свою дійсність, плекати почуття довіри в суспільстві як однієї з вищих суспільних цінностей, що утворюють аксіосферу суспільного ідеалу соціокультурного простору. Дослідниця О. Ісаюк (Центр досліджень визвольного руху, Україна) фіксує увагу ще на одному аспекті руйнівного впливу колективної травми, нанесеної Голодомором: цілісність сучасного українського суспільства та здатність створювати стратегії культурної взаємодії є ушкодженими заборонаю спільного проживання втрат, прояву емпатії. Критично обмежений спосіб буття, конвеєрна праця, заборона висловлювати публічно спільне співпереживання відібрали можливість обміну та відновлення ціннісної енергії і привчили людей капсулювати емоційні ресурси

та моральні сили, потрібні для виживання і виходу зі стресу. Звідси численні світоглядні та поведінкові настанови, релевантні темі Голодомору, які яскравіше проявляються в тих людей, що не знають правдивої історії подій в родині та в державі: від ставлення до правил та норм харчування, організації свого дозвілля, хронічне накопичення запасів, розуміння достатності ваги лікарями і до прояву активності в суспільному житті. Такий соціовплив проявляється в недовірі один одному та суспільній недовірі авторитету влади. Він починає працювати проти спільноти на користь толерування неспротиву насиллю, несприйняття колективної непокори. Важливо, що момент травми виникає ще не тоді, коли людина сприймає насилля і переживає страх. Карколомна руйнація особистості відбувається в момент переживання стану безсилля, бо блокується і не спрацьовує архетип гідної поведінки як відповідь ворогу, на небезпеку існування. Замри, тікай, борись. Дві стратегії з трьох є пасивна та напівпасивна, але, виявляється, ще можлива четверта: вдавай, мімікруй. В результаті, за принципом Парето, лише 20 % спільноти виконують 80 % завдання, проте 80 % таки усвідомлює негідність вчиненого, але не артикулюють – травма for trust поглиблюється. Отже, стратегія виживання дала можливість суспільству фізично вижити, але підірвала екзистенційний стрижень культурної цілісності суспільства.

Події хронотопу соціокультури України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття свідчать, що українське суспільство періодично намагалось відтворити опору своєї цілісності та гідності (революції 1990, 2004, 2013 років, війна на Сході України від 2014 року, повномасштабна війна росії проти України від 2022 року). Саме в такий час надзвичайно важливими для психологічної резильєнтності та стійкості суспільства стають мистецькі практики, позбавлені популізму, які дають можливість людям висловитись в правдивій для них ситуації, назвати речі своїми іменами, створюють людям умови відбутися разом, пережити стан синергії і власну причетність, значимість своєї дії для історичної події, «сприяють накопиченню загального у гармонічній цілісності» [2, 80], «осягненню багатозначних мистецьких творів», дозволяють «творчо докомпоновувати прямо невідчитувані праці» [4, с. 80], відчуті і пережити естетичне задоволення. Стан духовно-естетичної «самотворчості», «самовимовлення» реанімує смисложиттєвий простір людей та їхню внутрішню здатність гідного чинення [3; 7; 8]. Такої глибини та змісту мистецько-терапевтичне переосмислення травмуючого досвіду посилює потенціал ціннісної енергії «внутрішньої людини» для змін в особистому та суспільному бутті, а проартикульований в такий спосіб травмуючий досвід актуалізує стратегію розвитку та гальмує дискурс неуспіху, меншовагості і пасивності.

Колективні креативні соціокультурні практики, запропоновані 20% активними членами спільноти, підтримують і посилюють 80%, поступово повертають їх до позабутого стану природної гідності (*псих.*, пригадування – найбільш активна і продуктивна форма відтворення, пов'язана з довільним пошуком потрібного матеріалу, його реконструкцією, вимагає зусиль і мисленневих дій).

І ще одна важлива заувага. Фактично, рівень очікувань дорівнює рівню травми (за Дж. Герман, Гарвард). Людині та суспільству в стані жертви властиво очікувати (бажати) порятунку. Досвід історичної пам'яті українців сповнений фактів, що свідчать про кероване нищення довіри як цінності на рівні особистості, родини, групи та всієї спільноти. Репресивна політика в минулому України закарбувала в колективній пам'яті знак: ті, хто довіряли, ті не виживали (задаємо трагічну долю українського композитора М. Леонтовича), запускала поведінкову стратегію «замри – біжи – мімікруй» та стимулювала стандартизоване, з мінімумом творчості, конвеєрне, патерналістське мислення – держава тотально формувала правила суспільного життя. Фатальні наслідки відсутності довіри як суспільної цінності висловимо метафорично як відсутність «соціального клею», який забезпечує циркуляцію і обмін ціннісною енергією, її накопичення і творче розгортання. З іншого боку, як зауважує Я. Грицак (УІКУ), першу чверть ХХІ століття українське суспільство проживає в режимі високих очікувань, генеруючи потребу нової еліти, тому що вірить, що заслуговує на краще життя. Цей парадоксальний соціокультурний феномен, на нашу думку, криє в собі відповідь і, водночас, потребує окремого аналізу: що дозволяє українству триматись, маючи досвід жажливих ментальних колективних травм? Допускаємо, рівень травми українського суспільства є нижчим за рівень очікувань (Дж. Герман vs Я. Грицак), що є продуктивним ресурсом для нього.

Висновки. Встановлення атмосфери довіри в просторі суспільної ментальності – це тривалий, комплексний, трансформуючий хронотоп культури суспільства процес, який повертає гідність та зрощує готовність українського суспільства сприймати себе вільним і відповідально розпоряджатись своєю свободою, відбутися на новому рівні колективної мета-культурної ідентичності. Прореклексована травма дає суспільству усвідомлене розуміння унікальностей власної культури, відвертає спільноту від розгляду фізичного виживання як абсолюту, «очищує джерело» та створює інструменти творчого розвитку в продуктивній колаборації суспільства. Існування в соціокультурному «часопросторі» суспільства культурно-мистецької еліти як референтної сили суспільного менталітету і взірця проактивної позиції забезпечує процес осмислення

та усвідомлення ситуацій викликів та екзистенційних загроз, перетворює пост-травматичний досвід на потенціал творчого зростання. Повернення колективній довірі статусу найвищої суспільної цінності та найвищого смислу колективної взаємодії є ознакою становлення феномену суспільного ідеалу України першої чверті XXI століття як запоруки стійкості та цілісності українського соціокультурного простору. Перспектива розвитку теми дослідження вбачається у дослідженні культурно-мистецьких практик як алгоритмів перетворювання колективного травматичного досвіду, що створюють критичні потенціали становлення та зростання суспільних ідеалів цілісності українського соціокультурного простору.

Література:

1. Афоніна О. С. Коды культури і «подвійне кодування» в мистецтві : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 314 с.
2. Афоніна О. С., Карпов В. В. Мистецькі практики в сучасній культурі. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 2. С. 76–81.
3. Боднар Г. А. Через творчість та на барикадах. Митці в протестних акціях осені 2013–зими 2014 років: особливості сприйняття і самопрезентації. *Наукові зошити історичного факультету Львівського університету*. 2018–2019. Випуск 19–20. С. 273–307. URL: <http://surl.li/jrrskz>
4. Карпов В. В. Нейроарт як естетичне перетворення світу реальності. *Український мистецтвознавчий дискурс* : журнал. 2021. № 2. С. 16–26. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2021.2.2>
5. Копієвська О. Р. Еволюція поняття «травматичний досвід»: культурологічний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 3–13.
6. Психологічні наслідки Голодомору в Україні. URL: <http://surl.li/kthcly> (дата звернення: 25.06.2024).
7. Культурно-мистецький проєкт «На Шапку». URL: <http://surl.li/bomoqc>; <http://surl.li/axesur> (дата звернення: 15.07.2024).
8. Майдан від першої особи. 45 історій Революції гідності / упоряд.: Т. Ковтунович, Т. Привалко. Український інститут національної пам'яті. Київ : К.І.С., 2015. 320 с. URL: <http://resource.history.org.ua/item/0013092> (дата звернення: 02.10.2024).
9. Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, 1991.

Мирослава БУТЕНКО (Київ), магістрантка Інституту комп'ютерно-інформаційних технологій та дизайну, ПрАТ «Вищий навчальний заклад «Міжрегіональна Академія управління персоналом»

Науковий керівник: Ільницька Л. В., кандидатка філософських наук, доцентка кафедри дизайну

Інституту комп'ютерно-інформаційних технологій та дизайну, ПрАТ «Вищий навчальний заклад «Міжрегіональна Академія управління персоналом»

Розвиток сучасної гастрономії в період військової загрози

Розвиток сучасної української гастрономії на даний час безпосередньо знаходиться під впливом воєнного стану. Насамперед, це позначається у здійснених змінах назв деяких продуктів харчування. Методологія цієї проблематики полягає у застосуванні низки наступних підходів: системного аналізу, який допоміг виявити причини, що вплинули на зміни у найменуванні гастрономічних товарів; історичний метод при дослідженні історичних аспектів схожих подій в інших країнах; гастрономічний аналіз – допоміг провести пошук та виявлення видозміни в найменуванні гастрономічних товарів у місцях масової реалізації.

У публікації обґрунтовується суттєвий вплив воєнного стану в країні на погляди покупців та населення на неприйнятні назви товарів у магазинах, меню громадського харчування та гастрономії. Показано, які події сприяють до мотивування населення та власників підприємницьких організацій до змін у наймінгу, як проводиться розмова з клієнтами щодо заміни у назвах та яким чином товари, з яких береться відсоток на благодійність сприяють згуртуванню населення на допомогу критичних груп під час військової загрози.

В історії багатьох країн не новою є ситуація, коли під дією критичних подій змінювалися звички, назви, вподобання. Це норма для людей відколи у них припиняється потреба, щоб якісь речі у їх життєвому просторі надалі асоціювалися з країною чи країнами, з якими вони воюють. Так само відбувається і в нашому суспільстві до сьогодні, особливо під час такої важкої події, як початок повномасштабної агресії з боку іншої країни. Люди, які живуть в Україні не купують та не використовують речі з характерною назвою чи напрямом, що пов'язуються з країною-агресором. Тим самим збільшується попит на зміни в назвах товарів із свідомою відмовою від товарів з територій країни-агресора. Розуміючи таку тенденцію, корпоративні підприємства починають змінювати назви в своїх товарах, бо виявляють їх недоречність. Фірми враховують, якщо не проведуть перейменування чи не приберуть характерні товари з продажу, втратять

багато клієнтів та звісно прибуток. Звісно, якщо вибрати стратегію ігнорування потреб покупців на видозміни в недоречних назвах то самі клієнти придуть зі скаргою та потребою змінити назву товару, а якщо і цей спосіб не стане у нагоді, тоді за допомогою інтернет-розголосу все більше і більше споживачів дізнаються про цю ситуацію і збитки бізнесу будуть катастрофічними через невдоволений розголос.

Виконання змін у назвах через зв'язок із негативною асоціацією – це не нова ситуація в Україні. З початку повномасштабної агресії почалися заміни в назвах вулиць, прибирання пам'ятників, російських книжок з полиць магазинів та відповідні реформи в політиці країни. Так додавання англійської, як одної з офіційних мов гастрономії, є одним з важливих змін, які потребувалися в суспільстві та країні.

На даний час є багато прикладів відколи самі підприємницькі організації розуміли, що вони мають замінити назву їх товару і розпочинали опитування у своїх клієнтів через соціальні мережі. Так, виробник м'яса «Алан» проводив опитування, як змінити назву ковбаси «Московська». Переважна більшість людей була за можливі нові назви «Чорнобаївська» «Державна» та «Бандерівська». «Київхліб» замінив чорний хліб «Білоруський» на іншу назву – «Отаманський» [2].

Через велику популяризацію на заміни у назвах, маркетологи українських закладів та магазинів почали перейменовувати і свої товари для приваблення покупців. Так, один з лимонадів отримав назву «Байрактар», деякі сосиски та піца теж мають доволі патріотичну назву. Подекуди можна знайти помідори «ППО» в магазинах для садівництва. В кафе та ресторанах готують борщ «Стратегічний». У місті Вінниця в місцевому закладі японської кухні, суші отримали назви «ЗСУ», «Джавелін» та «Чорнобаївка».

З 2014 року в потягах Укрзалізниці з'явився так званий «Бойовий чай». Його так назвали, бо з відсотка з продажу чаю йде на допомогу ЗСУ [1]. Такі постійні акції, коли з отриманих коштів товару відсоток враховується на закупівлю важливого обладнання, інших потреб для ЗСУ чи для мирного населення допомагає суспільству об'єднатись та давати простір для створення нових подібних акцій, заохочуючи всіх на допомогу. Через воєнні дії люди почали ще більше захищати українські традиції та культуру, тож завдяки чисельним зусиллям співвітчизників, ЮНЕСКО включило український борщ до світового списку нематеріальної культури.

Таким чином ми бачимо, що під час воєнного стану вплив на суспільство через розвиток гастрономічної культури колосальний. Наразі є передбаченим, як багато людей стало нетерпимими до зв'язків з країною-агресором та ладні замінити все, що нагадує таким чином, щоб

нічого не існувало асоціацій з ворожою загрозою, тим самим змінюючи назви страв, товарів, продуктів та вулиць. Проте, якщо деякі компанії чи бренди не готові цього робити, то вірогідно потраплять під негативні відгуки та отримують менше заробітку при не врахуванні потреб своїх постійних чи можливих клієнтів. Найчастіше покупці відмовляються споживати та використовувати ті товари, де відсутня заміна у назві та, які асоціюються з країною-агресором чи його союзниками, тим самим даючи поштовх до майбутніх змін у розвитку сучасної української гастрономічної культури.

Література:

1. Берник М. В потягах Укрзалізниці з'явився «бойовий чай». 2024. URL: <https://shpalta.media/2024/07/21/bojovij-chaj/>
2. Ліщенко Ю. Замість «московської» стала «Бандерівською». 2022. URL: <https://wz.lviv.ua/ukraine/477912-zamist-moskovskoi-stala-banderivskoiu>

Катерина ГОНЧАРЕНКО (Київ), кандидатка філософських наук, доцентка, завідувачка кафедри філософії, Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

Вероніка МАРЧЕНКО (Київ), студентка II курсу, Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

Катерина ВОЛОСЕВИЧ (Київ), студентка II курсу, Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

Роль ідеології у візуальній культурі сьогодення (на прикладі українського кінематографа)

У сучасному світі візуальна культура відіграє надзвичайно важливу роль. Насамперед вона є джерелом, яке має найбільший вплив на формування суспільної свідомості та ідентичності. Це відбувається завдяки

тому, що мислення через візуальні образи є найбільш відповідним сучасній людині. Сприйняття контенту через меми, короткі відео, фото тощо відтак виступає чи не єдиним джерелом отримання інформації, а відтак і формування на її основі стійких форм вражень, уявлень чи ідентифікаційних маркерів. Кіно, теж можна назвати одним з найвпливовіших елементів цієї культури. Воно не лише відображає реальність, але й активно виражає ідеологічні наративи, які домінують в суспільстві.

Українське кіно, проходячи крізь складні історичні та політичні етапи свого формотворення, стало важливим засобом трансляції ідеології, що відображає: національне прагнення, історичну пам'ять та культурні цінності. Так, мета розвідки полягає в тому аби дослідити необхідність та роль ідеології у візуальній культурі, зокрема в українському кінематографі сьогодення. З-поміж головних завдань, вкрай важливим є розкриття сутності впливу ідеологічних аспектів на формування національної ідентичності та суспільних настроїв. Методологія дослідження побудована на аналітиці ситуації українського контексту кіноіндустрії, а також на інтерпретації кінокартин. Наукова новизна полягає в ревізії ситуації українського кіно: аналіз різних жанрів та нових героїв, зокрема жіночих, та необхідність ідеології у зв'язку з новим суспільним запитом. Висновок умотивований аналізом стану українського кінематографу початку 2022 року та усвідомленням українцями необхідності створення власного якісного кіно, яке сприятиме формуванню національної ідентичності та розвитку свідомого суспільства, замість копіювання іноземних культурних трендів.

На думку низки кінокритиків (Лариса Брюховецька, Юлія Коваленко), українське кіно наразі, станом на осінь 2024 року дуже страждає, та є під загрозою кризи власного виробництва. Ця проблема не є новою, адже Україна завжди переживала брак фінансування для створення повноформатних якісних кінокартин. Можливо саме тому тривалий час у суспільстві домінантною була тенденція, що все що «наше» – погано зроблене, дешево та банальне, як от з фільмами знятими за українськими класиками. В цьому є частка правди. До повномасштабного вторгнення 2022 року, багато «сімейного» масового кіно та серіалів, що транслювалися на державному телебаченні, були зроблені в співпраці з іншими країнами, найчастіше – з росією. Багатьма улюблені «Свати», що ніби були прикладом гарного об'єднання виробництв, зараз висвітлюють неоднозначність цієї співпраці. І найперше, що можна свідомо збагнути, так це рівень іншого роду наративів, які присутні в такому кіно та які позбавляють його екологічності.

До прикладу, такі фільми як «Останній москаль» чи «Село на мільйон» та багато інших телепередач, на яких зрощувалося ціле покоління,

мали чіткий вплив російських наративів. Комедійне та легке для перегляду, воно нав'язувало вже чинних не виявлені втручання в нашу «ідеологію» української національної свідомості, банальними фразами, загальною атмосферою та сюжетними поворотами. Що цікаво, серіал «Останній москаль» був створений вже після вторгнення 2014 року, проте мало кого зацікавила сюжетна лінія в якій намагаються інтегрувати «іноземця»-росіянина, в українське суспільство, та очевидний хід показати примирення та єднання двох народів, через найдієвіший спосіб – кохання тих, хто разом бути не могли. Але чудо трапилося – гуцулка закохалася в москаля, а український глядач був задоволений, адже його головний запит в масовому серіалі знайшов відклик. Цей, та інші приклади показують, наскільки легким та природним було втручання таких російських наративів в українське кіно, де центральним мала бути саме українська ідея. Це було до того, як ми почали це усвідомлювати. До 2022 року, коли вся Україна прокинулася з піднесеною національною свідомістю, та почала ставити питання до проблем, яких раніше не помічала.

Славнозвісні «Кіборги. Герої не вмирають» чи «Черкаси» також були зняті та показані до 2022 року. В цих фільмах чітко показана українська ідея: погляд на тодішні воєнні дії. Проблему можна сформулювати наступним чином: як сталося, що кіно зняте в один час, в одному суспільному наративі, мали на меті різні ідеї, себто, ідеології? Можливо відповіддю буде те, що ці фільми та серіали, мали різну мету. Мета типового українського серіалу на телебаченні це створити продукт, без сильних сенсів, проте з сильними емоціями, які безпосередньо впливають на перцепцію глядача: кохання, довіра, дружба, відданість. І ціль його розважити, відволікти своїм «дешевим дофаміном». І це могло б так бути, аби попередньо існувала традиція створення фільмів з міцним ідеологічним підмурком.

Попередні приклади фільмів спрямовані на те, аби зіграти на почуттях, проте для донесення сенсу, таких мотивів як: героїзм та стійкість українських воїнів, їх відданість Батьківщині в складні часи, непокора ворогу і, звичайно, їх любов до України, що стає всьому цьому причиною, все ж мають бути створені ідеологічно міцні кінокартини. Необхідні фільми де музика, звуки, візуальні ефекти та атмосфера мають на меті змусити задуматись, та запам'ятати історію, а не просто переглянути, вимкнути та забути. Хоча б окремі кінокартини мають містити не підстави для «втєчі» від складних тем, а навпаки має бути присутнім деякий імпульс, що вноситиме дисгармонію та роздрай у сприйняття зображення, а відтак і обурення. В ідеологічно потужному кіно інколи відсутнє місце для уяви. Адже уява – це запорука втєчі від реальності [2]. А от гра реальними сенсами, елементами злободенного матиме відповідну реакцію. В нашому

сьогоденні, на цю мить, ці «сенси», «ідеї» та ідеологія мають міститися в кожному кінопродукті. Не тільки у військових драмах, а й у звичайному, посередньому сімейному серіалі.

Тут слід внести певне пояснення. Ідеологія в кіно буде присутня в будь-якому випадку, але все залежить від того переймаємо ми її з чужорідних кінопродуктів чи все ж виводимо власну. Теодор Адорно у своїй теорії естетики звертає увагу на те, що в кінематографі повсякчас присутня ідеологізованість. До прикладу, американський кінематограф часів «кодексу Хейса». Посилаючись ще на гегелівську модель естетики Т. Адорно зважає на аспект «ідеологічного домінування». “Hegel transgresses against his own dialectical conception of aesthetics, with consequences he did not foresee; he in effect helped transform art into an ideology of domination”. Гегель порушує свою власну діалектичну концепцію естетики, наслідки якої він не передбачив: він по суті допоміг перетворити мистецтво в ідеологію домінування» [2, с. 7]. Цю ідеологічну частину ми можемо побачити в образі, що домінує у світі кінематографічних тенденцій. До прикладу, домінуючі теми, образи, континентальна перевага тощо.

В логіку розвитку думки, напрошується певний підсумок: в Україні настав час знімати кіно за «українським стандартом». Якщо зараз, після збройної агресії росії, повернутися до минулих схем та шаблонів кіно, це буде не просто помилка, а цілковита ганьба. Тому що тепер, хоч і не кожен, але багато українських глядачів, дуже чітко можуть бачити усі приховані «не добрі» ідеї, натяки. Тому це не просто «побажання» чи вимушений хід, а вимога українського суспільства до кіновиробництва.

Українцям необхідний впевнений відхід від «сенсової» співпраці з іншими культурами, і для цього треба вибудовувати власну, українську ідеологію. Українське суспільство має вийти зі стану постійного переживання відчуття меншовартості та почати цінувати свою культуру, а разом з нею і себе, кожного як того хто може створити якісний контент. І якщо питання принципу може бути не переконливим, важливо усвідомлювати наступну загрозу після війни: світ може побачити російські фільми про російсько-українську війну. В цих фільмах, на які виділяються величезні бюджети, іноді відсутня логіка та здоровий глузд, проте є пропаганда. Існує вислів «Історію пишуть переможці». Проте часом перемоги не має, є інші обставини припинення війни. І тоді переможцем буде той, хто зможе переконати світ у своїй правді, своїй версії подій. Перед українцями стоїть чітке завдання: створити цю ідеологію, як для України, так і для Заходу / Сходу.

Методи для розв'язання задач будуть однакові. Проте потрібно чітко розмежовувати художнє та документальне кіно. Зазвичай «ідея»

притаманна саме художнім фільмам, а документальні, мають бути фактами, без прагнення викликати емоції. Останнє, має бути найбільш об'єктивним, без домішок ідеології чи легкої пропаганди, проте з метою. Люди сприймають художні фільми інколи не відрізняючи їх від документального, на підсвідомому рівні. Практичні інструменти в створенні кінострічки в цих жанрах сильно відрізняються, проте ефект може бути однаковий: люди схильні сприймати фільми, особливо на такі гострі теми, за правду, тобто так, як і було насправді. І цей феномен є ключовим позитивним моментом в створенні ідеології українського кіно.

Розглядаючи важливість для українського суспільства, потрібно зробити певне загальне соціологічне дослідження і зрозуміти: велика кількість молоді не читає новини; діти також не читають новини, проте люблять дивитися фільми з дорослими й ставити питання. Немає потреби пояснювати, як побачене на екрані може формувати свідомість дитини, і кіноіндустрія відповідальна, за сенси, які вона вкладає у свої продукти. Фільми, своїми загальними образами та мотивом запам'ятовуються набагато краще, ніж щоденні одинокі вісті без загального контексту. Також багато мільйонів осіб в Україні є повнолітніми, повноправними громадянами, і саме вони, можуть ґрунтовно впливати на соціальний розголос та перебіг подій.

Не варто також забувати, чи намагатися забути факт того, що Україна була в складі Радянського союзу 74 роки. Унікальним феноменом є те, як ідеологія СРСР, що виникла буквально з нічого, за менш ніж 100 років настільки колосально вплинула на народи, залишивши травми на покоління. І одним зі знарядь було саме кіно. Перетворивши на свій лад реальну історію, всьому Радянському союзу почали показувати те, що було потрібно. Ці фільми про героїзм, патріотизм, відданість та невідомих солдатів-героїв дивилися покоління, що ніколи не бачили Другу світову війну, проте вірили настільки, що створювали цілі сімейні ритуали походу на щорічні «паради перемоги».

З однієї сторони, це чітко показує нам реалізацію ідеології в кіно. З іншої, створює ще одне завдання для кіноіндустрії: забути старий образ Героя-самітника, відійти від шаблонних воєнних фільмів минулого століття. Натомість створити інші сенси про героїзм українських героїв в цілому, волонтерів та інших нових «образів», що виникли в сучасному світі. І звичайно, не дати забути жінок-солдаток, а не згадати досвід минулих поколінь, коли жінки-солдатки після війни були ганьбою та соромом, що ховався.

Саме тому, потрібно робити українську ідеологію глибокою, але доступною. “Art, however, does not sink to the level of ideology, nor is ideology the

verdict that would ban each and every artwork from truth”. Мистецтво ніколи не спуститься до рівня суто ідеології, як власне й ідеологія не стане виробом, що відокремлює твір мистецтва від істини» [2, с. 134]. Тому що кіно, це дуже дієва річ в руках тих, хто це усвідомлює.

Звичайно, світ масово заговорив про Україну, після повномасштабного вторгнення, проте одиниці дійсно читають таблоїди, вивчають ситуацію та роблять висновки, на основі критичного аналізу. Тому кіно з українською ідеологією для них, це спосіб наголосити на правді зі сторони України, яка в нашій ситуації, є жертвою. Саме це допоможе практично та неочевидно вплинути на західний світ, і показати їм те, чого він тільки побоювався.

Ще один важливий аспект нашої розвідки на якому слід зупинитися, це питання самої форми вираження ідеологічних конструктів. Після 2014 року, й ще гостріше після 2022 року перед українською кіноспільнотою постало питання як говорити про війну та яке знімати кіно? На кого рівнятися із відомих режисерів та режисерок, а про які явища й наративи краще взагалі забути? Саме тому завдання напевне полягало в ревізії попереднього загалу кінострічок, що відповідали певному контексту та стали значущими картинами. Варто було згадати, що знімали раніше: після Другої світової війни, балканських війн, африканських війн. Як тоді кіноіндустрія переживала військові події та які кінопродукти після цього постали. Що з цього пригадується, а що відійшло на другий план. Які із розказаних подій лишилися в фільмотеках.

Продюсер Ігор Савченко пропонує демонструвати в кіно росіян певним чином, а саме: «неважливими й незначними, нікчемними, що просто варто забути... У фільмах вони мають постати потворами, з ними ні про що говорити...» [3, с. 79].

Фільм «Конотопська відьма». Ця стрічка, хоч і є продуктом популярної культури, все ж увібрала в себе всю глибину сатирично-фантастичної повісті українського письменника Григорія Квітки-Основ'яненка, й контекст України після початку повномасштабного вторгнення 2022 року. Фільм розрахований на масового глядача, й отримав багато негативних відгуків серед кінокортиків та критикинь. Проте він цікавий в цій статті як приклад, що створений із розрахунком розважити пересічного українця або українку, й розповісти про початок повномасштабного вторгнення містичним чином. Фільм для перегляду всередині країни, і як ми можемо судити із касовості фільму (фільм зібрав понад 47 982 085 гривень за перші п'ять тижнів, підтверджуючи його статус одного з найбільш успішних українських фільмів 2024 року), українське суспільство потребує подібного кіно, адже воно підіймає дух та демонструє омріяне досягнення справедливості та досягнення заслуженої кари ворогу.

Але постає питання, як подібне кіно сприйме міжнародна спільнота? Все ж, стрічка «Конотопська відьма» є прикладом містичної рефлексії на воєнні події, і є більш зрозумілою лише для українського глядача. Проте комунікувати з міжнародною спільнотою – важливо. Чому? Бо не завжди переможці пишуть історію, і питання в тому, чи можливо, що про нинішню війну світ згадуватиме завдяки російському кінематографі? Та тут нам на допомогу знову прийде Теодор Адорно, який зважає на те, що ідеологічно виважене кіно і не має бути зрозумілим для інших народностей. Його мають розуміти ті, кому воно є близькою ідеєю, цінностями тощо.

На підтвердження цьому Денис Іванов зазначає, що: «Про В'єтнамську війну ми знаємо з кінострічок «переможених» американців. У нашій пам'яті історії американських солдатів та ветеранів повністю витіснили в'єтнамців, котрі перемогли й називають цю війну «Американською» [3, с. 168].

Отже, кіно – це дієвий мистецький інструмент меморіалізації, це проміти й довгострокову пам'ять, які залишаються по трагедії. Як стрічки «Готель Руанда» Тері Джорджа чи «Нічия земля» Даніса Тановича, які допомогли закарбувати у світовій спільноті пам'ять про геноцид у Руанді та оточення Сараєва.

Чи можемо ми говорити про те, що в Україні наразі вже є режисери та режисерки, які створюють подібні фільми, й закарбовують російсько-українську війну в міжнародному контексті? Ми пропонуємо наразі обговорити не документальне кіно, яке є прикладом елітарної культури, й не завжди недоступне, зрозуміле пересічному громадянину та громадянці Канади, Сполучених Штатів Америки або країн Західної Європи, тому зупинимося на ігровому кіно. Згадаймо стрічку «Бачення метелика».

«Бачення метелика» – це український ігровий фільм Максима Наконечного у жанрі військової драми. Вперше представлений на Каннському кінофестивалі у 2022-му році. Стрічка розповідає про аеророзвідницю з позивним «Метелик», яка повертається з полону. Її чекають рідні, друзі, побратими та коханий. Проте події військового життя й полону не дають повернутися до цивільної буденності. Режисер піднімає питання жінок на війні, катування українських військових в російському полоні, ПТСР у ветеранів та ветеранок, і як це може схилити до праворадикальних настроїв та расизму всередині країни, а також – не менш важливе питання самогубств військових. Як писала Олена Герасимюк у своїй збірці «Тюремна пісня»: «І у спокусу застрелитися не введи ні на цивільці, ні на передовій, бо деякі з нас поперлись саме за цим» [4, с. 12].

Відповідно до теми нашої статті, пропонуємо заглибитися у піднятий в фільмі аспект зміни ролі жінки на війні. Ще під час Другої світової

війни Олександр Довженко писав у своєму щоденнику про жінок на війні наступне: «Найстрашніше під час відступу був плач жінок. Коли я згадую зараз відступ, я бачу довгі – довгі дороги, і численні села, і околиці, і скрізь жіночий невимовний плач...» [3, с. 18]. Олександр Довженко асоціював жіночу долю на війні із долею України – пошматована, звалтована та покинута. Проте, що ми бачимо наразі у висвітленні жінок на російсько-українській війні? Образ жінки змінився, й попри те, що потрапивши в полон вони переживають знущання, їх катують, вони продовжують боротися й проявляти героїзм та відвагу, так головна героїня стрічки «Бачення метелика» повертається в кінці у військо, попри всі пережиті тортури та загрозу опинитися ще раз в російському полоні. Також можемо згадати інший фільм української режисерки Наталки Ворожбит «Погані дороги». Одна із чотирьох головних героїнь – українка, яку намагається звалтувати російський окупант, але вона знаходить можливість захиститися, а в кінці історії вбити свого кривдника.

Ігрове кіно – це можливість спілкуватися із міжнародною спільнотою та бути почутими, отримати більше довіри та підтримки. Говорячи про визнання українського ігрового кіно, можемо згадати, що фільм «Бачення метелика» отримав нагороду «Найкращий фільм» у конкурсній програмі «Паралелі та зустрічі» на кінофестивалі “Palić European Film Festival” у Сербії. А стрічка Валентина Васяновича «Атлантида», яка розповідає про поствоєнний схід України, отримала із десятків нагород різних кінофестивалів світу.

Висновки. Варто визнати, що в Україні майже відсутня державна підтримка створення якісного кіно з ідеологічною лінією. Проте є поодинокі випадки, коли подібні стрічки потрапляють на широкі екрани, будь-то ігрові фільми чи документальні. Тому важливо підтримувати митців та мисткинь, які намагаються розповісти історію війни, й активно комунікувати із державою щодо необхідності реформ в політиці щодо Держкіно, й розробки тривалої програми на підтримку кіноспільноти.

З початком повномасштабної війни 2022 року українське суспільство почало свідомо оцінювати ситуацію з відсутністю власного якісного кіно (окрім небагатьох кінокартин) та потребу в його створенні. Активізацію зацікавленості українським, «нашим» лише посилила це прагнення. Хоча це «наше», часто має неправильні ідеї для самовираження та самопрезентації. Та в будь-якому випадку воно несе саме ту ідеологічну компоненту, яка властива саме українському народу.

У власному прагненні до уособленості, визнання своєї ідентичності – українці мають звернути більше звернути увагу на формування якісного культурного контенту, зокрема візуального. Адже сам він може сприяти формуванню свідомого громадянина, особистості. Не переймати

повсюдно американське «макдональдизовано-диснейлендівське», сповнене голлівудськими трендами тощо, а формувати та виражати своє.

Література:

1. Тодосієнко Є. «Поводир» і «Плем'я» як відроджена віра в українське кіно. 2016. 25 с.
2. Adorno Th. Aesthetic Theory. New York, University of Minnesota, 1997. 414 p.
3. Кіно-Коло. Київ : Видавничий дім Антиквар, 2024. 180 с.
4. Герасим'юк О. Тюремна Збірка. Київ : Люта справа, 2020. 148 с.

Тетяна ДОРОШЕНКО (Київ), магістриня культурології, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

Прояв тілесності в українському мистецтві під час російсько-української війни

В останні десятиліття світ переживає масштабні трансформації у сфері культури та гуманітарного мислення. Антропоцентризм (а далі і гуманізм), який довгий час був основою західної філософії та науки, поступово піддається нещадній критиці. Одним із важливих аспектів критики стає тема тілесності у мистецтві зокрема.

Серед сучасних дослідників та дослідниць – Мельник Т., Починок І., Касьяненко Т., Червінська Т. висвітлено тематику тілесності у філософсько-культурологічному дискурсі в контексті України. Тіло більше не розглядається як щось виключно біологічне чи фізіологічне. У сучасному українському мистецтві тіло стає полем для вираження ідей боротьби та вразливості, війни та взаємозалежності, болю та духовності. Цей підхід дозволяє гуманітаристиці переглянути тему антропоцентризму та гуманізму, включаючи у фокус не біологічне, а мистецько-духовне. У сучасному мистецтві, зокрема, тілесність виступає індикатором соціальних та етичних трансформацій, стаючи символом миру крізь призму війни. Митці Нікіта Кадан, Марія Куліковська, Наталія Корф, Анастасія Усенко, Олексій Сай, Олексій Ревіка звертаються до образу тіла для висловлення боротьби у різний спосіб. Наприклад, перформанси української мисткині Марії Куліковської зосереджуються на тілесності, часто використовуються для привернення уваги до російсько-української війни. Марія родом з Керчі

(Український Крим), з 2012 року виставлялася в арт-центрі «Ізоляція» (Донецьк), і у 2014 році бойовики захопили цей центр і перетворили на в'язницю, а скульптури Марії розстріляли як мішені. У 2016 році Марія зробила акцію «Війна та Мир», де кричала в пісок замінованого пляжу Маріуполя. У своїх роботах Марія досліджує тілесність людини, владу та її кордони. Її роботи часто пов'язані з тілесністю, травмами, насильством та спробами зцілення. Наражаючи себе на небезпеку, у 2014 році Марія влаштувала акцію «254» на сходах музею Ермітаж в Санкт-Петербурзі, а у 2022 році, коли розпочалося повномасштабне вторгнення, Марія повторила цей же перформанс на сходах Нової національної галереї в Берліні. Ще один її перформанс – «Крик у тишу», де використала власне тіло як символ жертви насильства і окупації. Використовуючи власне тіло як художній інструмент, Куліковська передає біль і травму, з якими стикаються українці в умовах війни. Через тілесність вона показала весь біль та хотіла привернення уваги до війни через мистецтво.

Під час російсько-української війни українські митці активно реагують на трагічні події, створюючи роботи, які не тільки висвітлюють реальність війни, але й досліджують теми тілесності, травми, опору та втрат. Деякі з них використовують мистецтво як спосіб зафіксувати наслідки війни та висловити протест проти насильства. Українські митці такі як Наталія Корф, Анастасія Усенко, Олексій Ревіка малюють тіла (оголені тіла), де показують через викручені руки, суглоби, м'язи весь крик і біль українського народу, однак паралельно з тим вони створюють образи незламності та перемоги.

Таким чином, проблематика тілесності в контексті ціннісних трансформацій сучасного мистецтва в Україні в умовах війни – це важлива тема, яка потребує ще більше аналізу та досліджень крізь призму культурологічних дискурсів.

Література:

1. Мельник Т. Тілесність як чинник жіночої образності в культурі України періоду незалежності. Київ, 2022.
2. Починок І., Григорків-Коротчук І. Феномен тілесності в контексті філософського дискурсу, Київ, 2024. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/20136/1/7.pdf>
3. Муха О. Трансформація людської тілесності у XXI сторіччі: на шляху до «тіла майбутнього». Львів, 2010. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27348/06-Mukha.pdf?sequence=1>
4. Червінська Т. Феномен тілесності в соціокультурному та семантичному вимірі. Київ, 2010. URL: https://soc.univ.kiev.ua/sites/default/files/library/elopen/actprob10_22-30.pdf

Ірина ДУБРОВІНА (Київ), докторка філософії, доцентка, наукова співробітниця Інституту книгознавства, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського

Образ України в музичних творах вітчизняних композиторів на слова Олександра Олеся: атрибуція фондів НБУ ім. В. Вернадського

Мета роботи – розкрити створення образу України в поетичних та драматичних творах Олександра Олеся. У статті прослідковуються особливості створення образності різної Батьківщини, її варіативність та багатоаспектність. Визначаються основні напрями творення рідної природи, історії України, символики та алегоричності у поезії. Показано ліричного героя як власну громадянську позицію поета. Ідейно-естетичні цінності поетичного слова стали основою створення музичних творів різних жанрів. Створений синтез «музика та поетичне слово» є основою відображення світовідчуття початку ХХ ст. у мистецтві. Методологія дослідження: у публікаціях використано наступні методи: герменевтичний (при тлумаченні смислових аспектів поезії), історичний, формальний і структурно-семіотичний, культурологічний, музикознавчий.

Наукова новизна – вперше прослідковано зміни, які внесли різноманітні жанри вокальної музики на розкриття сенсу поезії видатного митця у фонді бібліотеки. На прикладі деяких музичних творів показані можливості синтезу «слово-музика» для глибшого розуміння слів поета. У творах Олександра Олеся підкреслена регіональне сприйняття різних частин України, зі своєю культурою, ментальністю та своєрідним природнім осередком. Висновки: Образ України, які створив Олександр Олесь знайшли різножанрове рішення у багатьох музичних творах і вражають своєю громадянською позицією, активним патріотичним духом та сприяють підняттю морального духу у боротьбі з військовою агресією та захистом кордонів держави.

Письменниця Христина Алчевська назвала Олександра Олеся українським Генріхом Гейне за потужний струмінь поетичної майстерності, який зображує Україну на межі ХІХ–ХХ ст., показуючи трагедію власної долі вимушеного поета-емігранта. Як би склалася його доля, як би не панування комуністичного режиму, смерть друзів та знайомих...

На думку дослідників Олесевої творчості О. Кобелецької, В. Гребенюкової «образ України у його поезіях вимальовується у таких

ракурсах: 1) географічно-візуально-почуттєвому, як чудо-батьківщина, земний рай, оповитий синівською любов'ю автора; 2) пейзажно-алегорично-символічному, із яскраво вираженим соціальним підтекстом, який водночас підкреслює дихотомію авторського сприйняття; 3) як узагальнено-суспільний символічний образ віковічно уярмленого народу, який здавна криваво боровся за свою долю і знову готовий стати до зброї, щоб битися за щасливе майбутнє» [3, с. 38]. Погоджуючись з твердженням вищезазначених вчених щодо авторської позиції митця як поета-трибуна та глашатая, водночас хочемо додати, що ліричний герой є відображенням внутрішньої позиції поета на суспільно-політичні події України під час радянської окупації та усвідомлення Батьківщини як історичної княжої країни, якою пишається і захоплюється митець. Олександр Олесь мав власне кредо, серед яких були справедливість, воля та краса, кохання та любов до рідної землі, якій він лишився вірним до останнього вірша.

Концепція України в Олександра Олеся містить ідею про те, що без державності є неможливим нормальний розвиток освіти, науки, мистецтва. Цю ідею він втілює в збірці *«Княжа Україна»*. Вона позначена величезним талантом митця у композиції та побудові віршованої історії України для прийдешніх поколінь. Ця робота, на жаль, лишилася незавершеною. Вона має декілька частин: *«Наші предки-слов'яни»*, *«Початки Києва»*, *«Аскольд і Дір»*, *«Смерть Олега»*, *«Ігор»*, *«Княгиня Ольга»*, *«Володимир Великий»* та ін.

Олександр Олесь все життя любив Україну, прагнув до неї, мріяв повернутися з еміграції. Після виходу першої збірки творів О. Олеся *«З журбою радість обнялась»* літературознавці відмітили силу у його поетичних стрічках, заклик до свободи, як у Тараса Шевченка. Тому і у феноменальній пісенності поезії, і у власній громадянській позиції він показує у першу чергу своє авторське бачення подій того часу.

На думку В. Олександрова, «обґрунтування тлумачення Олександра Олеся ще попереду, коли стане вона приступною для читача у повному обсязі. Десятиліття замовчування і тенденційного її пересмикування привели до того, що постать поета ще й досі мовби оповита серпанком туману...» [5, с. 157]. Образна палітра настроїв та емоцій поезії Олеся різноманітна, але основною гранню, що зближує їх є переживання рідної України як живого та мінливого минулого, гострого теперішнього, світлого майбуття....

В музичній енциклопедії України йдеться про пісенний потенціал поезії митця: *«Поезія – глибоко лірична, психологічно витончена, сповнена пристрасних емоційних спалахів людських почуттів, вражає різноманітністю*

настрєвих нїансїв. Віддзеркалює палку й нїжну любов поета до української природи й рїдної землї, проїнята гуманними й патріотичними ідеями. Наспївнїсть, образнїсть та ширїсть вїршїв Олеся спонукала багато композиторїв розкрити їх багатство за допомогою звукїв у вокальних жанрах, передусїм романсах і хорах» [9, с. 407].

Поезїя Олександра Олеся (справжнє прїзвище – Кандиба, 1878–1944), письменника-символїста, драматурга, громадського дїяча «сповнена загадкових ритмїв мелодїй, тонїв і справдї моцартївської лєгкостї». Вона стала невичерпним джерелом для композиторїв. Пїсля Т. Шевченка – вїн та Леся Українка подїляють першїсть за кїлькїстю поетичних творїв, покладених на музику, загалом це бїльше 300 творїв у кожного автора. Адже синтез музики та образного слова були єдиним цїлим для поета. Музикознавцї нараховують музичнї твори рїзних жанрїв: солоспїви, хори, мелодекламацїї, опери, музику до вистав, пїснї для дїтей. Поезїя Олеся багатобарвна – в нїї і бїль, і скорбота, і натхнення, і надїя, і любов. Секрет популярностї вїршїв Олеся серед композиторїв полягає, певно, не лише в «пїсенностї» поетичного складу, ритмїчностї та музикальностї, а й у самоусвідомленнї ним себе «як спївця», у широко вживаних у поезїї митця зворотах, таких як: «срїбнї акорди», «звуки нїжнї», «хвилї пїсень», «серце заспївало», «недоспїванї пїснї» та їн. Можливо тому його поезїя сприймалася композиторами як «своєрїдна душевна сповїдь, щоденник яскравих непересїчних вражень» [4, с. 95].

Їснує безлїч обробок вїрша «*Чари ночї*», до нього зверталися М. Лисенко, А. Кос-Анатольський, В. Безкоровайний. Дуже тривалий час пїсня «*Чари ночї*» вважалася народною [5]. Цьому сприяла заборона творчостї О. Олеся в радянський час та небезпека створення музичних творїв на його слова.

Вїдомим є факт, що Л. Ревуцький у 1924 році завершив першїй роздїл вокально-симфонїчної поеми «*Щороку*» на слова Олеся, в якому оспївує красу рїдного краю. На жаль, поема лишилася незакїнченою внаслїдок переслїдувань творчостї поета-емїгранта та репресивних заборон щодо української їнтелїгенцїї. Музичнїсть, яка присутня в цьому творї допомагає автору створити асоціативно-динамїчну змїну пїр року.

З творчїстю О. Олеся могла бути пов'язана поява першого українського національного балету. Ним, як вїдомо, став «*Пан Каньовський*» Михайла Верикївського. Але ще у 1920-х роках композитор працював над балетом «*Весняна казка*» за Олександром Олесем. Як зазначає М. Загаїкевич, балет «*Весняна казка*» був майже завершений і вже готувався до постановки [1, с. 81]. Серед причин, через якї Верикївський вїдмовився вїд «*Весняної казки*» Олеся дослідниця називає певну невїдповїднїсть мїж

символічно-фантастичною розповіддю письменника та більш реалістичною творчою манерою композитора.

Можливо, що певна різниця у трактуванні образів твору в поглядах Олеся і Вериківського дійсно існувала. Однак, на нашу думку, справжня причина відмови композитора від казки поета полягає в іншому. Постановку балету «Весняна казка» планувалося здійснити 1930 року у Харкові. Вериківський працював тоді диригентом Харківського оперного театру. І саме в ньому 1930 року почався фальсифікований партійною владою судовий процес над так званою «Спілкою визволення України». Його проведення свідчило про початок реалізації значно жорсткішої політики радянської влади, у тому числі і в царині національної культури. Вериківський не міг не розуміти, що в цьому контексті звернення до казки емігранта Олеся в якості літературного першоджерела балету могло мати сумні наслідки. Саме тому композитор змінив сюжет твору, але значна частина музики, написаної до «Весняної казки» практично без змін була перенесена до балету «Пан Каньовський». Крім цього частина номерів із незавершеної «Весняної казки» увійшла до українського фортепіанного репертуару. Так, зокрема, у 2017 році Тернопільським видавництвом «Астон» було надруковано 6 варіацій з балету «Весняна казка».

Багато композиторів надихалися творами Олеся та написали музичні твори на його слова, де серед інших тем творчості постає образ багатостраждальної України. У хорі «Для всіх ти мертва і смішна» Якова Степового (1883–1921) на слова О. Олеся перед слухачами створюються образи України-матері – «бідної і нещасної», «пісень і волі сторони», яка служить своєму народові, мріє про боротьбу за національну незалежність і свободу рідної мови. У Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського зберігається видання 1921 року нотозбірки Я. Степового. Рік видання встановлено за інвентарною книгою Нотозбірні Дніпросоюзу. Ці громадянські мотиви хору композитор зумів передати через палітру музичних засобів для формування відповідного громадянського ставлення та виховного впливу на слухача.

На прикладі цього вірша перед нами Олександр Олесь показує своє небайдуже ставлення до рідного краю, який перебуває у «неволі» та потребує «звільнення з кайданів». Вірш було опубліковано поетом у 1906 році. З успіхом цей хор виконує сучасний гурт «Хорея козацька». І вже у їхньому виконанні цей твір сприймаються як старовинна стрілецька пісня-дума. В Інтернет просторі можна знайти сучасне переосмислення пісні на музику Олега Дрозда у виконанні Івони Коваль та Галини Цеховської. Тут ліричний герой О. Олеся переживає не лише піднесення боротьби, а й муки самотності, ностальгії. Біль поета як біль стражденої

України. Тому особистість Олександра Олеся не вкладається в простір співця кохання та лірика.

Віршу *«Айстри»* саме Микола Лисенко дав друге життя. Цей романс на початку ХХ ст. виконували на багатьох музичних вечорах. Поезія *«Айстри»* була написана 1905 року. Вона відгукується на події революції. Автор змальовує людей, котрі після поразки несли у своєму серці розпач і зневіру, але їхні дії були небезнадійними, адже після боротьби завжди сяє Сонце-перемоги.

Усі композитори-класики – Микола Лисенко, Кирило Стеценко, Яків Степовий працювали із словом О. Олеся у вокальних жанрах, переважно створюючи хори та солоспіви. Першим до слів Олеся звернувся основоположник української класичної музики М. Лисенко (1842–1912), який написав хор *«Менти»* та ряд солоспівів: *«На сірій скелі мак цвіте»*, *«Порвали струни»*, *«Прийди, прийди»*, *«Як згряя радісних пташок»*. Більше 20 музичних творів у різних жанрах на слова поета написано К. Стеценком (1882–1922), який захоплювався творчістю поета-новатора. Крім вже звичних жанрів хорів і романсів (хори *«Над нами ніч»*, *«Усе жило, усе цвіло»*, *«Україна-мати»*), романси *«Небо з морем обнялося»*, *«Чому»*, *«Порвалися струни»*, *«Хіба не сонце ти прекрасне?»*, *«Зустрітись, щоб зразу розлучитись»*, *«Дихають тихо акації ніжні»*).

Перлиною української вокальної музики є перший цикл романсів на слова О. Олеся *«Пісні настрою»* Я. Степового (1918–1922). Композитором було відібрано 9 віршів поета, близьких за змістом і ідеєю, які Я. Степовий об'єднав у вокальний цикл. Серед інших жанрів у Степового – мішані хори-мініатюри, а саме: *«Дві хмароньки»*, *«Для всіх ти мертва і смішна»*.

Як зазначає Р. Радишевський, «він досить швидко піднявся на хвилю популярності зі своєю піснею-гімном *«Живи, Україно, живи для краси»*. До цих поетичних стрічок зверталися Кирило Стеценко, Віктор Лузан, Франческа Панич, Мирослав Пастернак, Микола Гапонюк та ін. Сьогодні, коли Збройні Сили України відстоюють незалежність України, щирі та відверті слова поета звучать і нині актуально:

«Живи, Україно, живи для краси,
Для сили, для правди, для волі!
Шуми, Україно, як рідні ліси,
Як вітер в широкому полі»...

Поезія *«Покинь, мій синочку, ридати»* створена на початку 1918 року. Відомо, що Український національний хор під орудою Олександра Кошиця виконував її на зустріч представників Директорії. Одноіменний хор на слова поета написав Кирило Стеценко. Вона була присвячена

Петлюрі. Відомо, що на похороні поета в Празі студенти також виконували цю пісню, проводжаючи поета в останній путь.

Поетові почуття, роздуми про сенс життя, відчуття краси співзвучні кожному з нас сьогодні. Образ рідної України у поета – це передусім природа, як храм, до якого він приходив з надією, з молитвою у зраненій душі. Ще на початку його поетичної кар'єри був написаний вірш *«В дитинстві ще... давно, давно колись...»*. На ці поетичні слова була створено: романси *«Перший спів»* композитора Віталія Кирейка, *«Пісня»* Григорія Майбороди (присвячена його братові Платону).

Олесь виголосив гімн українському слову, без чого Україна не може існувати як держава, після тривалих гонінь і переслідувань воно дістало в 1905 році права громадянства, залунало зі сторінок преси. До поетичних рядків вірша, які актуальні сьогодні також для захисту рідного слова *«Рідна мова в рідній школі!...»* зверталися Степан Козак, Михайло Облещук, Надія Галабурда, Юрій Білокінь та ін.

На вірш поета *«Українське військо, мов з могили встало...»* (1917 р.) композитором Олександром Білашем було створено гімн *«Прапор України»* Твір має патріотичний та волелюбний характер, заклик до захисту України від ворогів.

Окрема сторінка творчості Олександра Олеся – це його дитячі вірші, ширі та безпосередні, де перед маленькими українцями постає світ рідної країни. Цю любов майстерно підхопила і відтворила у музиці Богдана Фільц, згадаймо її цикли вокальних творів для дітей та молоді: *«Від зими до зими»*, *«Від льоду до льоду»*, цикл *солоспівів «Хорові акварелі»* на слова О. Олеся, що включають наступні твори: *«Сніги»*, *«Тануть сніги»*, *«А вже красне сонечко припекло»* (веснянка), *«Тихо у полі»*, *«В небі жайворонки в'ються»* та ін.

У циклі творів *«На зелених горах»* (1915 р.) відчутна стилізація під народну пісню. Тут Олесь захоплюється природою Карпат, де перебував із експедицією, спілкуючись у формі «автор-оповідач» у вірші *«Країна див»*. Ці слова стали основою для мішаного хору композитора Василя Безкоровайного (1880–1966).

Образ Верховини стає основою створеної у створеній на схилі літ поета драмі *«Ніч на полонині»*. Ця драма, як і твори О. Кобилянської, Лесі Українки надихають композиторів до створення великих жанрів: Віталія Кирейка до написання опер *«Лісова пісня»* та *«В неділю рано...»*, Миколу Леонтовича – *«На русалчин Великдень»*, Юлія Мейтуса – *«Вітрова Донька»* та ін. [5]. Риси неоромантизму, переплетені із історичними сюжетами та фольклорними міфами підносять до абсолюту духовність, вірність, взаємне кохання, щирість тощо.

Поет захоплюється Кримом та оспівує у «кримській поезії» багатство ландшафтів рідної землі, милується краєвидами, його полонять гори та скелі, безкрає море. 1907 р. побачила світ збірка О. Олесь «З журбою радість обнялась. Влітку 1908 р. Олесь знову в Криму. 30 серпня в Ялті він зустрічається з Лесею Українкою. Цю зустріч можна вважати символічною передачею естафети першого поета-лірика України. Поезії 1906 року об'єднані у цикл «В Криму».

Для створенні образу Батьківщини автор використовує фольклорні пісенні склади «Ой не сійтеся, сніги», «Ой не квітни весно», «Сніг в гаю». Поет поєднує жанрові риси і історичні думи-пісні через образи рослини як символи України (дуб, сосна, соколята, червоний мак тощо).

У поезії «*Стен*» О. Олесь зображується картина вільного простору, колиски козаків як місця формування волі та справедливості українського народу. Маленька частина землі стає символом щастя та долі у рідній стороні. Український композитор, музикознавець, педагог – **Дзбанівський Олександр Тихонович** (1870–1938), який десять останніх років власного життя присвятив збиранню й упорядкуванню фондів, заснованого ним музичного відділу Всенародної бібліотеки України (нині – Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського) написав пісню на слова О. Олесь «*В стени*» у 20–30 рр. ХХ ст., демонструємо автограф нот твору, що зберігається в Інституті рукопису НБУВ (рис. 1).



Рис. 1. Автограф пісні О. Дзбанівського на слова О. Олесь

Образ вільного степу надихнув до створення пісень та хорів Йосип Кишакевича, Тетяни Голуб, Олександра Морщавки та ін. Образ «України» на поезію О. Олесея близькі сучасним композиторам-пісенникам Степану Козаку, Надії Галабурді, Наталії Шевченко та ін.

Поезія поетах-лірика «*Літній вечір... Гори в млі, в золоті вершини...*» створює перед читачами образ теплого рідного будинку та затишку, де так важливо, щоб було чутно «пісню України». Яка ця пісня? Вона в уявленні поета мальовнича, українською мовою, це пісня матері, яка така ж гарна, як і Батьківщина. У музичному просторі ці слова стали основою однойменної пісні Володимира Лепешка, мішаного хору «Літній вечір» музика Порфирія Батюка (1884–1973). Хор вперше опубліковано у 1922 р. Текст вірша з циклу поезій О. Олесея «В Криму» (1906 р.).

Сьогодні, в апокаліптичні часи російського вторгнення в Україну і масових військових дій і жертв в Україні як ніколи актуальний вірш Олександра Олесея «*Пам'ятай*» 1931 року. Пісня була написана у січні 2014 року і отримала назву «*Європа мовчала*». Автори музики Остап Кіндрачук, Леонід Мазур. Вона має патріотичний характер і дуже гарно сприймається в дорослими, і молоддю.

Громадянська лірика вірша «*Лебідь*» Олександр Олесь написана у 1917 році. Поет вітав лютневу революцію в російській імперії, мріяв боротися за волю незалежної України. У цей час він оспівує й оплакує революцію, боляче переживаючи її поразку. Образ лебедя – це голос глашатаю, який пробує розбудити народ – зграю лебедів, які сплять, не чуючи поклику свого товариша, який кликав їх прокинутися й полинути «небом в золоті краї». І тільки вранці всі побачили, серед якого гнилого повітря й води вони живуть, піднялися на крила й полинули в щасливий край, залишивши білого лебедя помирати на самоті. Ця поезія стала основою для написання пісні «*Лебідь*» Людмили Матвійчук, що увійшла у її нотний збірник «*Стріла кохання*».

Твір «*На чужині. Пісня*» («*Ой, чого ти, тополенько...*») 1903 року було стилізовано Олександром Олесем під шевченківську баладу. Він став основою для музичних фантазій Григорія Верьовки, Філарета Колеси, Андрія Червеняка, Михайла Іванова, Юрія Білоконя та ін. У тузі-роздумі показана печаль тополі за рідною землею та вся тяжкість перебування на чужині:

«...Зірви з мене це листячко,
Це листячко-намістечко без краси,
У рідную родиноньку,
На милую Вкраїноньку віднеси».

Гірко переживаючи безправний національний гніт поет мав надію на відродження матері-України, її мови, сподівався на успіхи Української революції, а відтак пережив поразку та вимушену еміграцію в Західну

Європу. Емоційна палітра в образах України, яку висловлює Олесь – це його «пророчі» бачення ролі та функціонування України як незалежної країни у майбутньому. Синтез поетичного слова та музики посилив ліричний та громадянський зміст поезії видатного митця, сприяв популяризації творчості Олександра Олеся в незалежній Україні, сприяв новому прочитанню його стрічок та їх розуміння.

Отже, як показує атрибуція фондів НБУВ образ України в музичних творах вітчизняних композиторів на слова Олександра Олеся представлені широко, різнобічно, водночас це дослідження потребує подальшого упорядкування та знаходження «білих» плям для підтвердження авторства Олександра Олеся після здійснення цензурних заборон та утисків радянського режиму. Такі постаті як Олександр Олесь мають повернутися до нас, а його громадська лірика бути моральною опорою під час російської військової агресії.

Література:

1. Загайкевич М. Українська балетна музика. Київ : Наукова думка, 1969. С. 81.
2. Кислиця П. Верховина у світлі місячнім. *Ярмарок*. 2024. Вип. 26. С. 3.
3. Кобелецька О., Гребенюкова В. Образ України у ліриці Олександра Олеся (середина 90-х років XIX ст. – перше десятиліття XX ст.). *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Серія 8: *Філологічні науки (мовознавство і літературознавство)* : зб. наук. праць. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2019. Вип. 12. С. 28–38.
4. Макарова В., Макарова Л. І слово в пісні відгукнеться... Суми : Собор, 2003. С. 95.
5. Олександров В. Незабутні. «О, краю рабський...». Поезія 2. Суми, 1989. С. 157–163.
6. Олесь О. «Княжа Україна». Київ : Веселка, 2005. URL: <http://poetyka.uazone.net/oles/kniazha/>
7. Таран О. С. Про внутрішню форму слів-символів. *Вісник Луганського державного педагогічного університету ім. Тараса Шевченка: Філологічні науки*. 2005. № 3 (35). С. 120.
8. Троян Т. І. Семантичний потенціал топоніма Україна в поезії О. Олеся. URL: <http://karpenko.in.ua/wpcontent/uploads/2012/12/Troyan.pdf>
9. Фільц Б. Олесь Олександр. Українська музична енциклопедія. Т. 4 / гол. редкол. Г. Скрипник; Національна Академія Наук України ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2016. Т. 4: [Н – О]. С. 407.
10. Яременко В. Трагічний оптимізм Олександра Олеся. Коли нема пророка на землі: поетичні та драматичні твори / передм. Василя Яременка. Київ, 2019. С. 5–40.

Любов ІЛЬНИЦЬКА (Київ), кандидатка філософських наук, доцентка кафедри дизайну, ПрАТ «Вищий навчальний заклад «Міжрегіональна Академія управління персоналом»

Усвідомлення меморіального вшанування на прикладі пам'ятника жертвам геноциду кримськотатарського народу

Граничні історичні події залишають трагічні відмітки на цілих поколіннях. Вагоме відчуття народності випростовує важкість тривалого існування під заборонами – ярмо сутінків прихованого культурного спадку виходить на широкий простір визнання примноженим мистецьким компасом меморіального вшанування збереженої основи поклоніння та покаяння перед кримськотатарським благальним набатом. Відтак, 18 травня 2024-го року в столичному сквері «Миру» відбулося публічне оприлюднення місця уособленого історичного реквієму меморіальної ваги, із започаткуванням зведення монументної кримськотатарської віковічності. Зрештою, обране ландшафтне середовище, посеред насиченої та модної урбаністики з видовженими транспортними артеріями, переінакшує функціональний гомін проблемного життя з відкритою монументальною апеляцією запитальної меморіалізації: жертви геноциду озиваються нераптовою тишею, прояснюючи горизонти справедливості з оформленням пам'яті у зведений мистецький об'єкт вже усвідомленої фіксації визнання горезвісного терору.

Слід вказати, що в історії міста Києва, який є візитівкою відбиття у пам'ятниках різнорідної героїки, вже від 11-го вересня 2024-го року урочисто, під час проведення саміту кримськотатарської платформи, ствердився необхідний для закріплення усвідомленого увічнення «Меморіал пам'яті жертв геноциду кримськотатарського народу». Цей монумент має свою цікаву історію виникнення із проявами незникаючих архітектурно-мистецьких взаємозв'язків. Адже офіційним автором виконання мистецької частини кримськотатарського меморіалу є архітектор Микола Семирог-Орлик. Проте, із оприлюдненої передісторії проєктної роботи над пам'ятним об'єктом, з'являється відоме ім'я та прізвище архітектора та викладача Ірфана Гафаровича Шемседінова (1919–2007 рр.), який залишив для нащадків проєктну пропозицію по здійсненню, у щасливому майбутньому для свого народу, меморіалу вшанування пам'яті геноцидно скасованому повноцінному становленню кримськотатарської ідентичності.

У збережених кресленнях упевненою рукою І. Шемседінова високі вежі-проєкції пам'ятника виглядають симетричним відзеркаленням одна одної – з обрисом гнучкої вертикалі рубіжно-ламаних бетонних знаків художнього підсумку, при зовнішньо-паралельному відхиленні яких, лінійність перепадного спільного ритму меморіальних площин наближає до можливого осягнення сакрально закладеної символіки. На зовнішньо-суцільному рівні, цей задум наголошує на рвучко-контурному відтисканні силуетності умовного мінарету, бо символічність формовияву пам'ятника зацентровано первинно привертає увагу архітектурною вивіреністю Ірфана Шемседінова, з перевагою до східного відбитку «образно-конструктивної асоціації». Графічні креслення цього об'єкту декларують епічність недоторканих символів двох площин-відрізків, подібних і до хвиль морської безкрайності, адже гнучкість, засічена у нескінченість, перерізає стихійний простір, з перетворенням у неймовірно цікавий за пропорціями об'єм стриманого стану монументальної височини. Водночас, паралельне спрямування вказує на можливість побачити у проєктній розробці мотив колосальності людської парності у абстрактному позначенні двох фігур-постатей. Окрім цих сюжетних прочитань, меморіальна ідея І. Шемседінова також уподібнена і до кримськотатарської народно-декоративної традиції, елемент якої затверджений як особливий вірець світового нематеріального спадку ЮНЕСКО – «орьнек». Квітковоподібна форма старовинного візерунка також вгадується у контурній пластиці меморіальної композиції, яка у ландшафтному осередку ніби розквітає, а серцевина монументу, з розміщеною керамічною чашею прадавньої глибинності, проявляє пелюсткову подачу квінтесенцією життєдайності. Такий багатозначний підтекст креативного ставлення до оформлення кримськотатарського культурного злету, попри приголомшливу віху жорстокості, розкриває «віддану неординарність» мистецького хисту І. Шемседінова. За напрямком безсмертної думки Овідія, «мистецтво полягає у тому, щоби у творі мистецтва його не було помітно». Таким чином, віддалені нагадування та проведені співставлення зазначених візуальних контекстів усвідомлено, за майстерним прагненням автора проєкту, привертають увагу до серйозного вшанування, з модеруванням у відвідувачів призначеного – історико-мистецького змісту крізь віковічність трагедії.

Зрештою, творчий етап залишеного у теперішній час меморіального проєкту Ірфана Шемседінова реалізувався із доповненнями, які теж слід проаналізувати. Тобто, замість попередньо-описаних двох композиційно-вертикальних пілонів, що знаково, на кшталт піднебесно-фрескових рук у соборі Святого Петра у Ватикані пензля Мікеланджело, повітряно

тягнуться арковим завершенням, нині можемо бачити у втіленому монументальному ансамблі потрійність здійснених площин. Відтак, до віддзеркалених, умовно широких ліній «орьнеку» додалася візуально однотипна третя з нахилом орнаментальна хвиля одночасно другого та центрального планів, але яка є трішки збільшеною у порівнянні з двома емблематично-анфіладними елементами статики. Ці композиційні видозміни були виконані задля донесення меморіальної конкретики при проведенні громадських церемоній вшанування. Наскрізни та надсічені дати, що відбиті у цих трьох «об'єднано-просторових модусах», зафіксованих історичних зламів 1783-го, 1944-го та 2014-го років, коли були вимушено-примусово відсторонені та депортовані етнічно корінні мешканці півострова Крим. Топографічна емблематика рідної землі, у гранітно-кам'яному варіанті підніжжя монументу, розпростерто обгортає мармурову сакральну чашу споконвічного змісту. Слід також вказати, що матеріал для виготовлення трьохлінійних обрисів монументу має особливу перевагу – кортенова сталь відрізняється несхожим відтінком, наближеного до природного варіанту ерозії, але обробка цього виду сплаву передбачає закріплення зовнішньої незвичної фактурності насичено брутальної вогненності. Конструктивно кожна з частин пам'ятного меморіалу складається з подібних до основного положення абстрактно-гнучких моделей – вертикально-каркасних лекал тотожних рівнів, які декілька шарово згруповані, згідно із генплановою розміткою. Врешті, центральна частина монументу більш об'ємно виглядає за рахунок доданих пластів специфічної сталі – це дозволило розширити «пропорційну величину колонадного вмісту» – утворилося схематичне поле для увічнення назв кримських населених пунктів. Разом з тим, візуальне позначення історичних дат спільно з ареально-рядковими просвітами у затемнених кортенових вигинах, створюють ефект мерехтливої вібрації відчуття обмеженого існування у реаліях війни.

Представлений монумент жертвам геноциду кримськотатарського народу дійсно розкриває культуру візуального донесення трепетного меморіального вшанування усвідомленої нерозривності з віддаленими територіально-історичними частинами української єдності.

Література:

1. У Києві відкрили Меморіал пам'яті жертв геноциду кримськотатарського народу. URL: armyinform.com.ua/2024/09/11/u-kyievi-vidkryly-memorial-pamyati-zhertv-genocyzdu-krymskotatarskogo-narodu/

Антон КАРМАЗІН (Київ), кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу музики, Музей театрального, музичного та кіномистецтва України

Під знаком шевченківського ювілею: творчі виступи у Яготині, Качанівці та Шевченковому

Мета статті – опис мистецьких заходів, які було проведено на відзначення 210-ї річниці від дня народження Тараса Шевченка у музеях, пов'язаних з постаттю поета – яготинському музеї «Флігель Тараса Шевченка» (є відділом Яготинського Державного історичного музею), Національному історико-культурному заповіднику «Качанівка» та Національному заповіднику «Батьківщина Тараса Шевченка» у Шевченковому. Усі три згадані пункти відігравали різну, але у будь-якому випадку значну роль у життєвому та творчому шляху Кобзаря. Родини Репніних і Тарновських належали до патріотичних національних кіл, були близькі Шевченкові і в особистому, і у громадському спілкуванні. І добру пам'ять про перебування у Яготині та у Качанівці – як, звісно, і у рідній Кирилівці – за свідченнями документальних джерел – зокрема листування – поет зберігав до кінця свого життя. Методологія дослідження: у публікаціях використано наступні методи: історико-культурні, біографічні, контекстуальні, історіографічні.

Наукова новизна – проаналізовано звучання музики в музейному просторі, коли учасники концертів виконують насамперед твори українських композиторів різного часу, хоча й не обмежуються лише ними. При цьому акцент робиться на творах, які мають безпосереднє відношення до постаті Кобзаря. Тому на наших заходах звучить і музика композиторів, яких знав та любив сам Тарас Шевченко (пісні Семена Гулака-Артемовського та мазурки Фридеріка Шопена), і вокальні композиції на його тексти (романси Миколи Лисенка), і твори, що присвячено його пам'яті («Прелюд» Якова Степового, «Елегія» Василя Присовського). Для композиторів також важливо, що звучить на них і авторська музика.

Висновки: Проведення творчих заходів у шевченківських музеях різних міст України є особливо важливим в умовах героїчного спротиву, який наша країна чинить повномасштабній російській агресії. І саме ім'я Тараса Шевченка та його пам'ять, збережена українськими музеями стали символами цього спротиву. Його культурницька складова є не менш важливою, ніж події на фронті – адже країна житиме, поки житиме її мистецтво.

2024 року Україна відзначає 210-у річницю від дня народження Тараса Шевченка. Відзначення цієї дати, безумовно, має особливо важливе

значення в умовах боротьби з повномасштабною російською агресією, мобілізуючи військових і цивільних українців у їхньому спротиві ворогу.

Величезну творчу роботу у цьому напрямку проводять українські музеї, зокрема і музеї Тараса Шевченка. Деякі українські музеї (як, наприклад, Національний літературно-меморіальний музей Григорія Сковороди у Сковородинівці та Іванківський історико-краєзнавчий музей з роботами Марії Примаченко, які в умовах повномасштабної війни було знищено ворогом) стали справжніми символами національного спротиву українців та російських агресії і варварства.

Я та мої творчі партнери співпрацювали з багатьма музеями, адже для мене це є одним із пріоритетів творчої діяльності – і як для композитора, і як для наукового співробітника Музею театального, музичного та кіномистецтва України. Виходячи з власного творчого досвіду та думок багатьох колег – як музейників, так і музикантів можна стверджувати, що проведення творчих заходах у музеях, особливо меморіальних, створює дійсно неповторну мистецьку ауру, поєднуючи звучання музики та віршів з енергетикою музейної експозиції.

Це стосується, безумовно, і музеїв Тараса Шевченка. Останніми роками наші творчі заходи відбувалися у київському музеї «Хата на Пріорці» (2021, 2022), канівському Національному шевченківському заповіднику (2022), переяславському музеї Заповіту Шевченка (2023).

Але у цій статті мова піде про наші концерти саме протягом 2024 року, який дійсно пройшов для нас під знаком шевченківського ювілею – наші виступи з творчими програмами, пов'язаними з постаттю Тараса Шевченка з успіхом пройшли в МТМКУ, обухівському краєзнавчому музеї, а також у яготинському музеї «Флігель Тараса Шевченка», Національному історико-культурному заповіднику «Качанівка» та Національному заповіднику «Батьківщина Тараса Шевченка» у Шевченковому. На останніх трьох ми і сфокусуємо увагу.

Перебування Шевченка у Яготині пов'язане з його дружніми стосунками з родиною Репніних, насамперед з Варварою Миколаївною Репніною, якій поет подарував свій автопортрет та присвятив поему «Тризна». Місто неодноразово згадується Кобзарем у повісті «Близнята» та в листуванні. У листі, адресованому їй із заслання 7 березня 1850 року Шевченко писав: «Усі дні мого перебування колись у Яготині є і будуть для мене рядом прекрасних спогадів» [6, с. 402], – адже літературні вечори, на яких поет читав свої твори, були неповторними. У Яготині Шевченко також записав народні пісні «Соколе мій, чоловіче» та «Ворони клюють» [2, с. 3].

У приміщенні колишнього флігеля маєтку Репніних нині знаходиться один із українських музеїв поета. У ньому 20 квітня 2024 року й відбувся

наш творчий захід до 210-ї річниці від дня народження Кобзаря, який ми назвали «Та не однаково мені...». У цьому концерті разом зі мною взяли участь музиканти тріо «Арх-Етнос» у складі – Олексій Якушев (бандура), Вікторія Якушева (співаючі чаші) та Наталя Біденко (етнічні флейти), а також кандидат мистецтвознавства, старший науковий працівник відділу музичних фондів Національної бібліотеки України імені Володимира Вернадського Людмила Руденко, яка подарувала музею «Флігель Тараса Шевченка» чудову книгу «Музична Шевченкіана».



Рис. 1. Яготинський музей «Флігель Тараса Шевченка». Виступ тріо «Арх-Етнос»

Учасники тріо «Арх-Етнос» підготували композицію з цікавими звуковими ефектами та декламацією фрагментів із текстів Тараса Шевченка. Працівники музею особливо звернули увагу на звучання бандури як інструменту, який дуже любив Тарас Шевченко. Серед моїх музичних творів, які прозвучали у запису глядачі відзначили виконання «Монолога-реквієма» для скрипки соло, який пов'язаний з трагічними подіями у Києві під час Майдану 2014 року.

Перейдемо до Качанівки. У качанівський маєток Тарновських Шевченко приїздив у першій половині 1840-х років, а востаннє – у серпні 1859 року. Знайомий з усією родиною Тарновських, поет все життя підтримував з ними приятельські стосунки [1, с. 11]. Г. Тарновському Шевченко подарував свою картину «Катерина» [7, с. 89], саму Качанівку він неодноразово згадує у листах. Зокрема 1857 року у листі до Андрія Маркевича

поет говорить про свої зустрічі у Качанівці з його батьком Миколою Маркевичем. Постать останнього як історика і письменника є дуже цікавою у контексті теми «Шевченко і музика» – адже Микола Маркевич 1847 року поклав на музику вірш поета «Нащо мені чорні брови» [5, с. 382]. Шевченко, у свою чергу, присвятив йому вірш «Бандуристе, орле сизий».



Рис. 2. А. Кармазін. Концерт у качанівському палаці

Тож саме у стінах качанівського палацу Тарновських 16 серпня 2024 року відбувся концерт, присвячений 210-й річниці від дня народження Тараса Шевченка та 33-й річниці Незалежності України. У ньому брали участь лауреатка міжнародних конкурсів Наталя Скринник (сопрано), піаністки Ольга Касаткіна, Поліна Буракова та Марія Крюкова. У програмі серед іншого звучали й улюблені композиції самого Кобзаря – твори С. Гулака-Артемовського та Ф. Шопена, а також «Садок вишневий коло хати» М. Лисенка, «Прелюд пам'яті Шевченка» Я. Степового. Прозвучав і мій романс «Плач Ярославни» на слова поета.

З особливим відчуттям ми організували захід на малій Батьківщині Шевченка у Шевченковому (Кирилівці). Саме тут зародилася любов Тараса до народної пісні – адже «під цим небом і під цими зорями він слухав чарівні українські пісні, щедрівки і колядки, а на греблі Громадського ставу дивився на диво-красу – свято Івана Купали» [3, с. 7]. Як писав П. Одарченко, «Шевченко знав безліч пісень не з книжок, не з записів їх, а безпосередньо з уст народу. Маючи чудовий голос, Шевченко сам любив співати пісень і слухати, як інші співають. Своїм співом Шевченко чарував слухачів» [4, с. 81]. Сучасники, які були присутні на весіллі Пантелеймона Куліша та Ганни Барвінок дійсно згадували шевченків спів як щось надзвичайне. А починалося усе з ліричних пісень матері, чумацьких пісень

батька, гайдамацьких пісень діда Івана. Тарас Шевченко, за словами Максима Рильського, належав до поетів, які сприймали світ передусім музикально.

Наш концерт у Шевченковому відбувся 14 вересня 2024 року в Національному заповіднику «Батьківщина Тараса Шевченка». У ньому знову ж таки брали участь учасники тріо «Арх-Етнос» та Людмила Руденко. Як і на концерті у Яготині тут також прозвучала композиція з використанням текстів поета у виконанні тріо «Арх-Етнос» та було передано музею книгу «Музична шевченкіана». Запам'яталося колективне виконання пісні Данила Крижанівського «Реве та стогне Дніпр широкий», підхоплене глядачами під акомпанемент на акордеоні Володимира Бичека, яке залишило сильне враження у всіх присутніх на заході.



**Рис. 3. Національний заповідник «Батьківщина Тараса Шевченка».
Вручення «Музичної шевченкіани»**

Підсумовуючи вищесказане, підкреслюю від імені усіх учасників – звучання української музики у музейному просторі, зокрема і в шевченківських музеях Києва, Канева, Переяслава, Яготина, Качанівки, Шевченкового, часто під акомпанемент сирен повітряної тривоги є нашим внеском у спільну боротьбу з ворогом, наша відповідь на ворожі кулі, які вражали пам'ятники поетів у багатьох містах України. У наших творчих планах – подальша організація мистецьких заходів у музеях України, зокрема і у шевченківських.

Література:

1. Шевченко І. М., Шевченко Т. М. Качанівка : брошура. Качанівка, 2014. 16 с.
2. Музей «Флігель Тараса Шевченка» : буклет / за ред. Л. Гусак. Яготин, 2014. 6 с.
3. Національний заповідник «Батьківщина Тараса Шевченка» : буклет. Шевченкове : ФОП Вовчок О. Ю, 2020. 8 с.
4. Одарченко П. Шевченко і музика. Тарас Шевченко і українська література : зб. наук. ст. Київ : Смолоскип, 1994. С. 81–86.
5. Шевченківський словник : у 2 т. Т. 1. / відп. ред. Є. П. Кирилюк. Київ : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР ; Головна редакція УРЕ, 1976. 414 с.
6. Шевченківський словник : у 2 т. Т. 2. / відп. ред. Є. П. Кирилюк. Київ : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР ; Головна редакція УРЕ, 1977. 408 с.
7. Шевченко Б. Качанівка, душі спочинок. Фотоальбом. Київ : Гнозис, 2011. 120 с.

Віктор КАРПОВ (Київ), доктор історичних наук, завідувач кафедри дизайну факультету образотворчого мистецтва і дизайну, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Історична айдентика заохочувальних відзнак Збройних сил України

Фалеристика для української історичної науки новітнього періоду є відносно молодою науковою дисципліною розвиток якої характеризується швидким збільшенням кількості нових дослідницьких проєктів, конференцій та публікацій, але яка ще має вирішити проблему визначення і пояснення предмета та меж своєї власної області знань. Розвиток традиційних ідейних підходів української фалеристики в новітніх умовах історичного процесу є предметом наукового студіювання. Завдячуючи системним старанням науковців усталився погляд на нагороди як на важливий атрибут держави, одну із найголовніших складників її незалежності й суверенітету, опрацьовано методологічні засади дослідження проблем військової символіки, визначено її місце у структурі військово-історичної науки. Фокуси останніх досліджень в історичній науці вже вказують на значну увагу дослідників до проблеми символічного означення українського війська та вагомість української фалеристики в системі суспільних відносин.

Дослідниками встановлено, що становлення української військової символіки відбувалося у річищі розбудови державних інститутів та військових формувань. В своїй основі базується вона на принципах розвитку державної символіки та відображає передусім належність війська своїй державі, а також символізує відданість тим завданням, які покладаються державою на армію.

Створення системи заохочувальних відзнак Міністерства оборони України проходило в умовах формування державної нагородної системи та прямо залежало від стану справ у нагородній справі України вцілому. Нагородна система військового відомства має функціональну спрямованість та прикладний характер. В основу символіки нагород покладено принцип історичної спадковості кращих традицій українських військових формувань періоду Запорозького козацтва та Визвольних змагань ХХ ст. Процес утворення військових нагород ґрунтується на історичних вітчизняних традиціях і являє собою органічний взаємозв'язок цих традицій і сучасності, що відображає національний характер символів української фалеристичної традиції у частині побутування державних військових нагород.

За роки незалежності, у період становлення воєнної організації незалежної держави, Україна створила цілісну систему військової символіки – від символіки Президента України – Верховного Головнокомандувача Збройних Сил України до символіки Збройних Сил, видів та родів військ, органів військового управління, особистих штандартів вищих військових посадових осіб, а також Бойового прапора військової частини, відомчих заохочувальних відзнак Міністерства оборони України, почесних відзнак Головнокомандувача Збройних Сил України, кваліфікаційних знаків військової доблесті, військової символіки до уніформи.

З початку агресії Російської федерації та анексії територій України питання розвитку військових нагород набуло значення національного самовизначення. З цією метою було розпочато пошук нової моделі відзначення воїнів за звитягу, базованої на історичному підході, яка розкриває особливості розвитку духовної сфери українського суспільства як знакової системи.

Військове командування здійснювало пошук основ зміцнення морального духу воїнів, утвердження воїна в його ідейних концептах державності української нації та українського за духом війська, що викликало потребу оновлення нагородної системи Міністерства оборони України та Головнокомандувача Збройних сил України. Поштовхом до створення нової моделі нагородної системи українського війська послужило впровадження у повсякденну діяльність форми одягу нового зразка. Розробники нової форми одягу у символічному означенні форми одягу орієнтувалися на досягнення війська Козацької держави, Армії Української держави

Гетьмана Павла Скоропадського, Армії Української Народної Республіки, Галицької армії та Української повстанської армії.

Тенденція врахування історичних українських військових традицій символічного означення війська спостерігається і у запровадженій у 2022 році новій нагородній системі Міністерства оборони України. Як приклад, зокрема, відзнака Міністерства оборони України медаль «За жертву крові в боях за волю України» (За поранення) фактично повторює відзнаку Української Національної Ради встановлену у 1980 році в екзилі (за кордоном). Медаль надавалася воякам усіх військових формацій пораненим в боях за незалежність України.

І хоча розробники стверджують, що в основі відзнаки Міністерства оборони України «Хрест хоробрих» трьох ступенів лежить стилізоване зображення козацьких хрестів XV–XVI століть, все ж вона є відтворенням Хреста Заслуги – нагороди Української повстанської армії періоду Другої світової війни та повоєнного періоду. Двоступенева відзнака Міністерства оборони України «Лицарський хрест» має зображення фігурного хреста у стилі українського барокко XVII–XVIII століття, яке ще називають Мазепинським барокко. По суті, на хресті відзнаки «Військова Слава» розміщено герб Гетьмана Павла Скоропадського 1918 року. Використання образу Покрови Святої Богородиці при розробці символіки медалі «За допомогу війську» свідчить про використання релігійного мотиву і не притаманно фалеристичним традиціям України та пропонується уперше. Двоступенева відзнака «Лицарський хрест» створена за мотивом Хреста Українського козацтва без мечів, встановленого у 1947 році Президентом Української Народної Республіки в Екзилі Андрієм Левицьким та військовим міністром генералом Михайлом Омеляновичем-Павленко.

Особливо слід підкреслити посилення тенденції врахування історичного досвіду розвитку української фалеристики. До нової нагородної системи була включена перша офіційна українська військова нагорода, запроваджена в Армії Української Народної Республіки – «Залізний Хрест».

До числа історичних нагород включених до нової військової нагородної системи Міністерства оборони України відноситься і Хрест Симона Петлюри із новою назвою «Хрест доблесті». Хрест Українського козацтва 1947 року став основою медалі «За зміцнення обороноздатності». «Золотий хрест за особливі заслуги», встановлений 1988 року Головною управою Братства колишніх вояків 1-ї Української дивізії Української Національної армії в Торонто взято за основу відзнаки «За сприяння обороні». Медаль «За жертву крові в боях за волю України» стала називатися більш лаконічно – «За поранення», як і було встановлено Президією Української національної ради в 1980 році.

У центрі відзнак «Хрест особливих заслуг», «Лицарський хрест», «Военний хрест», «Хрест доблесті», «Хрест пошани» розташований рельєфний Военний Тризуб у круглому профільованому медальйоні синьої емалі, що є відтворенням історичної кокарди часів Української національної революції 1917–1921 рр.

Як і у встановленій нагородній системі Міністерства оборони України, так і у нагородній системі Головнокомандувача Збройних сил України відбулося запозичення історичних нагород. Зокрема, мова йде про «Хрест хоробрих», «Золотий Хрест», «Срібний Хрест» та «Комбатантський Хрест». «Хрест хоробрих», «Золотий Хрест» і «Срібний Хрест» за формою і символікою є відзнаками Української Повстанської Армії. Вони встановлені наказом Головного Командування УПА 22 січня 1944 року. Це «Хрест заслуги УПА (золотий, срібний і бронзовий), якому відповідає сучасна відзнака «Хрест хоробрих». Також, це «Золотий хрест бойової заслуги УПА» двох ступенів, якому відповідає сучасна відзнака «Золотий хрест». І це – «Срібний хрест бойової заслуги УПА» двох ступенів, якому відповідає сучасна відзнака «Срібний хрест». «Український комбатантський хрест» є відзнакою ветеранських організацій вояків-українців Європи, Великої Британії, Канади і США. Встановлена відзнака у 1940 році в Кракові. Їй відповідає сучасна відзнака «Комбатантський хрест».

Ця новація – запозичення історичних нагород і їх включення до сучасної нагородної системи – засвідчує прагнення до історичної послідовності та підкреслює правонаступність української фалеристичної традиції, її безперервність у хронотопі військової культури. Відродження українських нагород різних історичних періодів української державності у новітній нагородній системі, розвиток традиційних ідейних основ військової символіки свідчить про рішуче повернення до першоджерел української фалеристики. Військові нагороди різних історичних формацій української державності стали основою новітньої нагородної системи. Захоплення історичним минулим відкриває шлях до нових ідейно-теоретичних та образотворчих підходів формування відзнак, пов'язаних із бойовою діяльністю військ, конкретним видом військової звитяги.

Література:

1. Карпов В. В. Українська звитяга в символах. Київ : Видавець Олег Філюк, 2016. 421 с.; іл.
2. Карпов В. В. Військові нагороди України. Київ : Балтія-Друк, 2018. 80 с.
3. Карпов В., Умберто Нуно ді Олівейра. Мілітарні нагороди Збройних сил України. Одеса : ОЛДІ+, 2024. 126 с.

4. Oliveira, Humberto Nuno de; Lytvyn, Serhii; Karpov, Viktor. Military decorations of Ukraine for the War / Condecorações Militares da Ucrânia para a Guerra. Lisboa, Academia Falerística De Portugal, 2024.171 p.

Юлія МАЛЕЖИК (Київ), кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри образотворчого мистецтва, Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»

Передумови та тенденції розвитку сучасного образотворчого мистецтва (друга половина ХХ – початок ХХІ століття)

Метою дослідження є вивчення передумов та розвитку актуальних тенденцій розвитку сучасного образотворчого мистецтва, у ракурсі бачення особливого філософського, естетичного та соціального погляду на світ та середовище глядача – митця. Елементи історіографічного, формального, соціокультурного та психоаналізу пов'язані з розглядом філософської проблематики, оскільки сам художній матеріал розвивається до метамедіальності, а традиційні для другої половини ХХ століття способи його наукового опису є міждисциплінарними.

Аналіз спеціалізованої літератури надав можливість виокремити та систематизувати основні напрями в образотворчому мистецтві другої половини ХХ століття, та їхній вплив на наступні прояви основних тенденцій в образотворчому мистецтві початку ХХІ століття.

Досліджено аспекти, що впливали на сучасне мистецтво, які не можливі без знання і розуміння новітніх технологій та практик, до яких уже не зовсім коректно застосовувати колишні критерії традиційного образотворчого мистецтва. Образотворче мистецтво є багатограним і динамічним, відображаючи складність та різноманіття сучасного світу. Воно активно реагує на соціальні, політичні та технологічні зміни, ставлячи нові запитання та пропонуючи різні способи взаємодії з аудиторією.

Зазначено, що зображувально-виразні інновації в образотворчому мистецтві проявляються у використанні нових способів образотворчого вираження, тобто зміни в способах зображення, які повинні відображуватись у використанні різних змін формотворчих елементів зображення.

Узагальнено основні етапи та художні стилі, що вплинули на розвиток та характер проявів сучасного мистецтва на початку XXI століття.

Ми вважаємо, що мистецтво майбутнього повинно базуватися на усвідомленні тих процесів, що відбуваються у суспільстві, сучасне мистецтво, та його майбутнє, повинно опиратись на інтелект, та його враження, а не на відчуття і ірраціональність, як це було раніше.

Період другої половини XX століття у світовому мистецтві охоплює перехід від напряму модернізму у постмодернізм. Аналіз спеціальної літератури дає змогу об'єктивно усвідомити те підґрунтя, на якому розвивалось світове образотворче мистецтво, визначити причини й умови виокремлення мистецьких впливів, що сприяли формуванню й розвитку власних мистецьких ознак для створення сучасних тенденцій в образотворчому мистецтві XXI століття.

Роздуми і коментарі критиків, кураторів, мистецтвознавців і художників на тему сучасного образотворчого мистецтва є спробою ідентифікувати його за допомогою перерахування інструментів, засобів презентації, форм реалізації та іншого.

Значний внесок у дослідження проблем розвитку образотворчого мистецтва другої половини XX століття зробили науковці, фахівці, дослідники у галузі історії мистецтва, філософії, культурології. Вони запровадили власну термінологічну мову, яка пояснює різні, нові форми вираження в образотворчому мистецтві. Феномен мистецької освіти, культурний розвиток суспільства, образотворчого мистецтва зокрема, формування особистості через твори мистецтва є розробки в галузі філософії, культурології, естетики широко представлено у дослідженнях вчених: Ю. Борева, Р. Бобренка, М. Кагана, В. Мазепи та ін. [1, с. 148]. До теоретиків у галузі образотворчого мистецтва другої половини XX століття можна віднести: Ж. Ф. Лотара, Ж. Дерріда, Ж. Дельоз, Ж. Бодрійяр, У. Еко, А. Моль та інші.

На нашу думку, і за судженнями багатьох дослідників, великої уваги у творчості XX століття та на сучасному етапі розвитку, приділяється її практичному застосуванню. У цей період збільшується кількість художніх стилів і практик. XX століття умовно поділяють на індустріальний (перша половина XX ст.) і постіндустріальний період (друга половина XX ст.), на етап Сучасний і Постсучасний. Новий напрямок в культурі, перш за все, задає інформаційно-технологічний прогрес. Розповсюдження промисловості сприяє становленню індустріалізації та технологізації всіх сфер суспільства і образотворчого мистецтва, зокрема.

У мистецтво повертається поняття «часу» та «сучасності», для адекватного відтворення якої молоді митці переймалися пошуками художньої мови.

Так, в другій половині ХХ століття в епоху постіндустріального суспільства – інновація стала способом актуалізації в живописі. Художники ХХ століття почали розуміти світ як щось хаотичне, мінливе, при цьому вони зображували його в нових формах. У рамках цих тенденцій, при визначенні сучасного мистецтва почали використовувати терміни «інновація», «інноваційні технології», який набув розвитку ще на початку ХХ століття.

У мистецтві інновація трактується як результат творчого процесу, який впроваджує нововведення у ту чи іншу сферу мистецтва. Однак, сам процес інновації нових ідей та напрямів у мистецтві безпосередньо дозволяє видавати чужі ідеї за інновації, які були вперше впроваджені у тому чи іншому художньому творі. Як відомо, кожний творчий пошук у мистецтві проходить шлях від ідеї до її втілення, що вимагає підбору певних технологій, нових прийомів, інструментів, матеріалів, засобів виконання, тощо. Саме тому, можна вважати, що новий, інноваційний художньо-творчий продукт – це і є нововведення у мистецтві.

Одним із основних напрямів в образотворчому мистецтві зазначеного періоду є подальший розвиток *модернізму* (фр. *moderne* – сучасний, найновіший), який на нашу думку, був викликом раціональному мистецтву, виступаючи за допомогою емоції. Від сухої об'єктивності, спонукав у представленні твору, до образності, поетичності, символічності.

Згодом, в процесі історико-культурного розвитку у образотворчому мистецтві виокремлюється інший напрям, який прийшов на зміну модернізму. До нього відносять радикальні модерністські течії: дадаїзм і футуризм, які загалом називали *авангардним мистецтвом* (від фр. *avant* – уперед, *garde* – сторожа, передовий загін) – напрямок у образотворчому мистецтві, який базувався на відмові від існуючих норм і традицій, порушення, перекидання форми (хаос) на протиставленню порядку.

Постмодернізм (від лат. *post* «після» і модернізм) – сукупна назва художніх тенденцій, що особливо чітко виявилися в 1960-і рр. і характеризуються радикальним переглядом позицій модернізму та авангарду. Нерідко це поняття застосовують розширено, називаючи «постмодерністськими» всі останні десятиліття ХХ ст. з їхньою новою, тобто комп'ютерною, науково-технічною революцією. Цей напрям характеризується переходом від інтересу до об'єкту зображення до самого процесу його створення. Також набувають актуальності тенденції соціальної спрямованості мистецтва (фемінізм у мистецтві, «мистецтво аутсайдерів» – етнічних меншин).

Активного розвитку зазнають види мистецтва, що використовують образи масової культури, фотомистецтво, вплив на творчість митців сучасних технологій (відео, комп'ютерів, Інтернету) [2].

В цілому, проаналізувавши основні напрями в мистецтві, ми спробували певним чином систематизувати наступні етапи появи основних тенденцій в образотворчому мистецтві другої половини ХХ століття:

– *перший етап* відноситься до післявоєнного часу з 1945 до початку 1960-х років, для якого характерне повернення до ідей модернізму початку ХХ століття (наприклад, новаторство в живописі 50-х років ХХ століття в Америці, яке помітно відрізнялося від Європи. Ідеологічна програма американського мистецтва доводила всьому світу, що воно вільне по своїй суті. У порівнянні – для європейського новаторського живопису в післявоєнні роки характерна трагічна тематика. В Європі та Америці в ці ж роки з'являються художники, які відкидають повністю культурну традицію живопису. Як зразок справжнього мистецтва фігурують шедеври первісності, мистецтво дітей і божевільних);

– *другий етап* відноситься до 1960-х років – поява мистецтва без шедевра, без художника, без музею (у Парижі Жан Дюбюффе є засновником художньої концепції Art-Brut – грубого мистецтва, в якій пов'язав воедино примітивну реакцію плоті, нічим не прикрити жорстокість і прагнення до фізичного знищення життя. Другий період появи інновацій в мистецтві у другій половині ХХ століття можна вважати час 60-х років: «студентські революції», роки Холодної війни, демонстрацій протесту проти війни у В'єтнамі, експериментів з ЛСД та інших психоделіків, які виразилися в мистецтві естетичним протестом. Для цього періоду в образотворчому мистецтві було характерно гасло: прибрати шкідливі надмірності культурності, і повернутися до першоелементів життя, відмова від картини, музейний живопис відходить у історію. Суспільство 60-х років у світовому просторі прийнято було називати «суспільством споживання». Реакцією на нього в мистецтві виникає художній напрям “pop art” – «масове мистецтво», що об'єднувало насамперед твори європейських та американських художників, які цікавилися реаліями сучасного світу: машинами, мультиплікацією, фотографіями з ілюстрованих журналів, зірками естради та кінематографа. Для цього напрямку характерний принцип створення твору на основі колажу, введення в нього повсякденної, звичної для всіх реальності. Поп-арт спрямований на максимальне зближення мистецтва з життям, стирання кордонів між ними: будь-який побутовий предмет може бути введений в «світ мистецтва» і наділений статусом художнього об'єкту (відомі банки супу «Кемпбелл» у Е. Уорхолла і т. п.).

На полотні художнього твору здебільшого вводяться технічні засоби масового поширення культури – тиражування, репродукування, використання кліше, ксерокопіювання, фотографування і т.д. Зрушення авангарду, перетікає в концептуалізм періоду з 1960–80-х років. Вважалося,

що будь-яке образне мислення є концептуальним. Термін «концептуалізм» з'явився в 1961–1963 роках в США і Англії для позначення нової течії. Концептуалізм, беручи за основу предмети з повсякденного життя, змінює адекватне сприйняття про них;

– *третьій етап* 1970–90-ті роки, для якого характерно в мистецтві повернення інтересу до образотворчості, кольору і фігуративності. У 70-ті роки з'явилися жанри постмодерністського мистецтва: історична картина, пейзаж, натюрморт. Від традиційних вони відрізняються тим, що, використовуючи поєднання художні прийоми нео-, фото- і гіперреалізму і реалістичної традиції іронічно переосмислюють минуле в контексті сучасності. У живописних роботах звертаються до вічних тем за допомогою поєднання символізму, алегорії, реалістичності. Завдяки цьому поєднанню в роботах показуються проблеми сучасного світу. В результаті виникає ситуація естетичної рівноваги між традиціями та інноваціями, експериментом і кічем, реалізмом і абстракцією. Починається формування культури постмодернізму. Однією з особливостей цього періоду є і зростаюча еротизація мистецтва, причому основна увага приділяється феміністським трактуванням жіночої сексуальності і транссексуалізму, сексуальних меншин.

На розвиток образотворчого мистецтва в середині 80-х рр. ХХ століття, з одного боку сприяло поява технологій: відео, аудіо, комп'ютерів і Інтернет, що істотно розширило палітру засобів які використовували художники. А з іншого боку, відбувається повернення в образотворче мистецтво художнього образу, який активно використовує образи масової культури, з'явилися нові прийоми та техніки: кемпізм, мистецтво іст-Віллідж, нео-поп, ленд-арт, інсталяція, перформанс, хепенінг, нет-арт, використання фотографії в живописі, які за допомогою підтекстів зачіпають питання хвилюють сучасне суспільство.

Також, характерним прийомом у творчості багатьох художників другої половини ХХ століття фактура стає іноді головним виразним засобом для створення індивідуального художнього образу, а створення нових, основним пластичним завданням. Звідси і використання нетрадиційних у художньому відношенні матеріалів.

Розвиток науки і техніки наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. у сфері образотворчого мистецтва та дизайну середовища спричинив звернення митців до розроблення концепцій екологічності у мистецтві та будівництві. Наприклад, у процесі роботи використання традиційних методів будівництва поєднується із природними екологічними матеріалами з тростини і затрамбованої землі, мобільних будинків. Як бачимо, дизайн активно спрямовується на розв'язання проблем екології. До недавнього

часу художники і дизайнери створювали величезну масу об'єктів, виробів, які заповнили простір, але не використовуючи на повну їхній ресурс, вони замінювалися на інші, більш новіші, модніші. Нині у галузі споживання товарів широкого застосування набуло явище редизайну та робота з відходами виробництва. Сучасні митці частіше звертають головну увагу на можливе повторне використання виробів або матеріалів, що є важливим для розв'язання екологічних проблем людства. Тому упровадження нових технологій у різноманітних сферах культури й побуту, нові тенденції у сфері споживання й стилі життя сучасної людини створюють передумови для суттєвих соціально-культурних змін [3, с. 119–125].

Початок 2000-х рр. позначено в історії розвитку художніх напрямів, як період розчарування у можливостях технічних засобів для художніх практик. Значно ускладнено класифікацію мистецтва за жанрами і стилями, багато критиків та істориків мистецтва вважають, що сучасне мистецтво характеризується відсутністю будь-яких категорій.

На думку науковця А. Цугорки, особливе місце серед сучасних комп'ютерних технік займає цифрове образотворче мистецтво, основними видами якого є: цифрова комп'ютерна графіка; цифровий комп'ютерний живопис; цифрова комп'ютерна скульптура [4, с. 112].

Проведений аналіз сучасного мистецтва на початку XXI століття відображає різноманіття стилів, ідей та підходів, які визначають цей період. Можна виокремити кілька ключових аспектів:

– *Глобалізація та мультикультуралізм.* Сучасне мистецтво стало значно більш глобальним, відображаючи різноманітність культур і стилів. Художники з різних країн взаємодіють, створюючи роботи, які поєднують традиції та новаторські ідеї. Це призводить до нових форм вираження та розширення меж мистецтва.

– *Технології та нові медіа.* Розвиток цифрових технологій радикально змінив способи створення і сприйняття мистецтва. Відеоарт, віртуальна реальність, інсталяції, що включають цифрові елементи, стають все більш популярними. Художники використовують соціальні мережі для поширення своїх робіт, залучаючи широку аудиторію.

– *Соціальна та політична свідомість.* Багато художників займаються соціально важливими темами, такими як права людини, екологічні питання, гендерна ідентичність та політична несправедливість. Мистецтво слугує не тільки способом самовираження, а й інструментом для змін у суспільстві.

– *Концептуальне мистецтво та інтерпретація.* Концептуалізм залишається актуальним, де ідея переважає над естетичними формами.

Художники часто пропонують глядачам нові способи інтерпретації своїх робіт, запрошуючи їх активно взаємодіяти з мистецтвом.

– *Критика споживчої культури*. Багато митців аналізують і критикують споживчі тенденції, використовуючи іронію та сарказм. Вони ставлять під сумнів цінності сучасного суспільства, звертаючи увагу на його поверховість і комерціалізацію.

– *Інклюзивність та участь*. Мистецтво намагається бути більш інклюзивним, запрошуючи різні громади до участі у творчому процесі. Це може проявлятися в колективних проектах або у створенні робіт, що враховують різноманітність досвідів і перспектив.

– *Діалог між традицією та інновацією*. Сучасні художники часто звертаються до історії мистецтва, переосмислюючи традиційні форми та матеріали в новому контексті. Це дозволяє створювати діалог між минулим і сучасністю.

Щодо основних передумов і тенденцій розвитку сучасного образотворчого мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття слід виокремити наступні:

1. *Соціальні та політичні зміни*: друга половина ХХ століття була відзначена значними соціальними зрушеннями, такими як рухи за громадянські права, фемінізм та антивоєнні протести. Це вплинуло на тематику мистецтва та його функцію в суспільстві.

2. *Технологічний прогрес*: розвиток нових технологій, зокрема цифрових, змінив способи створення, поширення та споживання мистецтва. Поява Інтернету стала важливим фактором у популяризації та доступності мистецтва.

3. *Глобалізація*: збільшення міжкультурних обмінів і глобальної взаємодії призвело до збагачення художніх практик, створення нових стилів і форм.

4. *Постмодернізм*: відмова від традиційних наративів та канонів, суміш стилів і жанрів, а також акцент на інтерпретації та контекстуалізації стали характерними для мистецтва цього періоду.

Отже, враховуючи вищевикладене, слід узагальнити наступні тенденції сучасного образотворчого мистецтва, які ми розглядаємо через призму:

– *концептуального мистецтва*: мистецтво, яке акцентує увагу на ідеях та концепціях, а не на естетичних формах. Це зміщує акцент з продукту на процес створення;

– *мультимедійних практик*: інтеграція різних медіа, таких як живопис, скульптура, відео, звук та інсталяція, стала звичною. Художники експериментують із змішанням жанрів;

– *екологічності мистецтва*: відгук на екологічні проблеми та зміни клімату. Художники використовують свої роботи для підвищення обізнаності про навколишнє середовище;

– *соціально залученого мистецтва*: акцент на соціальних питаннях і проблемах, таких як нерівність, ідентичність та політика. Художники часто співпрацюють з громадами для створення проєктів;

– *критики та самоаналізу*: мистецтво як інструмент для самоаналізу і критики сучасного суспільства, де художники рефлексують над власною роллю і впливом.

В цілому, зазначені передумови та тенденції відображають складну природу сучасного мистецтва, яке постійно змінюється в залежності від соціокультурних контекстів.

Враховуючи вплив розвитку техніки та засобів масової інформації на сучасне образотворче мистецтво початку XXI століття, вважаємо, що загострення проблеми протиставлення «світ – людина» позначається перш за все на творчості художника, де можна виділити наявність таких особливостей:

– розвиток наукової і технічної думки привів до зміни просторового образу світу, плюралізму і фрагментарності культури, до порушення ієрархічної організації культури, рівноправного співіснування «високого» і «низького», елітарного і масового, до перетворення іронії в засіб саморуйнування культури (Ж. Бодрійяр) [5];

– відсутність конкретного, переважання абстракцій, призводить до втрати людиною почуття реального, витіснення реальності системою фантомів свідомості, які стирають відмінність реального і уявного, що замикаються на копії самих себе без оригіналів;

– театралізація життя сучасного суспільства (істина, справжність і реальність більше не існують, а замість них панують шоу-політика, шоу-правосуддя і шоу-культура). Це відчуття театральної примарності, відсутності справжності життя, що особливо проявилось в 80-х роках, і воно ж стимулювало процеси переосмислення можливостей і меж реалізації людської індивідуальності в постсучасному суспільстві;

– невизначеність, відкритість, незавершеність, стирання просторових і часових меж в культурі набуло мозаїчно-цитатний вигляд, вона охоче вдається до практики зіставлення різних історичних епох і традицій мислення.

Образотворче мистецтво на початку XXI століття є багатограним і динамічним, відображаючи складність та різноманіття сучасного світу. Воно активно реагує на соціальні, політичні та технологічні зміни, ставлячи нові запитання та пропонуючи різні способи взаємодії з аудиторією.

Проведений аналіз та роздуми на задану тему, надають можливість висловити своє бачення та прогнози стосовно майбутнього образотворчого мистецтва. Ми вважаємо, що мистецтво майбутнього повинно

базуватися на усвідомленні тих процесів, що відбуваються у суспільстві, сучасне мистецтво, та його майбутнє, повинно опиратись на інтелект, та його враження, а не на відчуття і ірраціональність, як це було раніше.

Вважаємо, що стирання граней між матеріальним та візуальним має відбутися у мистецтві у найближчі часи, трактування ідей та синхронізація вже існуючих напрямів через сучасні технічні можливості та використання новітніх досліджень у галузях інших наук, дадуть поштовх до створення суттєво нових прийомів та засобів в образотворчому мистецтві в цілому.

Література:

1. Малежик Ю. М. Образотворче мистецтво як освітній і культуротворчий компонент у системі мистецької освіти. *Витоки педагогічної майстерності* : журнал / Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. Серія «Педагогічні науки». Вип. 25. Полтава, 2020. 256 с. С. 148–152.

2. Сімончук О. Як сучасні технології змінюють мистецтво. URL: <https://supportyourart.com/stories/art-technology/> (дата звернення: 12.11.2024).

3. Малежик Ю. М., Пунгіна О. А., Гусева Л. Г. Екологічний дизайн як соціокультурне явище. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 58. Том 1. 368 с. С. 119–125.

4. Цугорка О. П. Образотворче мистецтво і можливості новітніх технологій. *Культура і сучасність*. 2015. Вип. 2. С. 111–118.

5. Соргира Т. І. Роль техніки та технології у мистецтві : монографія / М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : Вид-во Ліра-Київ, 2021. 344 с.

Лариса ОСАДЧА (Київ), кандидатка філософських наук, доцентка, професорка кафедри філософської антропології, філософії культури та культурології, Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

Дар'я ЧУРИНА (Київ), студентка II курсу, Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

Даниїл ГРИГОРИШИН (Київ), студент II курсу, Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

Актуалізація архетипу Героя у період українського воєнного спротиву 2014–2024 рр.: на прикладі київських муралів

Мета статті – визначити, як архетип Героя актуалізується в українському суспільстві засобами стріт-арту (на прикладі київських муралів) періоду воєнного спротиву 2014–2024 років, дослідити роль цього архетипу у консолідації суспільства. Методологія дослідження. Міський мурал є складним знаковим об'єктом, дослідження якого потребує як змістовного, так і формального аналізу: його сенсової та художньо-контекстуальної складової. Тому дослідження спирається на дві культурологічні парадигми – аналітично-психологічну та семіотичну. Перша була застосована для сюжетного аналізу творів київського стріт-арту, що апелюють до архетипу Героя та відображають етапи монотіфу «шляху Героя». Теоретичним підґрунтям тут стали праці Карла Густава Юнга та Джозефа Кемпбела. Дослідження семіотичних аспектів енвайронментального мистецтва Києва спиралося на роботу словенського дослідника Міті Великоні, а також вітчизняних дослідниць Надії Міхно, Алли васюріної, Алла Клімової. Наукова новизна дослідження полягає у проведенні культурологічного аналізу зразків київського стріт-арту, спираючись на аналітично-психологічну та семіотичну парадигми, для демонстрації реактуалізації архетипу Героя в українській культурі в умовах воєнного опору 2014–2024 років. Висновки. Українські мурали, створені в період

збройного опору 2014–2024 років, є важливим соціокультурним явищем, яке не лише відображає актуальні події нашої історичної доби, але й апелює до архетипних образів національної культури, зокрема архетипу Героя. Київські мурали стали невід’ємною частиною візуального середовища міста, сприяючи формуванню національної свідомості, меморіалізуючи та глорифікуючи подвиги українських захисників. Завдяки поєднанню прийомів естетизації та символізації, мурали транслюють епізоди мономіфу про шлях Героя, інтерпретуючи у такий спосіб актуальні соціальні й політичні події, що, у свою чергу, сприяє суспільній консолідації.

Актуальність теми дослідження

Український воєнний спротив протягом 2014–2024 років став не лише політичним та військовим феноменом, але й культурним, що знайшло відображення у візуальному мистецтві, зокрема в міських муралах. Мурали Києва стали важливими маркерами колективної пам’яті, соціальної підтримки та емоційної реакції на події війни. У цьому контексті архетип Героя відіграє значущу роль, оскільки він символізує стійкість, мужність та здатність до самопожертви, що резонує з національними та культурними цінностями.

Актуалізація архетипу Героя через візуальне мистецтво, особливо в публічному просторі, є важливим культурним явищем, адже відображає процеси суспільної комунікації, творення меморіальних та глорифікаційних наративів, а отже працює не лише з тими, хто тут-і-зараз переживає загрози війни, долучається до спротиву та колективної оборонної дії, але й із майбутніми поколіннями, котрі переосмислюватимуть як самі події, так і наше ставлення до них. Дослідження київських муралів, що містять образи Героя, допомагає зрозуміти, як візуальна культура може стати інструментом осмислення актуальних подій, і реактуалізації архетипу Героя для солідаризації суспільства, відреагування на екзистенційні загрози та переосмислення тягlosti української боротьби за національне самовизначення.

Другий аспект актуальності дослідження полягає в потребі з’ясувати, який виражальний та прескрептивно-комунікативний потенціал загалом має стріт-арт: до якої аудиторії він апелює, як локація муралу впливає на характер його сприйняття, якою є жанрова стилістика стріт-арту як каналу комунікації та мистецької практики. Таким чином, виникає потреба проаналізувати мистецьке вираження героїчного наративу українського воєнного спротиву на прикладі конкретних кейсів – київських муралів, що були створені протягом 2014–2024 років

Аналіз досліджень і публікацій

Для розкриття теми дослідження було використано дві тематичні групи джерел – по-перше, ті, які розкривають культурно-філософську суть

питання, а саме архетип Героя, запит на осмислення й мистецьке застосування якого посилилося в Україні в період воєнних загроз; по-друге, це джерела, присвячені аналізу стріт-арту як мистецької практики та каналу просторової і часової форми суспільної комунікації. До першої групи джерел належать класичні праці Карла Густава Юнга «Архетипи і колективне несвідоме» та Джозефа Кемпбела «Тисячолікий герой», що сформували методологію дослідження міфу та міфосвідомості. Робота Катерини Васюк розкриває етно-психологічний контекст прояву архетипу Героя у слов'янських міфах та казках. До другої групи джерел належить фундаментальна праця словенського дослідника Міті Великоні, котрий запропонував авторську типологію стріт-арту на поетичний та політичний, з огляду на виконавську техніку та ідеологічний наратив творів вуличного мистецтва. Публікація Васюріної Алли та Клімової Алли присвячена аналізу стратегій візуалізації соціально значущих проблем засобами візуально-просторового мистецтва та дослідженню жанрової різноманітності стріт-арту. У дослідженні Міхно Надії обґрунтовано погляд на інвайронментальне мистецтво як на комунікативну практику, що має свою систему художнього письма, процедуру семіотичного кодування та розкодування, а отже помноження фізичного простору міста виміром знаково-символічним. З огляду як на міждисциплінарний характер теми пропонованого дослідження, так і на кросгалузевий набір ключових джерел, використаних у ньому, очевидно постає потреба у комплексному аналізі стріт-арту як культурного феномену та мистецько-комунікативної практики.

Мета статті – визначити, як архетип Героя актуалізується в українському суспільстві засобами стріт-арту (на прикладі київських муралів) періоду воєнного спротиву 2014–2024 років, дослідити роль цього архетипу у солідаризації суспільства.

Виклад основного матеріалу

Архетип героя – концепція, розроблена Карлом Юнгом, згідно з якою архетип це універсальний символ, який є частиною колективного несвідомого і відображає універсальний досвід людства. Юнг вважав, що архетип героя уособлює проходження індивідом випробувань і труднощів, які ведуть до його особистісного зростання та трансформації.

Згодом Джозеф Кемпбелл розширив ідею Юнга та розробив концепцію мономіфу – універсальної структури, що повторюється в міфах різних культур. Вона являє собою шлях, який включає в себе певні етапи, на кшталт поклику до пригод, проходження випробувань, зустріч з найстрашнішим злом, перемога над ним та повернення з нагородою.

У складні періоди розвитку суспільства людям потрібні були орієнтири і позитивні образи, які б слугували точкою опори, давали наснагу

боротися с труднощами. Саме тому образ Героя можна вважати вічним. Він існуватиме допоки існують людські спільноти. «Герой – це своєрідний еталон позитивної, суспільно схвальної поведінки, до якої потрібно прагнути просоціально налаштованим людям або взірці поведінки, які недосяжні для більшості і тому викликають повагу і вражають уяву простої людини. [1, 249].

Образ героя в слов'янській традиції тягнеться ще з оповідей про богатирів, а згодом трансформується в козаків, які стали центральними фігурами української героїчної епопеї. Сьогодні ж найвиразнішим взірцем національного героя є, безумовно, український військовий.

Через російську агресію та повномасштабне вторгнення, образ героя набув нового значення та актуальності, втілюючись у різноманітних формах мистецтва. Наш вибір припав саме на дослідження муралів, оскільки вони мають унікальну властивість взаємодії з громадським простором та глядачем. Це один з небагатьох видів мистецтва, який комунікує з усіма людьми, не ховаючись в галереях, бібліотеках та кінотеатрах, часто застаючи людей зненацька, викликаючи реакцію та емоції.

Ще однією унікальною рисою муралів, що обумовила наш вибір, є синкретичне поєднання поетичного і політичного дискурсу. Цей вид мистецтва поєднує символізм, естетику та потужний нарративний підтекст, стаючи майданчиком для суспільного діалогу про героїзм, жертвність і національну боротьбу.

Аналізуючи київські мурали 2014–2024 років ми побачили в них втілення ідей Юнга та Кемпбелла. Та умовно поділили їх на дві категорії. Перша – меморизаційна, це мурали, що увіковічують воїнів, які загинули на війні, вони є візуальними репрезентаціями індивідуальних історій героїв. Кожен солдат, що брав участь у війні, повторює архетипний шлях героя, проходячи через такі етапи, як поклик до служби, ініціація, випробування на полі бою, а також остаточна жертва заради своїх товаришів і Батьківщини. Етапи повернення і воскресіння в такому разі є метафоричними і втілюються у закарбуванні пам'яті про подвиг та жертву, повернення до народу через зображення на стінах міста і воскресіння у вигляді ідеї та натхнення для тих, хто споглядає мурал.

Цей індивідуальний шлях втілюється як зображення конкретних особистостей (мурали присвячені Максиму Гетьману, Олександру Мацієвському), так і в збірних образах усіх військових (мурали «Заради свободи», «Привид Києва»).

Друга категорія муралів – це зображення історичних постатей, міфологізованих батальних сцен, безособових, більш символічних та поетичних муралів. Вони, на нашу думку, теж виражають шлях героя,

та не індивідуальний, а колективний, кожного громадянина окремо і країни загалом.

Такі історичні постаті як Шевченко, Грушевський та популярні політичні діячі, Буданов, Залужний виступають у ролі вчителів, наставників, а іноді й трікстерів, зустріч з якими є невід'ємною частиною мономіфу Кемпбелла.

В той же час не менш популярними є мурали із зображенням анімалістичних персонажів у момент боротьби зі злом (мурали «Святий Юрій», «Перемога»), або ж більш абстрактні та символічні твори (мурали «Відродження», «Архангел Михаїл і дракон»). Вони транслюють етапи наближення до глибокої печери, зустрічі з найсильнішим ворогом і, зрештою, перемоги над ним.

Такий прояв архетипних образів, закликаючи до колективного несвідомого, має на меті доведення глядача до катарсиса. Катарсис є духовним очищенням, після проживання складних, часто травматичних, емоцій та досягається через співчуття і страх, коли глядач ідентифікує себе з героями і переживає їхні страждання. Мурали виконують подібну функцію, адже вони не просто зображують трагедії війни, а й допомагають суспільству глибше відчуті і осмислити принесені жертви.

Важливим аспектом античного катарсичного досвіду був його колективний характер, тобто одночасне, синхронне емоційне переживання всіх глядачів, приміром, театру. Новочасові практики індивідуального сприйняття мистецького твору, навпаки, сприяли культурному та емоційному розриву читачів та глядачів, посилюючи їх диференціацію за рівнем культурного капіталу.

Особливість стріт-арту як виду мистецтва полягає в його публічності, відкритості до спонтанного споглядання, публічного резонування. Аналізу явища стріт-арту як різновиду сучасної візуальної культури присвячено ряд робіт українських та зарубіжних дослідників. З-поміж них варто виокремити напрацювання Алли Васюріної та Алли Клімової, котрі звертають увагу на те, що вуличне мистецтво є важливим каналом обміну інформацією між мешканцями міста. Мурали та графіті сприяють візуальній естетизації урбанізованого простору, здійснюють художню репрезентацію актуальних ідей суспільного життя [2].

У дослідженні Надії Міхно йдеться про семантичні рівні кодування та декодування смислових шарів стріт-арту та їх вплив на формування ряду колективних ідентифікацій, зокрема «об'єкти стріт-арту загально-естетичної інтенції; елементи міського стріт-арту з інтенцією національної ідентичності; елементи міського стріт-арту з інтенцією міської ідентичності; елементи стріт-арту з інтенцією інкорпорації глобального маскульту;

елементи стріт-арту з інтенцією інкорпорації національних культурних продуктів» [5, с. 15].

Однак для аналізу жанрової специфіки київських муралів і їх ролі у формуванні візуальної репрезентації архетипу Героя під час збройного опору України у 2014–2024 роках, для нас ключовою стала праця «Зображення незгоди: політичні графіті та вуличне мистецтво постсоціалістичного переходу» словенського дослідника стріт-арту Миті Великоні. Його методологічний підхід до аналізу стріт-арту, політичних графіті та муралів є найбільш релевантним для розуміння процесів актуалізації героїчних образів у сучасному українському дискурсі. «Муралам, – на думку М. Великоні, – тобто стилістичному зовнішньому розпису на стінах та фасадах житлових будинків або промислових об'єктів – притаманні сюжетність композиції та складна техніка виконання. Зазвичай мурали покривають усю поверхню і створюються з дозволу муніципальної влади або на її замовлення, відповідно, художники отримують гонорар і підписують твори справжнім ім'ям або псевдонімом, відомим у мистецькому колі» [3, с. 27].

Стріт-арт і графіті є потужними засобами суспільної комунікації, яка за своєю динамікою не поступається мережевим комунікаціям. Це відображається в постійному оновленні міських візуальних просторів, коли одні графіті швидко зникають, а інші з'являються, створюючи динамічний візуальний діалог на вулицях. «Зазначимо, що графіті й мурали можуть сприйматися як засіб для соціальних перетворень, протесту або вираження прагнень суспільства» [3, с. 29]. Графіті та мурали відіграють важливу роль у суспільній комунікації, оскільки вони дозволяють висловлювати протест там, де не дозволено говорити відкрито. Саме цей аспект є ключовим для розуміння того, як мурали в Києві за останні роки стали вираженням суспільних настроїв і важливих для нації тем.

Як підкреслює професор Великоня, графіті – це форма бунтарської, несанкціонованої дії, що є спонтанною та часто ризикованою через свій нелегальний статус. Проте, мурали мають іншу природу. Вони є офіційним, легітимованим видом мистецтва, як ми зазначили вище. Мурал розглядається як розпис великого масштабу, що дозволяє привернути увагу ширшої аудиторії, ніж графіті. «Вони збагачують політичні дискурси, привносячи нові способи вираження, нову мову, дикцію, публіку й особливі експресивні стратегії, розроблені політичними активістами, які їх винайшли. Вони є громадським рупором або «вуличною рекламою» [3, с. 40]. Мурали це додаткова платформа для розповсюдження ідеї та конкретного послугу. Ця різниця між графіті та муралами має важливе значення в контексті політичного та культурно-візуального дискурсу в Україні, оскільки

мурали стали не тільки засобом візуальної комунікації, але й простором для соціальної рефлексії.

Професор Великоня класифікує графіті як різновид стріт-арту на політичні та поетичні. Вони відрізняються як за змістом, так і за виражальними засобами. Так, політичні графіті це зазвичай «сухі», бунтівні надписи, цитати, які виражають суспільне невдоволення. Поетичні графіті вирізняються високою естетичністю, дотепністю та загальним за змістом меседжем. Вони дискурсивно нейтральні, а тому не викликають спротиву з боку владно-адміністративних органів.

Політичні графіті менш естетичні, їх творці часто відмовляються від складних візуальних форм на користь ясності повідомлення. Це мистецтво безпосередньо залучає широку аудиторію, акцентуючи увагу на політичному посланні, що має бути зрозумілим і чітким. На відміну від нього, поетичний жанр стріт-арту є складнішим у своєму художньо-технічному виконанні, вирізняється високою естетичною цінністю, використовує образи і метафори, звертається до більш абстрактних та культурно навантажених тем, пропонуючи глядачу багатозарову інтерпретацію.

Як ми можемо охарактеризувати українські муралами, які були створені протягом десятиліття воєнного опору? Вони є чимось проміжним між поетичним та політичним стріт-артом.

Українські митці акцентують увагу не лише на політичному змісті, але й на естетичній складовій своїх творів, що робить мурали в Україні водночас і політичними, і культурно-естетичними пам'ятками. Такий підхід можна простежити на прикладі київських муралів, які стали платформою для підняття важливих соціально-політичних питань під час війни та збройного опору.

«Грубо кажучи, естетичні графіті більш артистичні; там більше зображення та менше тексту. Політичні графіті абсолютно протилежні; тексту більше, а увага притягується по-іншому: свою естетичну примітивність і непривабливість вони компенсують політичною впізнаваністю» [3, с. 36]. Якщо дивитись на більшість українських муралів, на перший погляд, ми в них побачимо виключно поетичний мотив. «Будь-яке смислове повідомлення конструюється із знаків, які можуть мати явні (денотативні) і непрямі (конотативні) смисли залежно від вибору, який здійснює кодувальник» [5, с. 15]. Ця ідея підкреслює, що стріт-арт як форма мистецтва базується на комунікації через символи. Художник обирає ці знаки, кодує в них свої ідеї і створює малюнок, який потім інтерпретується аудиторією. Це означає, що сприйняття твору залежить не лише від того, що зображено, але і від того, як різні соціальні групи розшифровують ці символи відповідно до свого контексту. Починаючи з 2022 року художники

починають включати в свої роботи патріотичний мотив, загально національні символи (кольори, герб, прапор, слогани...), ідею, або навіть суспільне невдоволення, що не може бути ознакою неполітичного стріт-арту.

Українські мурали під час війни є не лише вираженням протесту або вшанування пам'яті, але й формою культурної пам'яті та колективної рефлексії. Вони виконують роль візуальних маніфестів, що на підсвідомому рівні формують вектор мислення та цінностей у суспільстві. Мистецтво в умовах війни перетворюється на засіб конструювання національної ідентичності та підтримки бойового духу нації.

Ще одним важливим аспектом у методології дослідження є поняття контексту, яке піднімає графітологія. «Графітологія досліджує зображення різних соціальних ідеологій на бетонних стінах та їх вплив на життєдіяльність сучасних суспільств. Коротко кажучи, вона присвячена візуальним ідеологіям, зображеним у графіті та стріт-арті» [3, с. 38]. Аналіз стріт-арту вимагає врахування чотирьох умов, які формують остаточне значення графіті або муралу в нашому контексті. «По порядку це: місце контексту, місце райтера, місце графіті та місце аудиторії. Остаточне значення графіті узгоджується між усіма чотирма рівнями» [3, с. 43]. Спираючись на цю концепцію, ми і будемо розглядати київські мурали, щоб визначити тенденції їх смислового та художньо-естетичного формування в період 2014–2024 років.

У контексті сучасних українських реалій, мурали в Києві є не просто мистецькими творами, а частиною візуальної мови міста, яка формує і зберігає пам'ять про події війни, героїв та їхній внесок у захист країни. Український стріт-арт, зокрема мурали, в часи війни виконують не лише естетичну, але й політичну функцію. Київські мурали стали важливою частиною національного візуального дискурсу, сприяючи актуалізації архетипу Героя через поєднання естетики та політичного послання. У період збройного опору ці твори мистецтва відображають боротьбу українського народу за свою незалежність і майбутнє, створюючи новий культурний код і зберігаючи пам'ять про події війни.

Розгляньмо зразки київських муралів, що вирізняються героїчними сенсами та мотиваційною сугестивністю. Мурал «Козак» створений у 2015 році бразильським художником Франциско Родріго да Сільва (Nunca), зображає козака у червоному національному одязі, якого розмальовують три темношкірі руки бразильським візерунком. Цей твір мистецтва поєднує символіку української та південноамериканської культур, що є унікальним прикладом інтернаціонального погляду на архетип українського козака. Козак на цьому муралі втілює незалежність, силу духу та національну ідентичність. У цьому випадку, герой є носієм історичної

пам'яті, але водночас він відкритий до зовнішніх впливів і взаємодії з іншими культурами. Руки, що малюють на ньому, символізують впливи глобалізації та сучасності.

Мурал «Перемога» (2022 р.), авторства WAONE *interesni kazki*, зображає кульмінаційний момент боротьби українського козака з російським ведмедем, що символізує російські імперські амбіції. Образ героя – це козак, який уособлює силу, відвагу та рішучість українського народу. Його перемога над ведмедем – це символ протистояння і перемоги України над агресором. На малюнку козак одягнений у військову форму з камуфляжними штанами, що відсилає до сучасного українського воїна. Він завдає нищівного удару російському ведмедю, що падає назад, тримаючи в руках серп і молот – символи комунізму.

Мурал «Буданов, кіт і канарка», авторства сестер Фельдман, створений у 2024 році на Подолі, присвячений герою України Кирилу Буданову, начальнику Головного управління розвідки Міністерства оборони України. Художниці Мішель та Ніколь Фельдман зобразили Буданова у чорному однострої, який стоїть серед поля ромашок, тримаючи kota, а поруч на квітах сидить канарка. Над композицією розправила крила сова, що нагадує емблему ГУР МО. Центральна фігура Буданова, оточена квітами, символізує силу та незламність. Ромашки, що дещо пошкоджені, але все ще стоять разом, відображають стійкість українського народу навіть у часи бурі та випробувань. Буданов у цьому зображенні уособлює сучасного українського Героя, який несе величезну відповідальність, але робить це з гідністю та спокоєм. Це архетипічний герой, що втілює дух нації, який залишається сильним попри труднощі, об'єднуючи навколо себе різні символи краси, життя та національної ідентичності.

Мурал «Архангел Михаїл і дракон» (2016 рік), авторства Gaia навіває мотив мономіфу «шлях героя», а саме епізод зустрічі з головним ворогом. Символічно, що Кемпбелл називає цей етап «зустріччю з драконом», це перегукується з назвою муралу. Проте на зображенні ми бачимо лише архангела Михаїла, а замість дракона чи іншого втілення зла – його відзеркалена версія. Це можна трактувати по-різному. По-перше, образ Архангела, що втілює Україну, зустрічається зі своїм найдавнішим ворогом – власними внутрішніми вадами та темними сторонами. Для успіху, процвітання та відродження їй потрібно перемогти саме ці внутрішні протиріччя. По-друге, дзеркальне відображення Михаїла можна трактувати як символ Росії, яка намагається насадити ідею «єдиного братнього народу». Ця інтерпретація підкріплюється словами автора муралу, який зазначив, що через це відображення він прагнув передати військовий

конфлікт між Україною та Росією в Криму та на Донбасі, оскільки в Росії також шанують архангела Михаїла.

Мурал «Олександр Мацієвському» (2023 рік), авторства Крістіан Гемі, демонструє мономіф «повернення з мандрів» у контексті шляху героя. На зображенні ми бачимо військового, який символічно пройшов через найглибшу «печеру», зіткнувся з найважчим випробуванням свого життя. Хоча Олександр Мацієвський героїчно загинув, мурал відображає його метафоричне повернення до народу не як людини, а як ідеї. Ця ідея уособлює мужність, відвагу та непохитну гідність. Цей мурал можна розглядати як той «еліксир», про який говорить Кемпбелл як про дар, що герой приносить із мандрів. У цьому випадку це не матеріальна річ, а натхнення і приклад для нащадків, що залишаються як спадок для майбутніх поколінь.

Мурал «Відродження» (2014 рік) авторів Жульєн Маллан і Олексія Кислова присвячений революційним подіям на Майдані, та був створений коли пам'ять про них була ще свіжа. Центральний образ муралу – українка, вдягнена у вишиванку, поверх якої зелена куртка-ватянка, які одягали протестувальники на Майдані. На її голові красується вінок з різнокольорових квітів та стрічок. Ліва рука дівчини ніжно обіймає будинки міста, ніби захищаючи їх від зла, а права тримає маленького хлопчика. Аналізуючи цей мурал через призму шляху героя, можна трактувати його як етап повернення до звичайного світу після кульмінаційних подій. Це повернення, хоч і веде до знайомої реальності, однак вона вже докорінно змінена. Цей момент можна прирівняти до катарсису – очищення та емоційного звільнення, яке відбувається після пережитої трагедії.

Жінка з дитиною символізує початок нового життя, подібно до світанку після грози. Момент, коли перед народом і країною відкривається чистий аркуш, що може стати як простором для небачених звершень та розвитку, так і ще однією сумною сторінкою в історії нашого народу. Мурал сповнений спонукання й водночас попередження, що майбутнє нації залежить від її здатності використати цей новий початок для прогресу та розвитку.

Наукова новизна дослідження полягає у проведенні культурологічного аналізу зразків київського стріт-арту, спираючись на аналітично-психологічну та семіотичну парадигми, для демонстрації реактуалізації архетипу Героя в українській культурі в умовах воєнного опору 2014–2024 років.

Висновок. Українські мурали, створені в період збройного опору 2014–2024 років, є важливим соціокультурним явищем, яке не лише відображає актуальні події нашої історичної доби, але й апелює до архетипних образів національної культури, зокрема архетипу Героя. Київські мурали стали невід'ємною частиною візуального середовища міста, сприяючи

формуванню національної свідомості, меморіалізуючи та глорифікуючи подвиги українських захисників. Завдяки поєднанню прийомів естетизації та символізації, мурали транслюють епізоди мономіфу про шлях Героя, інтерпретуючи у такий спосіб актуальні соціальні й політичні події, що, у свою чергу, сприяє суспільній консолідації.

Література:

1. Васюк Катерина. Етнічні особливості архетипу Героя в слов'янській культурі. *Psychological Journal*. 2018. № 4 (14). С. 249–260. URL: <https://r.donnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/1299>
2. Васюріна Алла, Клімова Алла. Стріт-арт як соціально-естетичний феномен урбанізованого простору. *Світосгляд – Філософія – Релігія*. 2018. Випуск 13. С. 26–31. URL: https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream-download/123456789/82935/1/Vasyurina_wpr_13_2018.pdf
3. Великопя Митя. Зображення незгоди: політичні графіті та вуличне мистецтво постсоціалістичного переходу / пер. з англ. В. Віткова. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2023. 316 с.
4. Кемпбелл Джозеф. Тисячоликій герой / пер. з англ. Олександр Мокровольський. Київ : Terra Incognita, 2020. 416 с.
5. Міхно Надія. Елементи стріт-арту у семантико-синтагматичному просторі міста. *Науково-теоретичний альманах «Грані»*. 2019. Том 22. № 12. С. 15–22. URL: <https://grani.org.ua/index.php/journal/article/view/1449/1421>
6. Юнг Карл Густав. Архетипи і колективне несвідоме; пер. з німецької Катерина Котюк, ред. Олег Фешовець. Львів : Видавництво «Астролябія», 2023. 608 с.

Валерія ПАЛІЙ (Київ), магістрантка кафедри дизайну факультету образотворчого мистецтва і дизайну, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Дослідження стилістичних особливостей сучасних дорослих мальовисів

У статті розглядаються основні ідеї та концепції сюжетів дорослих мальовисів, які на сьогодні посідають важливе місце в розважальній індустрії. Варто зазначити, що комікси для дорослих виконують не лише функцію розваги, але й є ефективним інструментом розкриття соціальних

питань, філософських тем і особистісних переживань. Особливу увагу зосереджено на дослідженні художніх прийомів і стилістичних особливостей, які відрізняють ці комікси від інших, орієнтованих на молодшу аудиторію.

Вони зазвичай містять багатозарові алегорії та символи, які збагачують зміст творів і надають читачам можливість виявити в них нові смислові значення. Особливий акцент приділено жанру фентезі, що вирізняється складними сюжетними лініями, глибокою психологією персонажів та унікальним художнім стилем. Комікси у жанрі фентезі не лише дають відчуття знаходження в уявному світі, але й актуалізують питання морального, етичного та, в деяких випадках, політичного характеру, спонукаючи читачів розмірковувати над реальністю навколо них. Оскільки дорослі малюпки часто посилаються на глибші емоційні відчуття та суспільні питання, реакцію читачів на такі твори аналізують окремо.

Також, у статті акцентується значущість розвитку індустрії коміксів в Україні у подальшому, що може стати ефективним засобом промоції українського культурного простору та створення спроможного до конкуренції ринку друкованих видань. Дослідження демонструють здатність коміксів розширити цільову аудиторію та викликати інтерес у молоді, серед якої зростає популярність інтерактивних і візуальних форм мистецтва. Збільшення виробництва коміксної продукції на території України не лише підтримуватиме стабілізацію місцевої індустрії, а й створить нові перспективи для взаємодії з іноземними видавництвами. Отже, це надасть можливість українським коміксам стати підґрунтям для міжнародного культурного обміну.

Інвестиції в цю сферу сприятимуть розвитку унікальних проєктів, які задовольняють потреби сучасного читача та впровадженню українського мистецтва в культурні тенденції світу. Як наслідок, це може значно підвищити популярність українських коміксистів на глобальному рівні та слугувати розвиткові нових творчих ідей, які залишать слід у серцях читачів у всьому світі.

Дорослі супергеройські комікси: особливості та вплив на читачів

Дорослі супергеройські комікси орієнтовані на читачів віком від 18 років і виділяються складними та глибокими сюжетними лініями, реалістичними персонажами й тематикою, яка може бути недоречною для дітей, як от політика, проблеми суспільства, насильство, жорстокість та сексуальність. В американській культурі цей різновид коміксів відомий як *superhero deconstruction fiction*, що перекладається як «деконструктивна проза про супергероїв». Назва підкреслює, що ці комікси пропонують альтернативний погляд на супергероїв, відкидаючи традиційні стереотипи та досліджуючи психологічні аспекти кожного персонажа.

Виразною ознакою цього жанру є похмура й зріла атмосфера, яка спонукає читача розмірковувати над актуальними проблемами, що стосуються природи людства. Дорослі супергеройські мальописи зазвичай характеризуються багатошаровими сюжетами, детальною еволюцією персонажів та непередбачуваними сюжетними поворотами, які відхиляються від канонічних шаблонів супергеройської історії.

Найвідомішими прикладами дорослих коміксів є «Вартові» Алана Мура та Дейва Гіббонса, «Темний лицар повертається» Френка Міллера, «V значить Вендетта» Алана Мура та Дейва Ллойда, «Сага» Брайана К. Вона та Фіони Стейплз, «Проповідник» Гарта Енніса та Стіва Діллона, а також «Хлопчаки» Гарта Енніса та Деріка Робертсона.

У статті С. В. Лешера про філософію супергероя він описує супергероя як невразливого персонажа, який зазвичай має надзвичайні або надлюдські здібності, що використовуються для виконання його ролі захисту громадськості. Лешер також пояснює, що ці здібності не обов'язково повинні бути «надлюдськими», щоб персонажа вважали супергероєм; в деяких випадках певні персонажі відомі як «масковані месники» [1, с. 3].

Тематика та жанрове розмаїття дорослих коміксів

Цей жанр коміксів відрізняється наявністю сцен насильства, жорстокості, сексуального та еротичного змісту, а також використанням вульгарної лексики. Дорослі комікси можуть охоплювати різноманітні жанри: фентезі, наукову фантастику, драму, жахи, трилер, чорну комедію та інші. Незважаючи на провокаційний зміст, вони часто мають глибокий підтекст, досліджуючи складні соціальні та філософські питання.

Найпоширеніші теми в дорослих коміксах:

1. *Проблеми суспільства*: расизм, сексизм, гомофобія, війни, насильство та інші важливі соціальні питання.
2. *Стосунки та сексуальність*: зображення еротичних сцен, а також аналіз складних взаємин (дружніх, романтичних, робочих, сімейних).
3. *Філософські та морально-етичні теми*: питання релігії, морального дуалізму, проблеми вибору та відповідальності.
4. *Наукова фантастика та фентезі*: події відбуваються в альтернативних реальностях, де є інші форми життя та розвинені технології.
5. *Жахи, кримінал, трилер, чорна комедія*: ці жанри дають змогу відверто відтворювати сцени насильства й жорстокості, а також використовувати непристойну лексику.

Приклади: «Вартові» та «Хлопчаки»

Одним з найвідоміших прикладів жанру деконструкції супергероїв є «Вартові» (Watchmen) – серія графічних романів, написана Аланом Муром із художнім оформленням Дейва Гіббонса та Джона Хігінса.

Мур поставив собі за мету дослідити культурні явища й розкрити недоліки традиційного образу супергероя. Події розгортаються в Нью-Йорку 1985 року та зосереджуються на групі супергероїв: Докторі Манхеттені, Комедіанті, Нічній Сові, Озимандіасі, Роршасі та Шовковому Привиді.

Ключовою сюжетною лінією є розслідування серії загадкових убивств супергероїв, серед яких – смерть Комедіанта. Команда супергероїв виявляє, що всі злочини пов'язані з Озимандіасом, який розробляє план масового знищення Нью-Йорка, щоб підштовхнути США та СРСР до миру. Незвичний фінал історії підкреслює безпорадність героїв у спробі врятувати світ, що змушує їх прийняти нові умови життя після трагедії.

Особливості жанру деконструкції супергероїв у коміксі «Вартові» проявляються не лише через сюжет і головну ідею, а й завдяки його стилістичним рішенням, колористиці та символіці. Відсутність традиційних текстових бульбашок та графічних звукових ефектів, використовується ширше, але приглушене колірне різноманіття. Значущими елементами стають мотиви, що повторюються протягом усього твору, такі як плями Роршаха та годинник Судного дня, стрілки якого зупинені на позначці 11 [2].

Важливу роль у коміксі відіграє саме колористика. Кожен персонаж має індивідуальну палітру кольорів, проте для відтворення різного спектру емоцій або підкреслення ситуації використовується зміна кольорового оформлення. Наприклад, Доктор Манхеттен зображений у небесно-блакитному кольорі, який асоціюється з його відчуженістю та позачасовістю. Проте, щоб виокремити його характер або підсилити драматизм сцени, часто застосовується контрастний фон. Інший приклад – персонаж Роршак, який зазвичай носить коричневе пальто та фіолетові штани. Однак, залежно від контексту сцени, його одяг може змінювати колір на червоний чи помаранчевий, підкреслюючи емоційний або символічний підтекст подій. Таким чином, аналіз кольорового оформлення персонажів потребує врахування не лише їхніх індивідуальних палітр, а й загального настрою сцени та контексту, в якому вони зображені.

Іншим яскравим прикладом є серія коміксів «Хлопчаки» (The Boys) Гарта Енніса, що руйнує класичний образ супергероїв. У цьому мальопісі головні антагоністи – команда «Сімка», яка є сатиричною пародією на Лігу Справедливості. Учасники «Сімки» не лише не є зразковими героями, але й виступають деспотами, злочинцями та насильниками. Очолює їх персонаж на ім'я Патріот – нестабільний і жорстокий аналог Супермена з расистськими та психопатичними нахилами. Вони вбивають заради задоволення, панують над людьми, живуть в надмірностях та, як правило, являються жахливими, але сильними людьми [3]. Сюжет коміксу

зосереджений на боротьбі урядової групи «Хлопчаки» із супергероями, що супроводжується крайньою жорстокістю та використанням чорного гумору. Енніс порушує теми чоловічої дружби, впливу влади на корупцію, а також піднімає питання прав ЛГБТ-спільнот і захисту тварин. Однією із сильних сторін Енніса є зображення міжособистісних стосунків, і «Хлопчаки» не є виключенням. Випробування та негаразди у відносинах між Г'юї та Старлайт; Молоко Матері, стоїчний кістяк команди; і часто зворушливі стосунки між Французом та Кіміко. М'ясник також є одним із самих сильних персонажів Енніса, симпатичний зовнішньо, але з рисами маніпуляції, мстивості та безжальності.

Художнє оформлення у коміксі «Хлопчаки» точно відображає екстремальні аспекти його історії. Гіперболізовані вирази облич персонажів ефективно передають їхні емоції, тоді як деталізовані зображення сцен насильства, таких як обезголовлення, розчленування, здирання шкіри та елементи надмірної сексуалізації, підкреслюють брутальність оповіді. На початковому етапі створення коміксу художником виступив Дерік Робертсон. Його стиль та ілюстрації можуть здатися багатьом грубими та важкими для сприйняття, однак саме така візуальна мова відповідає настрою та контексту твору. У колористиці простежується характерна естетика 2000-х років, що додає автентичності зображуваному світу та підсилює атмосферу твору.

Стан розвитку коміксів в Україні

Історія розвитку українських коміксів почалася у 1990-х роках. Першим коміксом вважається «Шовкова держава» Василя Барищева та Фелікса Добріна, що вийшов 1 січня 1990го року. Сюжет цього видання заснований на однойменній українській народній казці про пригоди царевича Володимира та його боротьбу над Песиголовцем. Після 2014 року популярність мальовисів зростає завдяки підвищенню національного духу та патріотизму. Серед сучасних українських коміксів вирізняються «Воля: The Will» Дениса Фадеєва, серія «Кіборги» та патріотичний комікс «Укрмен», що поєднує елементи української міфології та політики. Також в Україні поширені й інші жанри, такі як пригодницько-історичні, супергероїка, фентезі та наукова фантастика, дитячі, гумористичні, сучасні романи, кримінальні та освітні.

Поширення комікс-культури призвело до суперечливих процесів та складного розвитку ринку мальовисів – зменшилась частка українських коміксів у загальному обсязі, але збільшується кількість української продукції у сфері мальовисів. За даними Я. Мішенова, якщо в 2018-му році кожен четвертий виданий комікс був від українського автора, то у 2019-му вже кожен п'ятий. Водночас, спостерігається збільшення українських

творів на 70 %, тобто у 2019-му році побачили світ понад 30 коміксів від українських авторів. [4, с. 34]

Формування масової аудиторії як стрижневого фактора становлення комікс-культури в Україні ускладнена відсутністю укоріненої традиції читання коміксів, несформованістю ринку української графічної прози, фінансовими складнощами у просуванні цікавих і самобутніх проєктів. Разом з тим сучасний український комікс, реалізований на різних медійних платформах, стрімко виходить за межі вузького кола поціновувачів та колекціонерів [5, с. 23].

Хоча в Україні ще немає повноцінних коміксів у жанрі деконструкції супергероїв на зразок «Хлопчаків» чи «Вартових», українські мальописи активно досліджують важливі соціальні теми. Наприклад, у «Волі» представлено альтернативний погляд на історію України початку ХХ століття, а «Укрмен» розповідає про супергероя, який бореться з викликами війни та незалежності.

Висновок

Популярність коміксів в Україні продовжує зростати, а національні видання поступово знаходять свого читача. Українські мальописи не лише розважають, а й виконують пізнавальну функцію, знайомлячи читачів з історією та сприяючи усвідомленню важливості національної ідентичності. Іноземні комікси, зокрема у жанрі деконструкції супергероїв, відіграють важливу роль у формуванні світогляду, піднімаючи питання відповідальності, расизму, політики та наслідків героїчних вчинків.

Література:

1. Rapp E., Birmingham B. "Watchmen: Deconstructing the Superhero". *English Capstone*. 2012. Fall 2012. P. 3.
2. SuperiorDesignShoes. What does Watchmen do visually that other comic books don't?. *Reddit*. URL: https://www.reddit.com/r/comicbooks/comments/15s3p93/what_does_watchmen_do_visually_that_other_comic/ (date of access: 29.10.2024).
3. Tabler E. REVIEW: The Boys by Garth Ennis and Darick Robertson. *grimdarkmagazine.com*. URL: <https://www.grimdarkmagazine.com/review-the-boys-by-garth-ennis-and-darick-robertson/> (date of access: 29.10.2024).
4. Бєлов Д. Видова і жанрова специфіка коміксу в Україні. *Український журнал з бібліотекознавства та інформаційних наук*. 2020. № 5. С. 34.
5. Гудошник О. В. Комікс в українському комунікаційному просторі. *Вісник Дніпропетровського університету. Серія «Соціальні комунікації»*. 2017. 28 липня. С. 23.

Марина ПАУК (Мукачево), кандидатка філологічних наук, доцентка, заступниця директора з виховної роботи, Відокремлений структурний підрозділ «Гуманітарно-педагогічний фаховий коледж Мукачівського державного університету»

Мистецькі практики як засіб подолання правди війни: психологічна підтримка через творчі інтервенції

Мета роботи – дослідження мистецьких практик як інструменту подолання психологічних травм війни, зокрема арт-терапії та креативних спільнот, які сприяють реабілітації військових після повернення з фронту. Особлива увага приділяється аналізу ефективності творчих інтервенцій для зниження рівня стресу, тривожності та депресії у ветеранів, а також ролі творчості у їхній соціальній інтеграції. Методологія дослідження: використано міждисциплінарний підхід, що поєднує методи психології, мистецтвознавства та філології. Наукова новизна: проаналізовано вплив різних видів арт-терапії на психологічний стан військових, а також вивчається роль художніх студій, групових виставок та креативних проєктів у процесі соціальної адаптації ветеранів. З філологічної перспективи розглядаються нарративні практики, такі як написання власних історій, мемуарів та використання художньої літератури у терапевтичному процесі, що сприяють вербальному осмисленню травми та полегшенню емоційного стану військових. Висновки. У дослідженні виявлено, що саме поєднання візуальних образів і вербальної рефлексії через мистецькі практики має найвищий терапевтичний ефект для ветеранів. Малювання, як частина арт-терапії, дозволяє військовим виразити ті емоції та переживання, які важко передати словами, тоді як філологічні практики (написання текстів, рефлексії через літературні форми) допомагають їм вербалізувати свій досвід і краще його осмислити. Дослідження виявляє, що арт-терапія сприяє зниженню рівня стресу та тривожності у військових, дозволяючи візуально виразити травматичний досвід через символи та образи. Філологічний аспект доповнює цей процес: написання текстів (мемуари, поезія) і вербальне осмислення малюнків сприяють глибшому усвідомленню пережитого. Це дозволяє ветеранам поєднати візуальні та вербальні форми вираження, де малюнок стає першим етапом емоційного звільнення, а текст – інструментом подальшої рефлексії та вербалізації. Таке поєднання образотворчого мистецтва та вербальних інтервенцій створює комплексний терапевтичний підхід, що полегшує психологічне

відновлення через одночасне залучення як образного мислення, так і мовного осмислення. Також вивчається роль креативних спільнот, де колективні проєкти, як малювання, так і вербальні практики, стають платформою для інтеграції, соціальної підтримки та реабілітації ветеранів через творчість. Креативні спільноти створюють безпечний простір для самоідентифікації та відновлення, забезпечуючи підтримку на різних етапах реабілітації.

Актуальність теми дослідження. Війна залишає глибокі психологічні та емоційні шрами на тих, хто безпосередньо залучений у бойові дії. Ветерани, які повертаються з фронту, часто стикаються з посттравматичним стресовим розладом (ПТСР), депресією, тривожністю та іншими емоційними травмами. Традиційні методи терапії іноді виявляються недостатніми для подолання цих проблем, оскільки військовим важко вербалізувати свої почуття та емоції. У цьому контексті мистецькі практики, зокрема арт-терапія та участь у креативних спільнотах, надають можливість для нетрадиційного підходу до терапії, що дозволяє військовим знайти інші шляхи для вираження свого болю і переживань.

Важливість вивчення впливу мистецьких практик полягає у пошуку нових засобів для реабілітації військових через творчість. Дослідження їхнього терапевтичного впливу є критично важливим у сучасних умовах, коли все більше ветеранів потребують не лише фізичної, але й психологічної підтримки. На тлі пошуку ефективних рішень щодо соціальної адаптації ветеранів виникає потреба вивчити, як творчі інтервенції сприяють зниженню рівня стресу, покращенню емоційного стану та інтеграції військових у мирне життя.

Актуальність вивчення мистецьких практик як засобу подолання травм війни зумовлена зростаючою кількістю ветеранів, які стикаються з посттравматичними розладами. Традиційні методи психотерапії не завжди дозволяють ефективно допомогти військовим висловити і пропрацювати свої емоції. Арт-терапія надає можливість візуально виразити ті переживання, які неможливо передати словами, а креативні спільноти створюють простір для підтримки і соціальної інтеграції через колективні творчі проєкти.

Метою статті є дослідження мистецьких практик як інструменту реабілітації військових після повернення з фронту, зокрема арт-терапії та креативних спільнот, які допомагають знизити рівень стресу, тривожності й депресії, сприяючи соціальній інтеграції ветеранів.

Виклад основного матеріалу. У сучасних умовах, коли багато військових повертаються з бойових дій і стикаються з проблемами реабілітації та інтеграції у суспільство, важливо знайти ефективні методи

психологічної підтримки. Арт-терапія і креативні спільноти є потужним засобом, що сприяє зціленню через мистецтво та самовираження, допомагаючи військовим повернутися до повноцінного життя.

У сучасній науковій думці арт-терапія та творчі інтервенції все більше розглядаються як інноваційні підходи до лікування психологічних травм. Це зумовлено складністю процесу вербалізації емоційних і психічних травм, що виникають у військових, особливо після участі у бойових діях. Травматичний досвід вимагає специфічних терапевтичних підходів, що враховують унікальність емоційних переживань кожної особи. Мистецтво, зокрема арт-терапія, дозволяє працювати з символічним рівнем вираження емоцій, що є особливо важливим для осіб, які мають труднощі з вербалізацією своїх переживань. Арт-терапія є потужним методом психологічної підтримки військових, оскільки вона працює на кількох рівнях. По-перше, цей метод дозволяє виразити переживання, які важко передати словами. Військові, які страждають від посттравматичного стресового розладу (ПТСР), часто блокують свої емоції, що може призвести до ще глибшого травмування. Візуальне вираження своїх емоцій за допомогою малювання чи інших видів творчості допомагає їм вивільнити накопичену внутрішню напругу [1; 4; 7].

Дослідження показують, що арт-терапія ефективно знижує рівень стресу і тривоги у військових, сприяючи розкриттю травматичного досвіду через символи та образи, які легко інтерпретуються як самими пацієнтами, так і терапевтами. Цей процес допомагає відновити емоційну рівновагу, оскільки військові отримують можливість інтерактивно працювати зі своїми внутрішніми переживаннями. У контексті дослідження творчих інтервенцій як засобу подолання психологічних травм війни, ключовим аспектом є використання мистецьких практик для емоційного звільнення, зниження рівня стресу та соціальної інтеграції ветеранів. Творчі інтервенції у даному випадку охоплюють різні види мистецтва – візуальні, вербальні та перформативні, які сприяють процесу реабілітації військових після повернення з фронту. Прояви творчих інтервенцій у нашому дослідженні [2, с. 65–71]:

1. Арт-терапія для воїнів надає військовим можливість виразити свої внутрішні переживання через малювання або створення інших візуальних форм. Після травматичних подій, ветерани часто стикаються з труднощами у вербалізації своїх емоцій, тому візуальне мистецтво стає першим кроком до розвантаження емоцій. Малюнки або скульптури дають змогу символічно відобразити стани страху, болю чи тривоги, що сприяє зниженню психологічної напруги та допомагає працювати з травматичним досвідом.

2. Вербальні наративи і літературна терапія. Творчі інтервенції також можуть проявлятися у формах, що поєднують вербальні та візуальні елементи. Написання мемуарів, власних історій або рефлексій щодо свого досвіду є важливою складовою філологічної терапії. Цей процес дозволяє ветеранам вербалізувати пережите, структурувати свої емоції та осмислити події війни через наративи, що полегшує емоційне зцілення. Використання літературних текстів (поезії, прози) як інструменту осмислення особистої травми дозволяє краще впоратися із травматичним досвідом, надаючи йому смислового значення.

3. Колективні творчі проєкти. Творчі інтервенції також реалізуються через спільні художні ініціативи, такі як групові виставки, воркшопи та мистецькі колаборації. Співпраця у творчих проєктах дозволяє ветеранам об'єднуватися у креативних спільнотах, що забезпечує відчуття єдності та підтримки. Спільна участь у творчих заходах сприяє соціальній інтеграції, адже ветерани можуть комунікувати з іншими учасниками через мистецтво, отримуючи позитивний зворотний зв'язок, який допомагає подолати ізоляцію.

4. Візуально-вербальне поєднання. Поєднання візуальних образів (наприклад, через малюнки) та вербальної рефлексії є особливо потужною формою інтервенції. Спочатку військові можуть висловити свої емоції через абстрактні чи символічні малюнки, після чого – вербалізувати їхній зміст через письмові або усні роздуми. Це дозволяє глибше осмислити травматичний досвід, оскільки поєднання образного мислення з мовним осмисленням створює комплексний терапевтичний підхід.

Значення творчих інтервенцій у терапії військових [3, с. 14]:

- зниження рівня тривожності та стресу: мистецькі практики допомагають ветеранам вивільнити накопичені емоції та стабілізувати свій психологічний стан;

- полегшення процесу соціальної інтеграції: колективні творчі проєкти створюють платформу для спілкування і взаємодії, що полегшує повернення ветеранів до суспільного життя;

- підтримка самоідентифікації та відновлення: через мистецькі форми військові мають можливість заново осмислити себе та свій досвід, знаходячи новий смисл і призначення у мирному житті.

Таким чином, творчі інтервенції у рамках нашого дослідження є потужним засобом емоційного і психологічного відновлення ветеранів через мистецтво, допомагаючи їм подолати травми війни та реінтегруватися у суспільство. **Важливо також підкреслити, що ключову роль у цьому процесі відіграють креативні спільноти, які забезпечують ветеранів підтримкою та простором для вираження своїх переживань**

через творчість. Креативні спільноти відіграють надзвичайно важливу роль у реабілітації ветеранів, забезпечуючи безпечний простір для емоційного самовираження та поступової соціальної інтеграції після бойових дій. Під «креативними спільнотами» розуміються групи людей, об'єднані спільною творчою діяльністю, які створюють підтримуюче середовище для тих, хто пережив травматичний досвід війни. Основні функції креативних спільнот [5, с. 507–510]:

1. Безпечний простір для емоційного вираження. Креативні спільноти надають можливість учасникам вільно висловлювати свої емоції через різні форми мистецтва – малювання, музичну імпровізацію, театр або літературну творчість. Це особливо важливо для ветеранів, які через військовий досвід можуть мати труднощі з вираженням емоцій словами. У таких спільнотах військові відчують підтримку і прийняття, що дозволяє їм поступово розкривати свої переживання через творчість, не відчуваючи страху чи осуду.

2. Спільні творчі проекти як форма підтримки. Участь у групових мистецьких проєктах сприяє побудові довіри і взаємодії серед ветеранів. Це може бути спільне створення твору мистецтва, організація виставок, написання колективних поетичних чи прозових творів. Такі проекти формують почуття єдності та спільної мети, допомагаючи ветеранам долати відчуття ізоляції, яке часто виникає після повернення з фронту. Важливим є те, що творчість стає не просто інструментом для самовираження, але й способом встановлення нових соціальних зв'язків.

3. Інтеграція у суспільство. Креативні спільноти також допомагають військовим поступово адаптуватися до мирного життя. Творчі проекти, виставки, літературні вечори або концерти дають можливість ветеранам представити свою роботу ширшій аудиторії, отримуючи позитивний зворотний зв'язок від суспільства. Це не лише сприяє підвищенню їхньої самооцінки, але й полегшує процес соціальної інтеграції, оскільки військові через мистецтво можуть поділитися своїм досвідом з іншими людьми, не вдаючись до важких вербальних пояснень.

4. Колективна терапія. Участь у творчій діяльності в групі має також терапевтичний ефект. Під час спільної роботи над художніми чи літературними проєктами учасники отримують можливість відкрито говорити про свій досвід та емоції, спостерігаючи за процесом інших. Це створює атмосферу підтримки, коли ветерани можуть поділитися своїм болем з іншими, які мають подібний досвід. Колективна терапія сприяє зниженню тривожності, допомагає ветеранам впоратися з відчуттям ізоляції та створює міцні міжособистісні зв'язки.

Переваги креативних спільнот для ветеранів [6, с. 242]:

- емоційне звільнення – через мистецькі форми ветерани можуть вивільнити накопичену емоційну напругу, що знижує рівень стресу і тривоги;

- соціальна підтримка – участь у спільноті допомагає ветеранам не почуватися ізольованими, оскільки вони знаходять нові соціальні зв'язки і відчують підтримку з боку інших учасників;

- особистісне відновлення – через творчість ветерани можуть віднайти новий сенс у житті, самоствердитися і побачити позитивні результати своєї діяльності;

- інклюзія в суспільство – креативні спільноти допомагають ветеранам не лише інтегруватися у мирне життя, але й активніше брати участь у суспільному житті через мистецькі події та проекти.

Отже, креативні спільноти є потужним засобом для зцілення та інтеграції ветеранів, надаючи їм можливість самовиразитися, отримати підтримку від інших і знайти своє місце в післявоєнному суспільстві. Створення безпечного простору для колективної творчості дозволяє ветеранам не лише працювати над власними емоційними проблемами, а й будувати соціальні зв'язки з іншими ветеранами та членами громади. Групові мистецькі проекти, виставки та спільна робота у творчих студіях сприяють соціальній інтеграції ветеранів, що особливо важливо для їхнього повернення до нормального життя.

Наукові дослідження показують, що участь у креативних спільнотах допомагає знизити відчуття ізоляції та відокремлення, які часто супроводжують військових після повернення з фронту. Спільна робота над творчими проектами створює простір для діалогу і взаємопідтримки, що сприяє як психологічному, так і соціальному відновленню військових [4; 6; 7].

З філологічної точки зору, наративні практики є важливою частиною терапевтичного процесу для ветеранів. Написання власних історій, мемуарів, поезії або навіть участь у літературних дискусіях допомагає військовим краще осмислити свій досвід. Відомо, що вербалізація пережитого травматичного досвіду сприяє емоційному звільненню та полегшенню. Літературні практики дозволяють ветеранам не лише висловити те, що вони пережили, але й знайти нові шляхи для інтеграції свого досвіду в повсякденне життя.

Така комбінація візуальних і вербальних форм самовираження створює комплексний підхід до терапії, який дозволяє військовим одночасно працювати як з образами, так і з мовою. Це забезпечує глибше усвідомлення власного досвіду, що є важливим кроком на шляху до зцілення.

Ветерани отримують можливість спочатку виразити емоції через образотворчі форми, а потім через вербальні рефлексії краще осмислити пережите. Таке поєднання дозволяє поетапно працювати над травмою, знижуючи її емоційний вплив на психіку.

У рамках нашого дослідження, що зосереджене на мистецьких практиках, таких як арт-терапія, наративні практики та робота з креативними спільнотами, можна запропонувати кілька конкретних технік і практик, що сприяють емоційному зміцненню та соціальній інтеграції військових:

1. Арт-терапія: малювання емоцій.

Техніка: створення серії малюнків, які відображають внутрішні переживання, пов'язані з травмою.

Практика: ветеранам пропонують намалювати абстрактні зображення або сцени, які символізують їхні емоції під час або після війни. Наприклад, малювання тривожних спогадів чи майбутнього, яке вони уявляють.

Мета: вивільнити накопичені емоції через зображення, полегшити вербальну рефлексію щодо травматичних переживань, почати усвідомлювати та працювати зі своїм станом через візуальні символи.

2. Наративні практики: написання власних історій.

Техніка: ветерани пишуть про свої особисті переживання та досвід війни у формі мемуарів, історій або віршів.

Практика: під час сеансів ветерани створюють тексти, що детально розкривають їхні емоції та спогади. Вони також можуть рефлексувати над малюнками, пояснюючи свій творчий процес через текст.

Мета: вербалізація емоційного досвіду, створення смислу з пережитого, що допомагає краще зрозуміти і прийняти травматичний досвід.

3. Наративні практики: рефлексія через художню літературу.

Техніка: читання та обговорення літературних творів, що торкаються тем війни, страждання, відновлення та надії.

Практика: під час групових сесій ветерани читають уривки з художніх творів, які резонують з їхнім власним досвідом, і обговорюють ці тексти в контексті особистого емоційного стану.

Мета: порівняння літературного досвіду з власним, осмислення свого пережитого через чужі історії, створення відчуття спільності з іншими, що полегшує емоційне відновлення.

4. Креативні спільноти: групові мистецькі проєкти.

Техніка: організація спільних виставок, колективних малювань або творчих воркшопів для ветеранів.

Практика: ветерани разом працюють над великими колективними художніми проєктами або створюють спільні виставки своїх робіт, що відображають різні етапи їхнього емоційного відновлення.

Мета: формування соціальної підтримки та спільного простору для обговорення і взаємної допомоги через мистецтво. Колективні проекти допомагають ветеранам краще інтегруватися в суспільство, отримати відчуття єдності та спільної мети.

5. Креативні спільноти: літературні групи.

Техніка: створення письменницьких спільнот, де ветерани можуть обговорювати свої тексти, ділячись досвідом через мемуари або творчі історії.

Практика: ветерани збираються в групах для обговорення своїх мемуарів або творчих текстів, що дає можливість кожному поділитися досвідом і почути історії інших.

Мета: соціальна реабілітація через вербальне осмислення травми, створення спільноти, що підтримує на емоційному рівні та допомагає інтегруватися в суспільство.

Ці практики та техніки сприяють емоційному відновленню через індивідуальне й колективне мистецьке самовираження, дозволяючи ветеранам вербалізувати і візуалізувати свій досвід, знижувати рівень тривожності та знаходити підтримку у спільнотах.

Висновок. Науковий підхід до вивчення мистецьких практик як засобу подолання травм війни показує їхню ефективність у зниженні рівня стресу, тривоги та депресії у військових. Арт-терапія дозволяє виразити емоції, які важко передати словами, а участь у креативних спільнотах забезпечує підтримку і створює простір для соціальної інтеграції. Вербальні нарративні практики допомагають глибше осмислити досвід і полегшити емоційний стан ветеранів. Мистецькі практики відіграють важливу роль у процесі подолання травми війни, виступаючи ефективним засобом психологічної підтримки для військових. Арт-терапія, нарративні практики та креативні спільноти надають ветеранам можливість виразити емоції, які складно передати вербально, та допомагають їм структурувати і осмислити свій травматичний досвід. Арт-терапія створює простір для візуального самовираження, дозволяючи вивільняти складні емоції через символічні образи та творчі форми. Це сприяє зниженню рівня стресу та тривожності, допомагаючи військовим працювати зі своїми внутрішніми переживаннями. Наративні практики, такі як написання мемуарів та особистих історій, забезпечують можливість вербалізувати травматичний досвід. Це сприяє глибшому усвідомленню і прийняттю пережитого, створюючи смисл із власних емоцій і спогадів. Використання художньої літератури у терапевтичному процесі також допомагає ветеранам порівняти власні переживання з літературними героями, що полегшує емоційне навантаження. Креативні спільноти створюють безпечне середовище для

соціальної інтеграції та підтримки ветеранів, де вони можуть спільно працювати над колективними мистецькими проектами. Ці спільноти полегшують процес адаптації, забезпечуючи емоційну підтримку та сприяючи соціалізації після повернення з війни. Поєднання візуальних та вербальних технік має найбільший терапевтичний ефект, оскільки дозволяє військовим не лише виразити емоції через мистецтво, але й осмислити їх через текст. Візуальні образи допомагають розпочати емоційне зцілення, тоді як написання текстів і рефлексії поглиблюють процес відновлення. Таким чином, мистецькі практики слугують комплексним інструментом для подолання травми, поєднуючи терапевтичні інтервенції, які знижують рівень стресу та сприяють глибшому емоційному та соціальному відновленню ветеранів.

Література:

1. Арттерапія і війна: контексти і досвід практичної роботи : колективна монографія /за заг. ред. Н. Кальки, Г. Одинцової. Львів : ЛьвДУВС, 2023. 283 с.
2. Кузікова С., Зливков В., Лукомська С., Щербак Т., Котух О. Психологічний супровід особистості в умовах війни : навч. посібник. Київ – Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2024. 260 с.
3. Мюллер М. Якщо ви пережили психотравмуючу подію / пер. з англ. Діана Бусько ; наук. ред. Катерина Явна. Серія «Сам собі психотерапевт». Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2014. 120 с.
4. Туриніна О. Л. Психологія травмуючих ситуацій : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : ДП «Вид. дім «Персонал», 2017. 160 с.
5. Bushnell C., C'eko, M., & Low Cognitive and emotional control of pain and its disruption in chronic pain. *Nature Review Neuroscience*. 2013. № 14 (7). P. 502–511.
6. Horowitz M. J. Stress-response syndromes: a review of posttraumatic and adjustment disorders. *Hospital and community psychiatry*. 1986. № 37 (3). P. 241–249.
7. Tinney G., & Gerlock, A. A. Intimate Partner Violence, Military Personnel, Veterans, and Their Families. *Family Court Review*. 2014. № 52 (3). P. 400–416.

Маргарита ПЕЛИПЕНКО (Київ), студентка, Київський національний університет імені Тараса Шевченка

***Висвітлення ідеї української державності
в кіноматеріалах ВУФКУ: «П.К.П.» (1926)
та «Документи епохи» (1928)***

Метою роботи є виявлення в кінокартинах ВУФКУ героїзації українських революційних сил в умовах заангажованості кіноматеріалів крізь призму радянської ідеології. Методологію дослідження утворюють компаративний метод під час порівняння змістового та ідеологічного наповнення кінокартин; метод аналізу та синтезу – під час виявлення ідеологічних прийомів подачі інформації глядачеві у кінокартинах через призму радянського трактування; метод дедукції та індукції під час формування цілісного уявлення, сформованої в кінокартинах, «радянської антигероїзації». Наукова новизна полягає у висвітленні стоїцизму ідеї захисту української державності в умовах його «радянської антигероїзації» на основі кінокартини «Два дні» та «П.К.П.». Висновки. Проаналізувавши розглянуті факти, доходимо до наступних підсумків, що випуском своїх картин на світовий кінопрокат ВУФКУ залишало слід у свідомості глядача, формуючи образ ідеї Української революції як в цілому, так і на конкретних фактах чи посталях з точки зору радянських ідеологічних переконань. Факт існування організованого українського антибільшовицького супротиву, зображуваного у кінострічках «П.К.П.» та «Документи епохи», дає підстави для їхнього трактування як потужного явища, що становило загрозу владі СРСР на окупованих більшовиками українських територіях, тому випуск зазначених вище кінокартин і подібних до них за змістом здійснювався з метою підриву прихильності до української ідеї. Так звана «радянська антигероїзація» в кадрах зображення проукраїнських революційних діячів як тих, що зацікавлені в реалізації політичних амбіцій, задоволенні власної наживи та нехтуванням інтересами народу, мимоволі навпаки постає додатковим доказом потужності та непереможності українського революційного руху збройним шляхом до повного придушення, його гідної противаги радянській ідеології в свідомості української та світової спільноти. Тож запуск потужних ідеологічних механізмів, як то випуск даних кінокартин, дає можливість зрозуміти, «прочитавши між рядками україномовних інтертитрів», й усвідомити силу стійкості, боротьби, захисту української державності тогочасними лідерами української національно орієнтованої спільноти.

Ідеї стоїцизму українського народу та безпринципності у захисті української державності в роботах українського кінематографу легко прослідковується на прикладі низки кінокартин часів незалежності, проте значно складнішим є процес ідентифікації даних ознак в радянських кінороботах, а саме часів Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) – органу, що здійснював управління одержавленою кіноіндустрією УСРР продовж 1922–1930 років [9, с. 155–156].

Звідси постає актуальність теми дослідження, що полягає у дослідженні кіноробіт радянського українського кінематографу із пошуком та висвітленням у них засобів та способів героїзації ідеї української державності.

На підставі проведеного аналізу досліджень та публікацій можна стверджувати про загальну цікавість наукової царини до даної тематики, проте вона вимагає детального розгляду окремих аспектів, які безпосередньо охоплює дана дослідницька робота. У кінознавчих працях В. Миславського [13–17], С. Тримбача [27], Л. Брюховецької [3], Л. Госейка [6], С. Безклубенка [2], І Корнієнка [12]. можна простежити загальний огляд ідеологічного наповнення та умов формування кінематографічних матеріалів ВУФКУ, при чому останній трактує вище згадане крізь призму радянського бачення на кіно. А. Пижик [20] у своїй статті конкретизується на ідеологічній складовій кінокартин в контексті формування образу «героя» та «ворога», а питанню дискваліфікації української ідеї в постаті С. Петлюри присвячена робота Н. Христана [32]. Зосередження на постаті Ю. Тютюнника наявне у роботах В. В'ятровича [4], О. Гнатюк [5] та Я. Фрайзуліна [31], де дослідники розглядають ідеологічний аспект місця отамана в кінознімальному процесі «П.К.П.» із публікацією спогадів та свідчень очевидців. Ідеологічні особливості та обставини створення фільму-хроніки «Документи епохи» представлені в роботах Р. Росляка [25] та Л. Госейка [7]. Вагома частина джерельної бази представлена на сторінках, української періодики 1920-х років.

Мета даної роботи полягає виявленні в кінокартинах ВУФКУ героїзації українських революційних сил в умовах заангажованості кіноматеріалів крізь призму радянської ідеології.

Наукова новизна роботи полягає у висвітленні стоїцизму ідеї захисту української державності в умовах його «радянської антигероїзації» на основі кінокартини «Два дні» та «П.К.П.».

Кінематографічна царина за часів свого першого розквіту у 1920-х роках під егідою ВУФКУ, так званого «перерваного польоту» на думку Л. Брюховецької [3] була ідеологічною складовою режиму радянської політики, яка, дотримуючись ленінських настанов про кіно

як найважливішу форму мистецтва «у справі пропаганди та агітації» [15, с. 232], активно застосовувала його для формування в уяві глядачі як позитивних, так і негативних образів контрреволюції. Останнє породжує науковий інтерес в контексті теми дослідження: виявлення героїзації у, на перший погляд, змаргіналізованих та негативізованих крізь радянську ідеологічну призму персонажах, що поділяли цінності Української революції.

Кіноагітка «П.К.П.» (1926 р.) як режисерська робота тандему А. Лундіна і Г. Стабового та «історичний фільм на зразок кіно-доповідки» [18, с. 2] «Документи епохи (1928 р.)» режисерства Л. Могилевського – це німі кінороботи ВУФКУ, що в художній або кінохронікальній формі відповідно відтворюють фрагменти революційних подій 1917–1921 років із «навішуванням» ідеологічних ярликів та кліше, з наданням деструктивних, маргінальних та спалюваних рис зокрема героям Української революції. Втілення вище наведеного кожна кінокартина забезпечує власними прийомами, що вимагає конкретизації, представленої нижче.

Режисер Л. Могилевський сформулював *мету монтажної роботи* над фільмом-хронікою, що реалізовувалася у систематизації та виявленні, логічному викладі документально-історичних епізодів з кадрами «класової боротьби на Україні» [14, с. 415]. Історичної правдивості у кадрах фільму було досягнуто за рахунок відсутності «ігрового кадру» [18, с. 2] в ньому – застосування кадрів, на яких зафіксовані виключно реальні події та учасниками; «скріплення» епізодів за допомогою україномовних інтертитрів.

Представленість на екрані перед глядачем не художніх, а хронікальних кадрів надавала переконливості кіноматеріалові, тому зміст інтертитрів сприймався як аксіоматична правда, що є найсуттєвішим: вороже налаштування глядача до ідеї української революції та її героїв через змаргіналізовані, позбавлені людських цінностей описи із наративом зверхності до інтересу народу. Так ми прослідковуємо це у наступних кадрах:

1) «Банкет у Гетьмана» (фільм містить кадри із підписами до них у вигляді ««відважні» золотопогонники»... «Бенкетували»... «за “єдиную неделимую Россию (єдину і неподільну росію – переклад – П. М.)”» [19]; окрім П. Скоропадського на плівку був зафіксований «міністр військових справ Олександр Рогоза <...> командувач армією» [21, с. 91];

2) «Оголошення універсалу» (в інтертитрі до зображуваних у фільмі епізодів закладено такий зміст: «І знову декламація чергового універсалу» [11] – надано знецінювального значення висвітлюваного факту);

3) «Вступ Директорії в Київ» (написами, що поєднували хронікальні кадри приїзду українських сил до київського вокзалу, організованою для

них зустрічю і подальшим від'їздом вже по управлінських справах; зображувані події було схарактеризовано так: «Петлюра 19 грудня 1918 р. «переможцем» ступив до Києва», «українські «добродії» з хлібом-сіллю стрічають свого визволителя» [11].

Режисер Л. Могилевський засвідчував, що дана кіноробота за задумами охоплювала революційні події «з початку імперіалістичної війни до початку *мирного* (підкреслення – М. П.) будівництва» [18, с. 2]. Це тлумачення дає розуміння ідеологічної значущості кінострічки в контексті, по-перше, закріплення «совітської» влади на українських територіях, а, по-друге, ідейної нейтралізації та зменшення прихильності до української державності в обличчі В. Винниченка чи С. Петлюри, зважаючи, що постать останнього мала на момент середини 1920-х років вагомий авторитет та вплив на закордонний простір зокрема європейського виміру.

«Німий» радянський агітаційний фільм на історичну тематику – «П.К.П. (Піلسудський купив Петлюру)», на моє переконання, беззаперечно можна ідентифікувати як складову масштабної ідеологічної кампанії СРСР по знищенню прихильників і залишків так званої «петлюрівщини» [24, с. 3] та її закордонних прибічників (зокрема польських сил). З метою наведення доказів на заявлену вище тезу, одразу розглянемо ідеологічні акценти у фільмі, розставлені так званими «освітами» – згідно зі спогадами Ю. Тютюнника, радянськими органами пропаганди [30].

По-перше, до кіновиробничого процесу у якості актора (постає в ролі самого себе) та фактично постійного помічника у роботі над фільмом (часткове написання сценарію та *важливо* підборів типажів на ролі про-українськи та про-польськи орієнтованих персонажів [30]) було залучено Ю. Тютюнника – колишнього отамана Армії УНР. При поверхневому знайомстві з даною інформацією це може виглядати як зрада – долучення до створення фільму-агітки, що своїм виходом на екрани повністю спаллює обличчя ідеї української національно-визвольної боротьби 1918 – 1921 рр. та всіх до неї причетних осіб. Проте той факт, що «ключ» картини – Ю. Тютюнник – вже через два роки після прем'єри був арештований та в 1930 році розстріляний [28, с. 3], а сам фільм заборонений до показу [10], змушує заглибитися до деталей даного аспекту.

Основу для пояснення місця Тютюнника при створенні даної кіноагітки становлять його спогади, що фрагментарно висвітлені у роботі Я. Фрайзуліна, у яких можемо простежити особисте пояснення отамана змісту своїх дій: «...я вибрав Кучинського (актора на роль С. Петлюри – примітка М. П.), бо він був *найменше* (підкреслення – М. П.) схожий на живого Петлюру» [30], адже був значно вищим і в загальному здійснював приємніше враження на глядача ніж його прототип, за словами отамана

[30]. «До Кучинського-Петлюри треба було припасувати й Пілсудського <...> актор, що грав Пілсудського більший від свого першотипу. Кабінет міністрів і двірські кола Петлюрині <...> схожі на дійсних міністрів, як *їжак на дику козу* (підкреслення – М. П.)» [30]. Для переконливості зазначеного нижче висновку варто навести спомина отамана про те, що він описував акторам персонажів «цілком правдиво, що, <...> суперечило трактовці типів сценаристом, режисером і «освітами»» [30].

З наведених вище фактів, можемо говорити наступне: у мотиві власних вчинків Тютюнник не закладав трактування революційної боротьби виключно через призму більшовицького світогляду, в який його хотіла помістити радвлада: отаман попри ідеологічну заангажованість фільму, намагався не допустити остаточного спаплюження ідеї української державності, описуючи кінознімальному штату історичних персоналії не як безпринципних маргіналів та підбираючи акторів у мало відповідності прототипам їхніх персонажів: це дає підстави для сумніву у повністю прорадянській позиції Тютюнника-зрадника, проте його постать виглядає в цілому доволі контраверсійною, зважаючи на розкаяння [23, с. 2], звернення до колишніх поплічників у 1923 році [4, с. 30], публіцистичну діяльність 1924 року («З поляками проти України») [29], де чітко принижується та звинувачується український та польський елемент як учасники революційних подій 1918–1921 рр., а потім проукраїнський зміст його роботи «Зимовий похід» чи записок під час останнього арешту 1929–1930 рр. [31, с. 292] вимагають окремого дослідження, що виходить за межі тематики моєї роботи.

Наступним акцентом радянської ідеології можна виокремити вихід «П.К.П.» на екрани (прем'єра в Києві – 28.09.1926 року [13, с. 230]) в рік вбивства С. Петлюри [8, с. 34] – не просто співпадіння, а складова антипетлюрівської кампанії. На цьому акцентують увагу низка науковців, зокрема серед них виділяється О. Гнатюк, зазначаючи таку хронологічну паралель: «травень 1926 – військовий переворот у Варшаві (з подальшим приходом Ю. Пілсудського до влади – уточнення М. П.); загибель Петлюри» [5, с. 356]. Гіпотетичним припущенням можемо вважати, покази фільму «П.К.П.» одночасно з проведенням судового слідства у справі Шварцбарда – вбивці Петлюри [5, с. 357] – був спланований як додатковий засіб спаплюження в закордонній спільноті відношення до вже вбитого контрреволюціонера.

Третім ідеологічним акцентом є зображення протиборства за лідерство між провідниками українських сил С. Петлюрою та Ю. Тютюнником саме у фільмі стало апогеєм наративу більшовицької пропаганди – низка повідомлень, статей тогочасної періодики (до прикладу стаття

«1920–1921 роки» у журналі «Всесвіт» [22, с. 15–17]) постійно акцентували увагу на тому, що *деморалізовані лідери боряться за реалізацію власних політичних амбіцій*, а доля українського населення їх вже мало цікавить. Для доказовості такого висвітленого у фільмі нарративу радянські газети друкували навіть судові свідчення колишніх соратників отаманів, як, наприклад, слова повстанця Яворського на прізвисько Карий: «...«То взаємини хатньої собаки й кішки, приятелі іменно такого типу»...» [26, с. 3], – хоча умови допитів, в яких могла бути доведена дана інформація, не дають можливість говорити про її повне правдивість.

На присутність нікчемності, зацікавленості виключно в матеріальній наживі та своїх владних амбіціях є відголосок у низці сцен фільму, зокрема в тій, де глядач спостерігає п'яних танцюючих діячів УНР в обіймах розгульних дівчат, а в розіграві спектаклю із жінкою, що просить батька отамана С. Петлюру врятувати всіх, радянська пропаганда поставила за мету зображення пихатості, любові до показовості, честолюбстві С. Петлюри та фальшивості всіх сподвижників української державності початку ХХ століття.

1. *Четвертою ідеологічною пасткою* слід виокремити розшифрування абрєвіатури «П.К.П.», а саме: «П. К. П. такий напис був на польсько – петлюрівських вагонах (Польська колея паньствова), а *селянська думка* (за змістом кінокартини – підкреслення, уточнення – М. П.) дуже вдало перефразувала ці літери» [22, с. 15–17]. Суспільство розшифровує напис «ПКП» як «продаж» українських земель, а відповідно різко негативно та вороже ставиться до вчинку керівництва УНР, перш за все до самого С. Петлюри, зневажаючи його, додатково підкреслюється іще поглядом і зневажливими пловком селянина у кадрах фільму під час зображення так званого грабунку польськими жовнірами українських селян, ніби-то наслідку відповідного «продажу України» – підписання Варшавської угоди 1920 року. Отже, таке змальовування відношення українських селяни мало на меті викликати у глядача зневагу, ворожість до С. Петлюри, діяння якого, зважаючи на зміст кінокартини, тільки шкодило населенню.

Точкою відліку втілення наскрізної лінії – пріоритет власної наживи над долею народу – бачимо в перших кадрах фільму: сцени так званого «приторговування» С. Петлюри із Ю. Пілсудським, де перший – зацікавлений у матеріальній наживі і задоволенням перш за все своїх особистих бажань.

Пропри застосування різних підходів до висвітлення подій української національно-визвольної боротьби 1917–1921 років у фільмах «Два дні» та «П.К.П.» – з метою надання ідеологічної переконливості та доказовості кінокартини використання хронікальних кадрів чи реальних постатей

із підібраними за типажем акторами відповідно – спільним спільким для обох картин залишилося те, що навіть попри всі перераховані вище ідеологічні нашарування, накладені «совітським» режимом на через фільми на ідею боротьби за українську державність загалом, незмінними лишається наступне: державотвоні та національноконсолідуючі ідеї УЦР, Української Держави та Директорії УНР через потужність свого впливу, зокрема останньої, на свідомість і переконання тогочасного українського суспільства, через можливість підриву авторитету і сили «совітської» влади на окупованих українських територіях іменованих УСРР, через можливу міжнародну підтримку УНР у супротиві панування СРСР на цих територіях радянська ідеологічна стратегія таким чином створила образи змаргіналізованих антигероїв, тим самим довівши сприйняття українських сил як сильного ідеологічного супротивника, єдиною зброєю проти якого є його спаплюження в очах потенційних прихильників.

За рахунок «радянської антигероїзації», між рядками україномовних інтертитрів прослідковується винятково потужна сила української ідеї – героїзм її носіїв був у силі їхнього опору, адже вони були такою проблемою та загрозою, що навіть радянській владі довелося створювати суцільні ідеологічні кампанії, для підриву довіри народних мас, адже авторитет того самого С. Петлюри на момент першої половини 1920-х років на міжнародному рівні залишався доволі достатнім, на моє переконання, для залучення достатньої міжнародної підтримки Директорії УНР задля продовження боротьби з СРСР за ним же окуповані українські території. Попри все, варто засвідчити факт, що, на жаль, даний ідеологічний прийом вдало спрацював на користь радянської влади, засвідчивши втрату авторитету ідей УНР в очах української спільноти та міжнародної прихильності.

Висновок.

Проаналізувавши розглянуті факти, доходимо до наступних підсумків, що випуском своїх картин на світовий кінопрокат ВУФКУ залишало слід у свідомості глядача, формуючи образ ідеї Української революції як в цілому, так і на конкретних фактах чи постатях з точки зору радянських ідеологічних переконань. Факт існування організованого українського антибільшовицького супротиву, зображуваного у кінострічках «П.К.П.» та «Документи епохи», дає підстави для їхнього трактування як потужного явища, що становило загрозу влади СРСР на окупованих більшовиками українських територіях, тому випуск зазначених вище кінокартин і подібних до них за змістом здійснювався з метою підриву прихильності до української ідеї. Так звана «радянська антигероїзація» в кадрах зображення проукраїнських революційних діячів як тих, що зацікавлені в реалізації політичних амбіцій, задоволенні власної наживи та нехтуванням

інтересами народу, мимоволі навпаки постає додатковим доказом потужності та непереможності українського революційного руху збройним шляхом до повного придушення, його гідної протизага радянській ідеології в свідомості української та світової спільноти. Тож запуск потужних ідеологічних механізмів, як то випуск даних кінокартин, дає можливість зрозуміти, «прочитавши між рядками україномовних інтертитрів», й усвідомити силу стійкості, боротьби, захисту української державності тогочасними лідерами української національно орієнтованої спільноти.

Література:

1. Odesa Film Studio. Пілсудський купив Петлюру / П.К.П. (1926), 2014. [Електронний ресурс]. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nfCz8woy1iI> (дата звернення: 17.04.2024).
2. Безклубенко С. Д. Українське кіно: Начерк історії. / С. Д. Безклубенко. Київ : Альтерпрес, 2004. 192 с.
3. Брюховецька Л. І. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції. *Кінематографічні студії*. 2018. № 8. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2018. 570 с.
4. В'ятрович В. М. Історія з грифом «Секретно». Л : Центр досліджень визвольного руху, 2011. 328 с.
5. Гнатюк О. За кулісами фільму «П.К.П.». Боротьба з пам'яттю про Українську революцію на прикладі кінострічки 1926 р. *Революція, державність, нація: Україна на шляху самоствердження (1917–1921 рр.)*. Київ; Чернігів : Сівєрський центр післядипломної освіти, 2017. С. 352–371.
6. Госейко Л. Історія українського кінематографа : 1896–1995. Київ : КІНОКОЛО, 2005. 464 с.
7. Госейко Л. Леонід Могилевський від ВУФКУ до європейських кіностудій. *Кіно-Театр*. 2018. № 5. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2229#cite_ref-2
8. Гриненко О. Матеріали журналу «Тризуб» про розслідування вбивства С. Петлюри (1926–1928 рр.). *Український історичний журнал*. 2009. № 3. С. 34–43.
9. Декларація Кінематографічного комітету Народного комісаріату освіти УСРР. / Див.: Росляк Р. Всеукраїнський кінокомітет: матеріали й документи з історії створення. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2011. № 9. С. 155–156.
10. Дозвільні документи: Головний комітет по контролю за репертуаром [Роспорядження про заборону фільму]. URL: <https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/08/Dozvilni-dokumenty-1.pdf> (дата звернення: 14.04.2024).
11. Класика Українського Кіно. Документи епохи 1928 / режисер Леонід Могилевський (Уривок), 2020 [Електронний ресурс]. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4HVIDJSHTjo> (дата звернення: 12.04.2023).
12. Корнієнко І. Півстіліття українського радянського кіно. Київ : Мистецтво, 1970. 227 с.

13. Миславський В. Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 1. Харків : Дім Реклами, 2018. 680 с.
14. Миславський В. Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 2. Харків : Дім Реклами, 2018. 528 с.
15. Миславський В. Н. Кінематограф Радянської України в період громадянської війни. *Культура України*. 2013. № 40. С. 231–239.
16. Миславський В. Кінознавчі розвідки в Україні (друга половина 1920-х – перша половина 1930-х рр.). Ч. 1. Харків : Точка, 2020. 560 с;
17. Миславський В. Кінознавчі розвідки в Україні (друга половина 1920-х – перша половина 1930-х рр.). Ч. 2. Харків : Точка, 2020. 560 с.
18. Могилевський Л. Зафільмована історія. *Кіно*. Київ, 1928. № 6. С. 2. URL: <https://libraria.ua/issues/1230?StartDate=1928-06-01>.
19. Монтажний лист до кінофільму «Документи епохи». *Центральний державний кінофотофоноархів України імені Г. С. Пшеничного*. Фонд № 593. [Електронний ресурс] / Державне агентство України з питань архівів. URL: https://avd.archives.gov.ua/files/kino-doc.php?od_obl=593 (дата звернення: 14.10.2024).
20. Пижик А. Втілення в радянському художньому кіно образів «ворога» та «героя» періоду Української революції 1917–1921 рр. *Грані*. 2018. № 21 (6). С. 28–38.
21. Пиріг Р. Я. Українська гетьманська держава 1918 року. Історичні нариси. Київ : Інститут історії України, 2011. 335 с.
22. Р. М. 1920–1921 роки. Всесвіт. Харків, 1926. № 4. С. 15–17. *Libraria*. URL: <https://libraria.ua/issues/1234/98879/> (дата звернення: 17.04.2024).
23. Розкаяння отамана Тютюнника // Зірка. Катеринослав, 1923. № 15. С. 2. URL: <https://libraria.ua/issues/976/70617/?PageNumber=2&ArticleId=2531541&Search=%D0%AE.%D0%A2%D1%8E%D1%82%D1%8E%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%BA> (дата звернення: 17.04.2024).
24. Розклад петлюрівщини. Селянське життя. Чернігів, 1923. № 21 (35). С. 3. *Libraria*. URL: <https://libraria.ua/issues/941/54163/> (дата звернення: 17.04.2024).
25. Росляк Р. Леонід Могилевський і його фільми. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2019. № 24. С. 174–191.
26. Суд над українською контр-революцією. *Вісті ВУЦВК*. Харків, 1925. № 196. С. 3. *Libraria*. URL: <https://libraria.ua/issues/1234/98879/> (дата звернення: 17.04.2024).
27. Тримбач С. Історія українського кіно (1910–1920-ті роки). Нариси з історії кіномистецтва України / ред.: І. Зубавіна, В. Сидоренко. Київ : Інтертехнологія ; Академія мистецтв України ; Інститут проблем сучасного мистецтва, 2006. 864 с.
28. Тютюнник розстріляний? *Діло*. Львів, 1929. № 134. С. 3. URL: <https://libraria.ua/issues/192/22374/?PageNumber=3&ArticleId=828632&Search=%D0%A2%D1%8E%D1%82%D1%8E%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D1%80%D0%BE%D0%B7%D1%81%D1%82%D1%80%D1%96%D0%BB%D1%8F%D0%BD%D0%B8%D0%B9> (дата звернення: 17.04.2024).
29. Тютюнник Ю. З поляками проти Вкраїни. – Харків : Державне видавництво України, 1924. 192 с.

30. Файзулін Я. Документи з архівів КГБ розкривають закадрові таємниці фільму-агітки «П.К.П.» – «Піلسудський купив Петлюру». URL: <https://old.uinp.gov.ua/publication/dokumenti-z-arkhiviv-kgb-rozkrivayut-zakadrovi-ta-emnitsi-filmu-agitki-pkr-pilsudskii-kup> (дата звернення: 14.04.2024).

31. Файзулін Я. Невідомі спогади генерал-хорунжого армії УНР Юрія Тютюнника. *Український історичний збірник*. 2011. № 14. С. 290–302.

32. Христан Н. Конфлікт пам'ятей про Симона Петлюру: конструювання образу «ворога» в СРСР на прикладі кінофільму «П.К.П.». *Травневі студії 2020: історія, міжнародні відносини* : збірник наукової конференції / за ред. Ю. Т. Темірова. Вінниця : ДонНУ імені Василя Стуса, 2020. Вип. 5. С. 194–197.

Vadym SLYUSAR (Zhytomyr), Doctor of Philosophical Sciences, Docent, Head of the Department of Philosophical and Historical Studies and Mass Communications, Zhytomyr Polytechnic State University

Anhelina RUDYK (Zhytomyr), student, Zhytomyr Polytechnic State University

War as an inner experience of E. Junger in the experience of the russian-ukrainian war

An analysis of issues surrounding tolerance in philosophical studies involves examining not only aspects of relationships between subjects but also the factors that lead to hostility between them and various accompanying processes, such as conflict escalation, confrontation, disdain, and mutual disregard. One of the most pressing problems for contemporary thinkers is war, which, before the 19th century, was mainly a means of resolving conflict between two parties. It later transformed into a tool for resolving social conflicts and escalated to a global scale. In the second half of the 20th century, war emerged in new forms (e.g., cultural, ideological, economic wars, the “Cold War”, and the nuclear arms race), becoming a defining characteristic of modern human existence.

The contemplation of war’s role has been reflected in various philosophical concepts, notably in the concept of the “Gestalt of the Worker” by prominent German thinker Ernst Jünger. Jünger places the concept of “war” alongside other terms like “worker”, “domination”, “Gestalt”, “mobilization”, “race”, “species-race”, “technology”, and “new order”, attributing, according to V. Zhmyr, a positive meaning and weight to these ideas [1, p. 20].

The opposition between peace and war, as part of the “diagnosis of the era” conducted through Jünger’s philosophical reflection, should be viewed through concepts that continue a categorical line stemming from ancient Eros. Jünger associates this with “blood”, “fire”, “horror”, and “pain”. However, only pain is the key to peace, as peace is then realized as a bearer of threat. In his works, Jünger “masculinizes” and individualizes war, attributing to it masculine and heroic traits (courage, self-sacrifice, honor, etc.), which have lost relevance in modern wars. He emphasizes the necessity of realizing masculine, barbaric, physical struggle as an inner experience, where the “inner” is conceived in the context of Nietzschean “internalization” (“Verinnerlichung”) and the experience is seen as the spiritualization and sublimation of the struggle.

For Jünger, war is what makes people and their time truly what they are; it embodies God—the Creator, Father, and Educator—elevating war to a sacred and divine level, marked by the birth of the “new man”. At the same time, war becomes a ritual of initiation, where an entire generation emerges from dark and mundane life, passing through gates toward the light, hardening themselves. Its soldiers experience war, becoming part of it, entering a state of martyrdom, prepared to die for war with the deepest convictions. Thus, war emerges as a transformation, a return or regression to the barbaric form of human existence. This primal essence of humanity is the root cause of wars.

However, the beginning of war, which leads to the demise of civilization, is simultaneously accompanied by the birth of the “new man” and, therefore, the beginning of a new era or civilization, or more accurately, a new cycle of its development. One of the traits of this “new man” is total identification with technology, which awakens deep instincts, fascinations, and reflexes.

In his work “War as Inner Experience”, Jünger defines war as the father who raised people ready for eternal struggle, for war, as the philosopher metaphorically expresses, is the axis around which the vibrating wheel of life spins within every individual. War gives life form and meaning [2]. Soldiers who internalize the experience of war reproduce it with the goal of creating something, which leads to the sanctification of both war and soldierhood. On the one hand, Jünger glorifies soldierhood, secularizing it to some extent, granting it status as one of the most significant factors in societal development. On the other hand, “inner experience” is an attempt to justify war, giving it specific meaning, purpose, and necessity. This can be explained by the social and geopolitical processes taking place in Germany in the 1930s, during the period between the two world wars when the idea of war was affirmed not only as a means of resolving conflicts between states but primarily as a way of human existence in a hostile world. Hostility manifested in the mechanization of many spheres of life, the strengthening of natural selection in social

processes, and the establishment of political means during the resolution of generational conflicts.

References:

1. Жмир В. Ернст Юнгер – хто він? *Філософська думка*. 2008. № 1. С. 15–35.
2. Jünger E. Der Kampf als inneres Erlebnis, in: *Sämtliche Werke*. Band 7. *Essays I*. Klett-Cotta-Stuttgart, 1980. S. 9–103.
3. Ślusar W. Problem przemocy i wojny w kontekście transformacji społecznych. *Wojna / Pokój*. Humanistyka wobec wyzwań współczesności. Zielona Góra: morpho, 2017. S. 24–51.
4. Слюсар В. М. Насилля: соціально-філософська природа : монографія Житомир : Вид-во Євенок О. О., 2017. 450 с.

Олена СТОЛЯРЕНКО (Вінниця), докторка педагогічних наук, професорка педагогіки, професійної освіти та управління закладами, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського

Оксана СТОЛЯРЕНКО (Вінниця), кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри іноземних мов, Вінницький національний технічний університет

Антропоцентризм і обґрунтування концептуальних засад гуманістичного виховання

Метою статті є актуалізація антропологічної концепції у гуманістичному вихованні. Стосовно освіти принцип людиноцентризму об'єктивується нами як особистісно орієнтований виховний процес. В основі антропологічної концепції лежить антропоцентрична модель виховання. Людина в ній – відкрита система, найвища цінність, а головне завдання – створення середовища, сприятливого для саморозвитку кожного. Антропологізм максимально наближається до гуманістичного принципу організації виховання відповідно до законів розвитку особистості, що формується, сприяє вихованню у кожного ціннісного ставлення до людини. У статті обґрунтовано концептуальні засади гуманістичного виховання. Визначена роль антропоцентризму у формуванні ціннісного

ставлення до людини. Охарактеризована антропологічна концепція, визначені наукові підходи у її обґрунтуванні та вплив на організацію гуманістичного виховання молоді. Методологічний концепт відображає тісний взаємозв'язок фундаментальних підходів до вивчення проблеми виховання ціннісного ставлення до людини (аксіологічного, культурологічного, системного, антропологічного та інших). На виховання особистості здійснюють цілеспрямований вплив суспільні інститути, завдяки чому в її свідомості, способах поведінки та діяльності відбувається відтворення соціально-культурного досвіду. У результаті формується вихованість, яка характеризується ставленням людини до світу, самої себе та довколишніх, до природи, до праці, до навчання. В основі ставлень – цінності, прийняті в суспільстві, в першу чергу, загальнолюдські. Домінантою є формування базових цінностей гуманізму. Використано теоретичні методи дослідження – комплексний, порівняльний, ретроспективний аналіз літератури; різноманітні емпіричні методи. У експериментальній роботі використано традиційний підхід використання контрольних і експериментальних груп респондентів. Методи математичної статистики дозволили здійснити перевірку достовірності результатів експериментального дослідження. Наукова новизна полягає в тому, що обґрунтовано теоретичні й методологічні основи виховання у школярів ціннісного ставлення до людини на основі принципу антропоцентризму; окреслено історіографію проблеми розвитку основних положень гуманістичного виховання через соціокультурні, ідеологічні, педагогічні детермінанти; розроблено концептуальну науково-методичну структурно-функціональну модель і технологію поетапного формування ціннісного ставлення до людини в гуманістично-орієнтованому освітньо-виховному середовищі на основі антропоцентризму. У статті визначено педагогічні умови ефективного виховання ціннісного ставлення до людини, охарактеризовано особливості процесу гуманістичного виховання школярів на основі антропологічної концепції (розвиток у процесі гуманістичних та педагогічно організованих соціально актуальних взаємовідносин вихованців практично-діяльнісного особистісного колективу; забезпечення особистісно-зорієнтованої суб'єкт-суб'єктної взаємодії і створення ситуацій колективного співробітництва та довіри у процесі залучення учнів до ціннісно-орієнтованої діяльності; оптимізація міжособистісного спілкування учнів за рахунок усвідомлення необхідності розвитку в них здатності поважати себе, розуміти власну особистість (рефлексивність); стійкості до зовнішніх негативних впливів (емоційної стабільності); врахування аксіологічної складової в змісті людинознавства, культивування усвідомлення цінності іншої людини, формування позитивного образу іншого й активізацію

його сприйняття. Висновок полягає в тому, що адекватний підбір методів дослідження дозволив проаналізувати проблему обґрунтування концептуальних засад гуманістичного виховання школярів і важливої ролі у цьому процесі антропоцентризму. В статті визначено педагогічні умови ефективного виховання ціннісного ставлення до людини, охарактеризовано особливості протікання цього процесу на основі антропологічної концепції.

Актуальність теми дослідження. Проблеми в суспільстві, інтеграція і глобалізація, розвиток технічної цивілізації актуалізують освітні зміни в напрямку гуманізації та антропоцентризму.

Наукові дослідження доводять, що людство знаходиться на межі деградації та самознищення, а ціннісне ставлення до людини ще не стало пріоритетним у системі цінностей особистості. Тому метою статті є актуалізація антропологічної концепції у гуманістичному вихованні.

Аналіз досліджень і публікацій. Ціннісні трансформації антропоцентричного світу все більше знаходять своє відображення в сучасній міжнародній і вітчизняній гуманітаристиці. Сьогодні, як ніколи, в умовах війни, захисту людяності належить пріоритетна роль у розвитку гуманітарної сфери та культурного простору. Вкрай актуальною стає антропологічна концепція гуманістичного виховання. О. Безкоровайна, І. Бех, Т. Дем'янюк, О. Коберник, В. Кремень, О. Сухомлинська – учені, яким належить теоретико-методологічна розробка засад гуманістичного виховання. Обґрунтування антрополого-методологічних концепцій гуманізації належить представникам педагогічної антропології (М. Шеллер, В. Лай, П. Тейяр де Шарден, М. Монтессорі, К. Вентцель, Д. Дьюї, А. Комбс, К. Роджерс).

Педагогічна антропологія запропонувала антрополого-методологічні концепції гуманістичного виховання (В. Вебер, Л. Вітгенштейн, Г. Гаудінг, Г. Гегель, Д. Дьюї, І. Кант, Е. Кей, У. Кільпатрік, А. Комбс, Е. Косс, Р. Кузіне, В. Лай, А. Леруа-Луран, Ж. Марітен, А. Маслоу, Е. Мейман, М. Монтессорі, Дж. Мур, М. Пирогов, Б. Рассел, К. Роджерс, А. Фарер, С. Холл, П. Тейяр де Шарден, М. Шеллер).

Проблеми ролі особистості в цивілізаційних процесах відображені в філософських концепціях людини (іраціоналістична / А. Бергсон, С. К'єркегор, Ф. Ніцше, З. Фрейд, А. Шопенгауер; антропологічна / А. Августин, Х. Аквінський, А. Гелен, Платон, Х. Плеснер, Е. Ротхакер, А. Швейцер, М. Шеллер; в руслі яких виокремлені: біологічна / А. Гелен, А. Портман; культурологічна / М. Ландман, Е. Ротхакер; релігійна / Г. Хенгстенберг, М. Шеллер; педагогічна / К. Ушинський, Р. Штайнер; унікальної самоцінності людської екзистенції / К. Ясперс; навчально-виховної

концепції одухотвореної людини – цілісної особистості, космічної істоти, яка володіє універсальними знаннями і потенційно необмеженими можливостями Всесвіту / М. Чумарна; стосовно сутності й походження: натуралістичні (біологізаторські) концепції /соціобіологія, соціал-дарвінізм, евгеніка, теорія Мальтуса, фрейдизм/; релігійні; космічного походження людини / Т. Шарден; діяльнісна концепція, що відтворює механізм трансформації біологічного в соціальне). Вагомий внесок у розбудову антропоцентричної парадигми виховання належить П. Лесгафту, М. Пирогову, К. Ушинському; розроблення прогресивних стилів виховання – А. Дімозу, М. Мід; активної концепції виховання – Ф. Знанецькому; концепції Вальфдорської педагогіки – Р. Штайнеру. Залежно від філософської концепції, яка визначає принципи й особливості системи виховання, нами виокремлено *моделі* прагматичного, антропологічного, соціетарного, вільного та інших видів виховання. В їх основі лежать ідеї: І. Песталоцці, який головною метою вважав виховання ціннісного ставлення до людини, усвідомлення власної самоцінності; Ф. Фребеля, у якого зміст і форма виховання визначаються духовною реальністю, а розвиток особистості – матеріальним проявом її внутрішнього світу, одухотворення; І. Гербарта – досягнення гармонії волі з етичними ідеалами; В. Дільтея, в якого завдання виховання полягає в розумінні чужого світу, співпереживання.

Виклад основного матеріалу. Педагогічна дійсність формується в руслі ідей нової школи, інноваційні зміни відбуваються на користь антрополого-методологічних засад гуманізації виховання [6]. Антропологічний підхід в методології сучасної педагогіки називають «антропологічним ренесансом». Антропологія сьогодні характеризується методологічним різноманіттям підходів. Це не принижує ролі антропологічних аспектів у визначенні мети виховання, формуванні гуманістичних якостей, реформування освіти на базі антропологізму як специфічного стану філософської культури, концепцією, де явища розглядаються залежно від потреб людини. В антропологічній концепції формування ціннісного ставлення до людини максимально наближається до гуманістичного принципу організації виховання відповідно до законів розвитку особистості; а домінантами гуманізму визнає унікальність людини, розуміння її свободи й відповідальності, відкрити взаємодію з іншими [1].

Модель гуманістичного виховання в педагогічних концепціях визначає наукові пошуки, що ґрунтуються на людському вимірі, надбаннях національної культури, адекватності глобальним гуманістичним тенденціям (Г. Балл, І. Бех, А. Бойко, Є. Бондаревська, М. Боришевський, С. Гончаренко, Ю. Мальований, О. Савченко, О. Сухомлинська). В основі лежать відомі психолого-педагогічні теорії розвитку людини (Ш. Бюлер,

А. Маслоу, В. Муляр, Г. Олпорт, Ж. Піаже, К. Роджерс) та філософські обґрунтування особистісної сутності гуманізму, на основі яких вибудовується загальна культурно-історична (міжкультурна, соціокультурна) концепція гуманізації виховного процесу, теорія й практика формування гуманістичних цінностей на базі людинознавства.

Концепції гуманістичних виховних систем в минулому розробляли С. Френе, С. Шацький, в наш час – Є. Бондаревська, Ф. Брюховецький, В. Караковський. Виникають авторські школи (Г. Сазоненко, М. Чумарна). Інновації в гуманістичному вихованні знаходимо в досвіді вітчизняних педагогів (В. Лозова, А. Малько, Г. Сорока, А. Троцко, Р. Черновол-Ткаченко).

В основі розробки гуманістичної концепції виховання лежать: *соціологічна* парадигма (П. Бурдь'є, Ж. Капель, Л. Кро, Ж. Фурасть'є), *біопсихологічна* (Р. Галь, А. Медічі, Г. Міаларе, К. Роджерс, А. Фабр), *гуманістична*, з урахуванням соціально-біологічної, психологічної і спадкової складових у вихованні (Г. Балл, І. Бех, А. Бойко, З. Васильєва, С. Гончаренко, А. Макаренко, В. Сухомлинський).

Провідною ідеєю наших досліджень є положення про те, що виховання у молоді ціннісного ставлення до людини є пріоритетним напрямом морального розвитку.

Наукова новизна. Ціннісне ставлення до людини цілеспрямовано формується: засобами людинознавства з опорою на антропологізм як наукову концепцію, центром якої виступає людина як найвища цінність, суб'єкт виховної діяльності, система, що саморозвивається; завдяки науково обґрунтованій технології, спрямованій на актуалізацію засвоєння знань, базових гуманістичних цінностей та розуміння їх сутності, формування гуманістичних почуттів і набуття на цій основі необхідних умінь та навичок поведінки, відносин [8]. В основу антропоцентричної концепції покладено ідею про розвиток і виховання особистості на основі базових гуманістичних цінностей, що відповідає особистісно зорієнтованій доктрині вітчизняної педагогічної освіти [2]. Ціннісне ставлення як базовий інваріантний компонент моральної вихованості реалізується з допомогою забезпечення стійкого інтересу до сфери загальнолюдських, національних цінностей, формування мотивації до засвоєння й формування гуманістичних базових цінностей, залучення для цього інформаційного фонду людинознавства, засвоєння провідних ідей, формування етичного мислення, розвиток гуманістичних почуттів, навичок толерантної поведінки [5]. Визначено умови ефективного виховання ціннісного ставлення до людини: розвиток у процесі гуманістичних та педагогічно організованих соціально актуальних взаємовідносин вихованців практично-діяльнісного особистісного

колективу; забезпечення особистісно-зорієнтованої суб'єкт-суб'єктної взаємодії і створення ситуацій колективного співробітництва та довіри у процесі залучення до ціннісно-орієнтованої діяльності; оптимізація між-особистісного спілкування учнів за рахунок усвідомлення необхідності розвитку в них здатності поважати себе, розуміти власну особистість (рефлексивність); стійкість до зовнішніх негативних впливів (емоційна стабільність); врахування аксіологічної складової в змісті людинознавства, культивування усвідомлення цінності іншої людини, формування позитивного образу іншого й активізацію його сприйняття: розвитку у вихованців емпатії та асертивності, тобто, якщо виховання здійснюватиметься відповідно до розроблених теоретичних і методичних засад дослідження, які ґрунтуються на сучасних освітніх парадигмах і концепціях та відповідають науково-обґрунтованій організації гуманістичного виховання в закладі освіти, що включає структурно-функціональну модель як відкриту систему та технології формування досліджуваної якості в навчально-виховних і позаурочних формах виховної роботи. Виховання ціннісного ставлення до людини набуває ефективності, якщо воно реалізується як система взаємодії соціокультурних, предметних, суб'єктивних складових і передбачає взаємопроникнення й взаємодоповнення цілеспрямованих і опосередкованих впливів на особистість у процесі гуманістичних взаємовідносин і діяльності, організаційне, методичне забезпечення яких спрямоване на збагачення змістово-процесуальної реалізації, тобто формування і прояву у вихованців ціннісного ставлення до людини [7]. Ефективне його формування досягається завдяки актуалізації проблеми у всіх суб'єктів виховного процесу на основі усвідомлення й компетентності, що можливе в результаті розширення знань про людину як найвищу цінність, шанобливого ставлення до неї, що мотивують гуманну поведінку; розвитку інтересу до проблем людини, міжнаціонально-культурної спадщини; формуванні гуманістичних ціннісних орієнтацій, настанови про необхідність прояву ціннісного ставлення до кожного члена суспільства, створення гідних умов життя, забезпечення свого майбутнього, турботи про інших; участі в благочинній, суспільно-корисній діяльності; формування: емоційної сприйнятливості, вміння співпереживати та співчувати; потреби у взаємодії, розумінні іншої людини, повазі її гідності й самоповазі, здатності до діалогу; реалізації системного підходу до вироблення в учнів умінь і навичок гуманної поведінки, здійснення психолого-педагогічного проектування, що виступає умовою і засобом переходу до особистісно-розвивальної моделі виховання ціннісного ставлення до людини.

Висновки. У процесі дослідження було виявлено, що у більшості представників експериментальних груп, на відміну від контрольних,

ціннісне ставлення до людини було сформовано на рівні вище середнього та високого. Виявляли статистичну достовірність відмінностей проявів гуманістичних якостей представників обох груп за допомогою критерію ϕ^* Фішера.

$$\phi^* = (\phi_1 - \phi_2) \sqrt{\frac{n_1 \cdot n_2}{n_1 + n_2}},$$

де ϕ_1 – значення для експериментальної групи; ϕ_2 – значення для контрольної групи; n_1 – кількість учнів в експериментальній групі; n_2 – кількість учнів у контрольній групі. Насамперед, знаходили величину ϕ , яка відповідає відсотковим часткам для кожної з груп. $\phi_1 = 1,635$, $\phi_2 = 1,476$. Відповідні значення розмістили у формулі та одержали значення $\phi_{\text{емп}} \approx 2,19$. Значення $\phi_{\text{крит}}$, відповідні рівням статистичної значущості, дорівнюють: $\phi_{\text{крит } 95\%} = 1,34$, $\phi_{\text{крит } 99\%} = 2,12$. Одержане нами значення $\phi_{\text{емп}} > \phi_{\text{крит } 99\%}$, тому гіпотезу H_0 можна відхилити. Різниця показників рівнів оцінки ціннісного ставлення до людини у контрольній та експериментальній групах є досить значущою і статистично достовірною. Коефіцієнт такої оцінки представників експериментальних груп у порівнянні з контрольними зріс з $-0,28$ на початку дослідження до $0,62$ після його завершення, тоді як у контрольних групах лише з $-0,17$ до $0,27$, що підтверджує робочу гіпотезу про ефективність визначених нами педагогічних умов, комплексу новітніх, інтерактивних форм і методів виховання в експериментальних групах, що в цілому доводить ефективність запропонованої моделі виховної системи [3; 4]. Було встановлено взаємозв'язок між рівнями сформованості ціннісного ставлення до людини у вихованців та створенням педагогічних умов, ефективність яких було доведено в рамках експериментальної методики. Отже, на основі цього робимо висновок, що завдяки запровадженню особистісно-орієнтованої моделі гуманістичної освіти на базі ідей антропоцентризму забезпечується ефективна реалізація завдань гуманістичного виховання молоді, створюються сприятливі умови для формування у кожного ціннісного ставлення до людини.

Література:

1. Аносов І. П. Сучасний освітній процес: антропологічний аспект : монографія. Київ : Твім інтер, 2003. 391 с.
2. Бех І. Д. Виховання особистості. Київ : Либідь, 2008. 848 с.
3. Столяренко О. В. Виховання у школярів ціннісного ставлення до людини: теоретичний та методичний аспекти : монографія. Кн. 1. Людський вимір: історія, минуле і сучасність. Вінниця : ТОВ «Планер», 2017. 558 с.

4. Столяренко О. В. Виховання у школярів ціннісного ставлення до людини: теоретичний та методичний аспекти : монографія. Кн. 2. Методологія виховання ціннісного ставлення до людини в учнів загальноосвітньої школи. Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД», 2018. 408 с.
5. Столяренко Ок. В., Столяренко Ол. В. Виховання культури толерантних взаємин у студентської молоді. Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД», 2014. 248 с.
6. Ягоднікова В. В. Формування інноваційної спрямованості виховного процесу загальноосвітньої школи: теоретичні і практичні аспекти : монографія. Одеса : Видавець В. В. Букаєв, 2016. 496 с.
7. Liliia Martynets, Nataliya Stepanchenko, Olena Ustymenko-Kosorich, Serhii Yashchuk, Iryna Yelisiieva, Olga Groshovenko, Oleksandr Torichnyi, Olena Zharovska, Maya Kademiya, Svitlana Buchatska, Liudmyla Matsuk, Olena Stoliarenko, Oksana Stoliarenko, Olena Zarichna. Developing Business Skills in High School Students Using Project Activities . *Revista Românească pentru Educație Multidimensională*. 2020. Vol. 12. № 4. P. 222–239. DOI: <https://doi.org/10.18662/rrem/12.4>
8. Stoliarenko O., Stoliarenko O., Prokopchuk V., Zhuravlova L., Demchenko I., Martynets L., Yakovliv V. Fostering a Values-Based Attitude towards a Person in Secondary Schools in the Post-Soviet Space. *Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala*. 2021. № 13 (3). P. 166–188. DOI: <https://doi.org/10.18662/rrem/13.3/446>

Вікторія ШЕХОВЦОВ-БУРЯНОВА (Київ), асистентка кафедри філософії та міжнародної комунікації, Національний університет біоресурсів і природокористування України

Гендер і українська ідентичність: жіночі голоси в національній історії

Мета роботи – виявити роль жінок у формуванні української національної ідентичності, зосереджуючись на їхньому внеску в політичне, культурне та соціальне життя України. Методологія дослідження полягає у застосуванні низки підходів: метод історичного аналізу дозволив простежити розвиток ролі жінок від часів Київської Русі до сучасності. Також, застосовано герменевтичний метод для оцінки впливу жіночої творчості на формування національної самосвідомості. Наукова новизна: комплексний аналіз участі жінок у формуванні української національної ідентичності. Робота висвітлює недостатньо досліджені аспекти впливу жінок на культурний і політичний розвиток країни, починаючи з часів Київської Русі і до сучасності. Особлива увага приділяється не лише відомим

історичним постатям, але й сучасним лідерам, які формують сучасну національну ідентичність в умовах боротьби за незалежність. Висновки. Українська ідентичність формується не лише через етнічні та культурні компоненти, а й через специфіку гендерних ролей і взаємовідносин. Жіночий досвід, у тому числі участь у боротьбі за національну незалежність, культурне відродження та соціальні реформи, є ключовим для розуміння багатовимірності національної ідентичності. Внесок жінок суттєво вплинув на становлення сучасної української самосвідомості. Історично сформовані гендерні стереотипи досі чинять вплив на суспільні відносини в Україні. Однак, сучасні зміни, що стосуються гендерної рівності, свідчать про поступову трансформацію соціальної свідомості. Активне залучення жінок у різні сфери суспільного життя, політики та культури підкреслює їхню роль у формуванні майбутнього України та відображає важливість подолання гендерної нерівності.

Актуальність теми дослідження. Українська національна ідентичність формувалася протягом століть під впливом різних історичних, соціальних і культурних факторів. Важливу роль у цьому процесі відігравали жінки, які, незважаючи на патріархальні структури суспільства, часто були не лише пасивними учасницями, але й активними творцями національної культури і самосвідомості. Особливо важливо вивчати цей аспект сьогодні, коли українське суспільство переживає черговий етап трансформації на шляху до європейських стандартів демократії, прав людини та гендерної рівності. Гендерний вимір національної ідентичності має величезне значення для усвідомлення власної історії та культури, а також для побудови майбутнього суспільства. У контексті сучасних подій, таких як російсько-українська війна, жінки активно залучені до захисту національних інтересів, як у воєнній, так і в гуманітарній сферах, що робить їхній досвід ще більш актуальним для дослідження.

У контексті сучасних подій, таких як російсько-українська війна, жінки активно залучені до захисту національних інтересів, як у воєнній, так і в гуманітарній сферах, що робить їхній досвід ще більш актуальним для дослідження [5]. Дослідження ролі жінок у формуванні української національної ідентичності дозволить не лише глибше зрозуміти історію нації, але й підкреслити їхній внесок у створення і збереження культурної спадщини України. Аналіз досліджень і публікацій. Українська національна ідентичність та роль жінок у її формуванні стають предметом все більшої уваги в наукових дослідженнях останніх десятиліть. Однак, більшість робіт зосереджена на загальних процесах національного відродження та політичних аспектах розвитку нації, залишаючи поза увагою гендерні питання та вплив жінок на культурне та політичне життя.

Дослідження внеску жінок у становлення української національної ідентичності переважно розглядаються через призму літературознавства та історії. Наприклад, роботи О. Забужко та М. Богачевської-Хом'як досліджують роль жінок у культурному та політичному житті, однак обмежені висвітленням окремих аспектів діяльності жінок.

Мета дослідження: Метою цього дослідження є аналіз ролі українських жінок у формуванні національної ідентичності через їхню участь у політичному, культурному та соціальному житті України. Дослідження має на меті визначити ключові постаті жіночого руху від часів Київської Русі до сучасності та розкрити їхній внесок у розвиток національної самосвідомості та боротьбу за незалежність.

Виклад основного матеріалу.

Оксана Забужко у своїй праці «Шевченків миф України» акцентує увагу на тому, що формування української національної самосвідомості неможливе без врахування гендерного аспекту. Формування національної самосвідомості неможливе без переосмислення гендерних ролей і жіночого досвіду, що залишалися на периферії наративів історії [3, с. 210].

Жінки відігравали значну роль у політичному, культурному та релігійному житті України ще з часів Київської Русі. Княгиня Ольга (одна з найвпливовіших правительок Київської Русі, не лише встановила дипломатичні відносини з Візантією, але й заклала основи християнства на українських землях. Вона була першою жінкою, яка зуміла досягти значного політичного впливу, що мало довгострокові наслідки для української державності та культури [4].

У наступні століття жінки продовжували бути важливими фігурами в політичному житті, особливо під час епохи Козаччини. Відомі постаті, як-от Роксолана (1502–1558), стали символами жіночої сили і впливу на міжнародну політику. Її роль як дружини султана Османської імперії і радниці державних справ демонструє, як українські жінки могли впливати на політику і міжнародні відносини.

XIX століття ознаменувалося новим етапом національного відродження, в якому жінки відіграли центральну роль. Вони активно брали участь у літературному, культурному та соціальному житті, ставши провідницями національного руху. Наталя Кобринська (1851–1920) заснувала першу жіночу організацію в Галичині і була одним із перших українських феміністок. Вона виступала за освіту і емансипацію жінок, сприяючи їхньому залученню до суспільно-політичного життя.

Леся Українка (1871–1913), одна з найвидатніших письменниць України, зробила величезний внесок у розвиток національної культури. Її творчість відображала не тільки глибокі патріотичні почуття, але

й боротьбу за особисту і національну свободу. В її драматичних творах і поезіях відображено елементи національної ідентичності, що допомагали зміцнити українську самосвідомість у важкі часи політичних переслідувань і репресій [7].

Богачевська-Хомяк М. у праці «Білим по білому: Жінки в громадському житті України» висвітлює активну участь жінок у просвітницьких і національних рухах. Жінки відігравали визначальну роль у просвітницькій роботі та національному русі, хоч часто їхня діяльність залишалася поза увагою історичних досліджень [1, с. 95].

Жінки відігравали активну роль у просвітництві та розвитку культури. Вони не лише долучалися до громадських ініціатив, але й були провідними організаторками освітніх проєктів, культурних товариств і видавництв, сприяючи підвищенню рівня національної свідомості. Їхня участь у цих процесах відіграла ключову роль у формуванні культурної та освітньої основи для подальшого розвитку української національної ідентичності.

Радянська влада використовувала жінок у своїй пропагандистській кампанії, представляючи їх як рівноправних будівничих соціалістичного суспільства. Однак, реальність була значно складнішою. Багато жінок, як-от Олена Теліга (1907–1942), стали символами опору радянському режиму. Теліга, поетеса і активістка, була однією з лідерок Організації українських націоналістів (ОУН) і загинула в нацистському таборі за свою боротьбу за незалежність України.

У пострадянський період жінки відіграють все більшу роль у політичному, соціальному та культурному житті України. Вони активно залучені до процесів реформ, відстоювання прав людини і захисту національних інтересів [5].

Крім того, жінки активно займаються розвитком української культури. Вони є провідними літераторами, митцями, науковцями та громадськими діячами, які працюють над збереженням і популяризацією української мови, традицій і культурної спадщини. Їхні зусилля спрямовані на формування сучасної української ідентичності, яка базується на цінностях рівності, свободи і демократії.

Ліна Костенко, поетеса та письменниця, своєю творчістю підтримує культурний розвиток і національну самосвідомість. Оксана Забужко активно досліджує жіночу ідентичність і національну пам'ять у своїх творах.

Юлія Тимошенко, перша жінка-прем'єр-міністр України, активно сприяла демократичним реформам і впровадженню прозорості у владі, що вплинуло на політичну самосвідомість країни.

Жінки, також, відіграють значну роль у російсько-українській війні. Їхня участь у волонтерських рухах, медичних службах і навіть у військових

діях демонструє їхню важливість у побудові національної ідентичності та захисті суверенітету.

Ольга Стефанішина, віцепрем'єр-міністр з питань європейської та євроатлантичної інтеграції, просуває реформи для зближення з ЄС та НАТО, зміцнюючи національну ідентичність України в контексті європейських цінностей. Надія Савченко, військовослужбовиця та політик, стала символом опору російській агресії та боротьби за суверенітет України. Яна Зінкевич, засновниця медичного батальйону «Госпітальєри», рятувала життя українських військових на сході України, демонструючи мужність та важливу роль жінок у захисті країни. Катерина Калитко, письменниця і перекладачка, досліджує національну ідентичність та історичну пам'ять, сприяючи популяризації української мови та культури. Євгенія Белорусець, фотографка та письменниця, документує життя на Донбасі, розширюючи уявлення про складні процеси у сучасній Україні.

Зеленська О., перша леді України, відіграє значну роль у формуванні сучасної української національної ідентичності. Її діяльність охоплює різні аспекти суспільного життя, включаючи підтримку освіти, культурних проєктів та збереження української мови. Вона активно просуває українську культуру на міжнародній арені, представляючи Україну на глобальних форумах і заходах. Зеленська О. ініціювала проєкт зі створення українськомовного аудіогіда в провідних музеях світу, сприяючи популяризації української мови та культури за кордоном. Вона також виступає за збереження культурної спадщини України та підтримку українських митців, допомагаючи формувати позитивний образ країни у світі.

Крім того, Олена Зеленська активно займається соціальними проєктами, зокрема в галузі охорони здоров'я та інклюзії, що сприяє зміцненню суспільної єдності та розвитку соціально відповідального суспільства. Її зусилля під час російсько-української війни включають підтримку постраждалих сімей і дітей, що допомагає зберегти національну самосвідомість та стійкість перед викликами сучасності. Її робота сприяє формуванню сучасної української ідентичності на основі цінностей гуманізму, рівності та європейських орієнтирів.

Висновки. Жінки відігравали ключову роль у формуванні української національної ідентичності, їхній внесок є невід'ємною частиною історії, культури та політичного життя України. Від княгині Ольги до сучасних діячок, таких як Олена Зеленська, жінки впливали на ключові моменти української історії та продовжують відігравати важливу роль у процесах реформування суспільства і зміцнення національної самосвідомості. Їхня участь у політичних, культурних та соціальних процесах підкреслює їхню незамінність у побудові держави та захисті національних інтересів.

Література:

1. Богачевська-Хомяк М. Білим по білому: Жінки в громадському житті України, 1884–1939. Київ : Либідь, 1995. 424 с.
2. Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дисиденти у 60–70-ті роки ХХ століття. Київ : Критика, 2005. 452 с.
3. Забужко О. Шевченків міф України. Київ : Видавництво «Факт», 1997. 312 с.
4. Кобринська Н. Наша доля: Збірник творів. Львів : Апріорі, 2016. 400 с.
5. Роговий О. Жіночі голоси в історії України: від княгині Ольги до сучасних діячок. Київ : Основи, 2018. 280 с.
6. Теліга О. Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 1999. 315 с.
7. Українка Л. Листи: Твори в 12-ти томах. Київ : Наукова думка, 1975. Т. 1. 458 с.

Наукове видання

**UCRAINA LIBERTATEM.
ТРАНСФОРМАЦІЯ ГУМАНІТАРНОЇ СФЕРИ
ТА КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ
ПІД ВПЛИВОМ ВІЙНИ**

**ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ
Всеукраїнської науково-практичної конференції**

Львів, 1 листопада 2024 року

Дизайн обкладинки – *В. Савельєва*
Технічний редактор – *О. Гринюк*
Верстка – *Ю. Семенченко*

Підписано до друку 26.12.2024. Формат 60×84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times. Цифровий друк.
Ум. друк. арк. 6,28. Наклад 300. Замовлення № 0125-005.
Ціна договірна. Віддруковано з готового оригінал-макета.

Українсько-польське наукове видавництво “Liha-Pres”
79000, м. Львів, вул. Технічна, 1
87-100, м. Торунь, вул. Лубіцка, 44
Телефон: +38 (050) 658 08 23
E-mail: editor@liha-pres.eu
Свідоцтво суб’єкта видавничої справи
ДК № 6423 від 04.10.2018 р.