

Міністерство освіти та науки України
Національний університет «Острозька академія»
Кафедра філософії та культурного менеджменту

ОСТРОЗЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЧИТАННЯ

*Матеріали
Всеукраїнської наукової конференції*

4 квітня 2025 р., м. Острог

Острог
Видавництво Національного університету «Острозька академія»
2025

УДК 001.891:008(082)

ББК 70

0-76

*Рекомендовано до друку радою Навчально-наукового інституту
соціально-гуманітарного менеджменту
(протокол № 10 від 16 квітня 2025 року)*

Редакційна колегія:

Дмитро ШЕВЧУК, доктор філософських наук, професор;

Марія ПЕТРУШКЕВИЧ, докторка філософських наук, доцентка
(відповідальна за випуск);

Микола ЗАЙЦЕВ, доктор філософських наук, професор;

Жанна ЯНКОВСЬКА, докторка філологічних наук, професорка;

Максим КАРПОВЕЦЬ, кандидат філософських наук, доцент;

Ольга ШЛЯХОВА, кандидатка філософських наук, ст. викладачка.

Рецензенти:

Катерина Якуніна, кандидатка історичних наук, доцентка;

Світлана Ганаба, докторка філософських наук, професорка.

0-76 Острозькі культурологічні читання: матеріали
Всеукраїнської наукової конференції (м. Острог, 4 квітня
2025 р.). Острог : Видавництво Національного університе-
ту «Острозька академія», 2025. 82 с.

DOI 10.25264/4.04.2025

Збірник містить матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Острозькі культурологічні читання». Автори тез доповідей презентують результати досліджень проблематики з теорії та історії культури, філософії, інших сфер гуманітаристики. Матеріали збірника можуть бути використані для подальших досліджень культури, а також при вивченні культурологічних дисциплін.

УДК 001.891:008(082)

ББК 70

© Видавництво Національного університету
«Острозька академія», 2025

© Автори статей, 2025

ЗМІСТ

Віталій Бондарчук

АНТИТУРИСТИЧНІ ПРОТЕСТИ У ЄВРОПІ І МУЗЕЇ:

ПРОБЛЕМИ ЧИ МОЖЛИВОСТІ?5

Євгеній Бордюк

БЛОКЧЕЙН ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА8

Наталка Жмуд

КИРИМЛИ ТА УКРАЇНЦІ: З ІСТОРІЇ МІЖКУЛЬТУРНИХ

КОНТАКТІВ НА ВІННИЧЧИНІ13

Валерія Жук

ВАЖЛИВІСТЬ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

ДЛЯ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ГЕНДЕРНИХ ПИТАНЬ16

Олександр Круць, Олександра Круць

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА В ЧАСИ ГІБРИДНИХ ЗАГРОЗ19

Пелагія Курбанова

СВІТ СИМУЛЯКРІВ АБО ЖИТТЯ У ВИСТАВІ23

Тетяна Кучер

ТРАДИЦІЯ ТА НОВАТОРСТВО В ІКОНОПИСАННІ ЛЕВА СКОПА

(ІКОНА БОГОРОДИЦЯ «НЕВ'ЯНУЧИЙ ЦВІТ»)27

Анна Лесікова

ВІДОБРАЖЕННЯ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ СТРАХУ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ32

Аліна Моргунова

ТЕОСОФСЬКИЙ РУХ ЯК МІЖКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН:

УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ35

Лідія Москаль

ІНІЦІАТИВА ТЈСП ЯК ШЛЯХ ДО ПРИМИРЕННЯ МЕСІАНСЬКИХ

ЄВРЕЇВ ТА ХРИСТИЯНСЬКОЇ ЦЕРКВИ38

Єлизавета Никифорук

МІЛІТАРНА МІФОЛОГІЯ: ІНСТРУМЕНТ ПІДТРИМКИ

МОРАЛЬНОГО ДУХУ ЧИ ЗБРОЯ ПРОПАГАНДИ?42

Ірина Патрон

ФОТОКОЛАЖ ТА КІНО-ДОДАТОК: НОВІ МИСТЕЦЬКІ ЯВИЩА

ЛЬВОВА 1920-1930-ТИХ РР.45

Мирослава Петрова

ОКУПОВАНА ПАМ'ЯТЬ: ВПЛИВ РОСІЇ НА СВІДОМІСТЬ
УКРАЇНЦІВ ТА УКРАЇНОК 48

Олеся Петрова

ДРЕГ-КУЛЬТУРА: САМОВИРАЖЕННЯ, БІЗНЕС ЧИ МІЗОГІНІЯ? 52

Марія Петрушкевич

КОМІЧНЕ ЯК РЕСУРС ДЛЯ ПОДОЛАННЯ ЕКЗИСТЕНЦІЙНИХ
ВИКЛИКІВ ВІЙНИ 55

Дар'я Поліщук

УКРАЇНСЬКА СУЧАСНА ПОЕЗІЯ ЯК ВІДПОВІДЬ
НА ВИКЛИКИ ЧАСУ 58

Сергій Порадюк

КУЛЬТУРНИЙ ПОСТУП УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ
ФІЛОСОФІЇ Й. Г. ФІХТЕ 62

Ірина Рачковська

КУЛЬТ ПРЕДКІВ В КОНТЕКСТІ АРХАЇЧНОЇ ТРАДИЦІЇ ПОЛІССЯ
СВЯТКУВАННЯ ДІДІВ 65

Юлія Родіна

КРОС-КУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ ОБРАЗУ СВІДОМОСТІ 68

Євгенія Хоптинець

ПОРЯДОК ОТРИМАННЯ ЛІЦЕНЗІЇ АНТРЕПРЕНЕРАМИ
НА ЗДІЙСНЕННЯ ДІЯЛЬНОСТІ В ТЕАТРАХ ФРАНЦІЇ 71

Катерина Шевчук

ПЕРФОРМАНС І ПЕРФОРМАТИВНІ ПРАКТИКИ
В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ДИСКУРСІ 74

Анна Шеффер

ХУДОЖНІ ОБРАЗИ У ПОХІДНОМУ МИСТЕЦТВІ:
УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ 78

УДК 338.48:069(4)

Віталій Бондарчук,

кандидат історичних наук, докторант

Національного університету «Острозька академія»

АНТИТУРИСТИЧНІ ПРОТЕСТИ У ЄВРОПІ І МУЗЕЇ: ПРОБЛЕМИ ЧИ МОЖЛИВОСТІ?

Числа наявних реакцій музеїв на антитуристичні протести у Європі, які стрясли її 2024 р. ще поки не достатньо, щоб робити однозначні узагальнення. Але ті поодинокі, що відомі вже заслуговують на наукову увагу. Спершу варто поглянути на музеї центру антитуристичних протестів – Іспанії. Саме у ній було зафіксовано два види реакцій варті порівняння. У першому випадку це була разова акція Музею хамону (Museo del Jamón) в Мадриді. Установа вивісила на фасаді своєї будівлі плакат із рекламним гаслом. У ньому вона творчо переосмислила одне з антитуристичних гасел: «Tourists go home». Відтак у музейній версії воно з соціального набрало рекламного характеру: «Tourists go ham» (з ісп. ham – хамон). Реакція на акцію очікувано була змішаною. Тим не менше позицію саме цього музею вона проартикулювала чітко: примат туристів над аборигенами.

Однак у іншому іспанському місті – Барселоні – знаходиться Музей сучасного мистецтва (Museu d'Art Contemporani de Barcelona). Його діяльність розглядає Шанталь Муфф (Chantal Mouffe) у своїй статті, що в українському перекладі видання «Політична критика», отримала назву «Музей у контексті радикальної демократії» (оригінал: «Artforum» (summer 2010, Vol. 48, No. 10). Авторка вказує, що існування культурних інституцій звелася до участі у формуванні вигаданих світів і інтеграції у них споживача шляхом спонукання того до купівлі товару. На думку Шанталь музеям не потрібно ставати

«простором розваг для публіки споживачів». Вони можуть бути «сховком від комерційних інтересів». У якості прикладу дослідниця наводить діяльність саме згаданого музею. Адже низка його виставок організованих під керівництвом тодішнього директора Мануеля Борха-Віллеля (Manuel Borja-Villel) якраз таки йшли у розріз з умовною «комерційною» лінією поведінки. А сам музей поставив своїм завданням «встановити живий зв'язок між музеєм і містом, а також забезпечити простір для дискусій і конфліктів». Примітно, що з приходом нового керівника ця політика не змінилася. Тому музей у 2024 р. записав два подкасти де дослідниця Яїза Ернандес (Yaiza Hernández) засудила туристичну галузь знайшовши спільність між словами «туризм» і «мілітаризм» та порівнюючи туристичні курорти з військовими базами. Вона ж піддала критиці музеї назвавши їх «безпечними місцями» але лише для еліт.

Датський досвід регулювання проблеми інший, тому варто звернутися й до нього. Тамтешня організація з розвитку туризму у Столичному регіоні Данії «Чудовий Копенгаген» (Wonderful Copenhagen) улітку 2024 р. запустила програму (CopenPay). Її організатори вважають, що раз мешканці міста докладають зусиль до утримання його екологічності, то й туристи мають робити це. Саме для них пропонується виконати низку дій пов'язаних з турботою про екологію взамін яких вони отримають певні винагороди. З 27 організацій долучених до програми 8 є музеями. П'ять із них просять від відвідувача добиратися до них екологічно чистим способом (пішки, метро...). По одному музею — допомогу у його саду, власну чашку, пластикові відходи. Взамін можна отримати безкоштовний вхід у музей чи знижку на нього, безкоштовні каву або морозиво, майстер-клас. Програма окремо наголошує, що не має на меті збільшення туризму. Ще більш показова назва стратегії у рамках якої вона реалізовується: «Кінець туризму, який знали до цього» (The end of tourism as we know it), тобто вона прямо вказує на плановані радикальні зміни. Її лозунгом є «Localhood for everyone», що можна перекласти як «Рідний дім для всіх». Проте варто зважати на ключову деталь: «Чудовий Копенгаген» є підприємницьким фондом але заснованим саме

державними установами включно з Міністерством промисловості, підприємництва та фінансів Данії, вони ж його частково фінансують. Підсумуємо, що музеї можуть менше зважати на гроші туристів і навіть спонукати їх до суспільно корисної роботи. Але лише за підтримки держави.

Слід зазначити, що у новому визначенні поняття «музей» прийнятого і затвердженого Міжнародною радою музеїв (ICOM) в 2022 р. зокрема вказано, що музеї «плекають різноманіття» і «...залучають до участі громади». Тобто принаймні на декларативному рівні основні аспекти критики туристичної галузі музейниками були враховані.

Підбиваючи підсумки і даючи відповідь на поставлене у назві тез запитання варто сказати, що музеї вже відчували на собі негативні прояви антитуристичного руху. Одночасно вони відкрили для себе можливості їх вирішення. Однак воно можливе лише за підтримки і співпраці з іншими інституціями і державами. Отже потребує зусиль не лише музейників.

УДК 316.4+008

Євгеній Бордюк,

аспірант 1-го року навчання

Національного університету «Острозька академія»

БЛОКЧЕЙН ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА

Динамічність розвитку інформаційних технологій провокує виникнення феноменів інформаційного соціокультурного простору. Цифрові комунікації перетворили усталені практики соціальної взаємодії різного рівня, виробили нові поняття та висунули нові вимоги до знань і навичок людини, спростили створення віртуальних спільнот. Мануель Кастельс, теоретик інформаційного суспільства, визначає, головними культурними характеристиками таких спільнот – «цінність горизонтальної вільної комунікації» [1, с. 53] та «самокероване створення мережі» [1, с. 53].

Для розуміння аспектів людської діяльності, пов'язаної з отримання та використанням інформації, дослідники культури інформаційного суспільства виділяють два основні підходи – технократичний та соціальний підхід. У розумінні технократичного підходу, «інформаційна культура – це знання про способи отримання, обробки, зберігання, передачі й використання інформації, а також уміння цілеспрямовано працювати з інформацією для її використання в практичних цілях» [2, с. 46]. В рамках соціального підходу «інформатизація аналізується як процес, що увібрав у себе всі сфери людської діяльності, що впливає на саму людину – її знання й мораль, економічні й духовні інтереси, її розвиток як особистості» [2, с. 46].

Особливим феноменом сучасного інформаційного суспільства, постає феномен технології блокчейну, яка

завдячує своїй публічній популярності першій криптографічній мережі Bitcoin, а стрімкий зліт вартості «нативної монети» цієї мережі впродовж декількох років, привертає увагу як звичайних користувачів цифрових засобів, так і дослідників соціокультурних явищ. Мережа Bitcoin представила альтернативу звичній фінансовій системі, запропонувавши систему електронних платежів «без необхідності залучення третьої довіреної сторони» [3], яка дозволяє обмінюватись транзакціями один-до-одного. Цифрова технологія блокчейну та Bitcoin виникли на «лібертаріанській ідеї обходу державного апарату та встановлення прямого зв'язку між зацікавленими сторонами» [4]. Монета, в розумінні блокчейну, являє собою ланцюг цифрових підписів [3], тобто не містить ознак речі реального світу, активу з ринково визначеною вартістю, а вся цінність такої монети, як слушно зауважує С. Жижек, у тому, що цифрові активи «детерміновані людьми, які бажають платити за це зараз», а також «приймати це як гроші, якщо вони вірять в це та довіряють цьому» [4]. Попри віртуальну цінність, здатності блокчейну наслідують принципи децентралізованості та відкритості мережі Інтернет, доповнюють засоби вільного горизонтального мережування.

На початку свого становлення, технологія блокчейну приваблювала прибічників цифрових інновацій та технічних спеціалістів, формуючи субкультуру у розумінні хакерівської культури М. Кастельса, якій притаманна потреба «в спільному використанні та підтриманні відкритості кодів» [1, с. 44] програмного забезпечення, хакери «не залежать від установ» [1, с. 46], у їх культурі є «чуття спільноти, яка ґрунтується на активній участі у співтоваристві, побудованому на традиціях та принципах неформальної суспільної організації» [1, с. 46]. Популярності технологія блокчейну набула внаслідок процесів, які можна порівняти з «виходом Інтернету з замкненого кола технарів» [1, с. 53], завдяки діям іншого рівня Інтернет-культури за М. Кастельсом – підприємцям, які прагнуть пристосувати нову технологію до виконання буденних завдань, створюють якісно нові продукти, націлені на пересічного споживача.

Прикладом такого процесу адаптації блокчейну до повсякденних потреб, є цифрові децентралізовані фінансові інструменти, які обіцяють покращити персональну фінансову автономність через нові можливості до накопичення, позики та інвестування. Серед актуальних тенденцій сучасності – цифровізація реальних активів (Real World Assets) та інтеграція блокчейну в звичні цифрові платформи, що спрощує доступ до віртуальних активів для користувачів банківських послуг. Компанії дедалі частіше розробляють фінансові продукти, орієнтовані на інвестування в токенизовані активи, зокрема державні цінні папери США, нерухомість та кредитні інструменти, забезпечені майном реального світу. Такі ініціативи сприяють привабливості блокчейн-проектів і залученню нових учасників до децентралізованих фінансових екосистем. У той же час, нові можливості приносять і нові ризики правового, операційного, економічного та практичного характеру, змушуючи користувачів здобувати знання та формувати нові практики взаємодії з раніше невідомими явищами, призвичаювати цифрові інновації до своїх потреб та намірів.

Криптовалюти та політика проявляють взаємний інтерес, впливаючи одна на одну як на глобальному, так і національному рівнях. У 2023 році, з метою підтримки інновацій, «забезпечення високого ступеню захисту роздрібних власників та інтеграції ринків у крипто-активи» [6], Європейський Союз запровадив правила регулювання ринку крипто-активів, що свідчить про зростання актуальності крипто-індустрії для соціально-економічного життя європейських країн. Вибори Президента США 2024 року запропонували виборцям нову мотивацію голосування за кандидата у президенти від Республіканської партії. Останній, у своїй промові на конференції присвяченій Bitcoin, поділився планами «перетворити США на “крипто-столицю планети” та створити Bitcoin “стратегічний резерв”» [7], у разі його обрання на посаду, що стало першим випадком використання тематики блокчейну та криптовалюти у контексті виборчих змагань в США, надавши новій індустрії політичного значення як важливого аспекту публічного життя.

Вплив технології блокчейн на формування культури інформаційного суспільства необхідно оцінювати крізь призму домінуючих підходів до розуміння людської інформаційної діяльності, беручи до уваги її зростаючу роль у доповненні цифрової реальності новими способами взаємодії та обміну цінностями. Ефективне використання можливостей блокчейну вимагає набуття спеціалізованих знань і навичок та стає важливим компонентом інформаційної культури сучасної людини, яка має вміти не лише отримувати й обробляти інформацію, а й безпечно використовувати цифрові активи та розуміти принципи роботи децентралізованих систем. Трансформація фінансів, економіки, норм та правил, управління та культури відображає багатоаспектний характер впливу блокчейну на формування умов соціального життя. Його просочування у важливі сфери реальності сприяє зміні традиційних моделей довіри, дозволяючи взаємодіяти без посередників, створювати нові форми власності та додавати нову цінність віртуальному світу. Блокчейн змінює підходи до цифрової безпеки, формує попит на нові професії, стає важливими елементом здійснення соціально-економічних та політичних процесів.

1. Кастельс М. Інтернет-галактика – Міркування щодо Інтернету, бізнесу і суспільства. Київ: Видавництво "Ваклер" у формі ТОВ. 2007. 304 с.

2. Прудникова О. В. Інформаційна культура інформаційного суспільства: філософський вимір. Вісник НЮУ імені Ярослава Мудрого. Серія: Філософія, філософія права, політологія, соціологія. 2016. № 4. С. 44–53.

3. Nakamoto S. Bitcoin: A Peer-to-Peer Electronic Cash System. Режим доступу: <https://bitcoin.org/bitcoin.pdf>

4. Žižek S. Bit Coin and NFTs do not give us Freedom, infact, its quite the opposite. BreaknLinks. 07-02-2022. Режим доступу: <https://www.breaknlinks.com/en/news/59642>

5. Regulation (EU) 2023/1114 of the European Parliament and of the Council of 31 May 2023 on markets in crypto-assets, and amending Regulations (EU) No 1093/2010 and (EU) No 1095/2010 and Directives 2013/36/EU and (EU) 2019/1937. Official Journal of the European Union. Режим доступу: <https://eur-lex.europa.eu/eli/reg/2023/1114/oj>

6. Kruesi K. Trump calls for US to be 'crypto capital of the planet' in appeal to Nashville bitcoin conference. Associated Press. 28 July 2024. Режим доступу: <https://apnews.com/article/donald-trump-bitcoin-cryptocurrency-stockpile-6f1314f5e99bbf47cc3ee6fc6178588d>

7. Aina Turillazzi A., Tsamados A., Genç E., Taddeo M., Floridi L. Decentralised Finance (DeFi): a critical review of related risks and regulation. 5 October 2023. Режим доступу: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4593242

УДК 94:[930.85:316.77](477.44=512.19:=161.2)"12/20"

Наталка Жмуд,

кандидатка історичних наук, доцентка,
доцентка кафедри культури,
методики навчання історії
та спеціальних історичних дисциплін
факультету історії і міжнародних відносин
Вінницького державного педагогічного університету
імені Михайла Коцюбинського

КИРИМЛИ ТА УКРАЇНЦІ: З ІСТОРІЇ МІЖКУЛЬТУРНИХ КОНТАКТІВ НА ВІННИЧЧИНІ

Російсько-українська війна актуалізувала міжкультурний діалог між українцями та кримли, значна частина яких змушена була виїхати з окупованого Криму, зокрема, у Вінницьку область. Хоча перші свідчення про кримських татар на Східному Поділлі відомі ще з 13 ст. Це були різні соціальні категорії: ремісники, військові на державній земській або приватній магнатській службі, землевласники із золотоординської аристократії з офіційно затвердженими титулами князів. Часто на позначення військових кримських татар вживали етнонім «чемерис», що пов'язано з подібністю їхньої зовнішності до марійців, які також були відомі на Вінниччині.

Найбільша кількість кримли на Поділлі фіксується в останній третині 17 ст., тобто протягом польсько-турецької війни 1672-1676 рр. та існування Подільського єялету (провінція Османської імперії з 1672 до 1699 рр.). Хоча колонії були переважно на Хмельниччині (Кам'янець, Полонне, Старокостянтинів, Меджибіж), близько 30 поселень відомі й на Вінниччині (Татари, Татаринів, Татарища, Татарівка, Улан, Уланів тощо). Найбільші колонії існували в околицях Немирова та Бару [3, с. 81-80].

Ставлення до кримських татар суттєво погіршилося у контексті Контрреформації та Національно-визвольної війни 1648-1649 рр., коли Кримський ханат став союзником Б. Хмельницького. У 18 ст. асиміляційні процеси посилилися, зокрема це виявилось у примусовій християнізації, що призвело до масового переселення в межі Османської імперії.

У 2014 р. з чисельною появою кримли у Вінницькій області колектив факультету історії і міжнародних відносин Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (далі – ФІМВ ВДПУ) активно почав налагоджувати міжкультурну комунікацію [2]. Було проведено понад 10 різнотипних заходів.

Так, у 2019 р. в рамках обласного культурно-просвітницького лекторію «Свій/чужий/інший». Міжкультурні відносини: український вимір та регіональні контексти» відбулися дві тематичні зустрічі – «Українці та кримські татари: два народи – спільна історія» і «Кримські татари на Вінниччині: історії з перших вуст».

У 2018 р. інтерактивним проектом, спрямованим на глибше пізнання культури кримли, стала експедиція у с. Нова Гребля, Калинівського р-ну, Вінницької обл., куди компактно переїхали понад 200 осіб. Польові студії стали можливими за підтримки кримськотатарської ГО «Ветан» та Українського культурного фонду.

На основі зібраних усних історій (30 наративних інтерв'ю), що містили сімейні спогади трьох поколінь про депортації 1944 р., повернення до Криму вкінці 1980-х та вимушену міграцію після російської окупації у 2014 р., за участі студентів ФІМВ було створено і презентовано на обласному рівні документальну виставу «Кримські татари: коли ми повернемось...» (присвячену 75-тим роковинам депортації).

В площині Memory studies разом із ГО «Ветан», ГО «Народний Майдан Вінниччини», ГО «Пращур», Музеєм Голодомореноциду навчально-наукова лабораторія з історії та етнології Східного Поділля ФІМВ ВДПУ створили ще один спільний культурно-просвітницький проект – сайт «Архів історій українців», в якому чільне місце також посіли усні історії кримли Вінниччини [1].

У 2024 р. викладачі ФІМВ в рамках культурно-мистецького проєкту «Знання та культура – скарбниця народу» взяли активну участь у роботі міжнародного лекторію «Спадщина кримських татар», який організувала ГО «Кримська родина».

Налагодження міжкультурних діалогів між українцями та кримли є важливими щодо подальшого формування як національної, так й етнічної ідентичності двох найчисельніших корінних народів України.

1. Архів історій українців. URL:https://memory.org.ua/?fbclid=IwAR1MTYk9N9Ei29n8Jkq5DeXA0HL9d90cWW04B_AG0p_bu6FL30637ihUqA

2. Жмуд Н. Кримськотатарські студії на Вінниччині: на шляху порозуміння (із досвіду роботи). Вісник Інституту історії, етнології і права. Збірник наукових праць. Вип.18. Вінниця, 2020. С. 50-52.

3. Савченко О. О. Українсько-татарські політичні взаємини та соціальні комунікації у XVI – на початку XVIII ст. : дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук (доктора філософії) за спеціалізацією 07.00.01 – Історія України. Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2019. 272 с. На правах рукопису. URL: https://npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/dicer/D_26.053.02/Savchenko.pdf

УДК 008(477) : 130.123.2

Валерія Жук,

студентка 4 курсу спеціальності «Культурологія»
Національного університету «Острозька академія»

ВАЖЛИВІСТЬ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ДЛЯ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ГЕНДЕРНИХ ПИТАНЬ

Візуальне мистецтво є потужним засобом впливу на суспільну свідомість, зокрема у контексті гендерних питань. Воно може як підтримувати існуючі гендерні норми, так і кидати їм виклик, сприяючи переосмисленню та зміні стереотипів.

Гендерні дослідження у візуальному мистецтві набули значного розвитку, оскільки мистецтво відображає та формує суспільні уявлення про роль жінок і чоловіків. Репрезентація статей у мистецтві впливає на сприйняття гендерних ролей у суспільстві, що робить це питання актуальним для науковців та митців.

Період незалежності України характеризується суттєвими змінами у репрезентації чоловічого та жіночого в мистецтві. Художники досліджують соціально набутий характер гендеру, відмовляючись від традиційних стереотипів та впроваджуючи нові етико-естетичні стратегії.

Сучасні українські художниці активно досліджують та переосмислюють образ жінки, використовуючи різні медіа, такі як відеоарт, живопис та перформанс. Їхні роботи часто звертаються до тем фемінізму, материнства та гендерної ідентичності, кидаючи виклик традиційним уявленням про жіночу роль у суспільстві [2].

Гендерна проблематика у візуальному мистецтві є важливою та багатогранною темою, що охоплює питання репрезентації, ідентичності, рівності статей та впливу культурних і соціальних норм на формування образів чоловічого

і жіночого. Візуальне мистецтво віддавна відіграє ключову роль у відтворенні та закріпленні гендерних уявлень, водночас слугуючи засобом для їх критики та переосмислення.

Традиційно жінки в мистецтві зображувалися як об'єкти, музи або символи, що відображало патріархальні стереотипи. Однак, із розвитком феміністичного руху та гендерних досліджень, почалися зміни у сприйнятті та зображенні жінок. В українському контексті після здобуття незалежності спостерігається переважання чоловічих наративів, де жінка розглядається як вродливе, сексуальне тіло, муза, що надихає митця. Лише деякі художники створюють проекти, що зачіпають гендерні теми, однак, радше інтуїтивно, аніж свідомо [2].

Жінки-художниці відіграють важливу роль у сучасному мистецтві, хоча їхній внесок нерідко залишається недооціненим. Аналіз Венеційської бієнале за період 2001–2024 років показує, що з 2011 року частка жінок серед учасників стабільно тримається на рівні близько 40%. Гендерний баланс був досягнутий лише у 2007 році. Найвищий показник участі українських художниць зафіксовано у 2022 році (75%), що узгоджується із загальною тенденцією підтримки жіночого мистецтва в рамках основного кураторського проєкту [1].

Крім того, гендерна проблематика у візуальному мистецтві нерозривно пов'язана з питаннями соціальної рівності, боротьби за права жінок і ЛГБТК+ спільноти. Мистецтво стає платформою для висловлення феміністичних ідей, деконструкції патріархальних наративів та переосмислення ролі тіла у культурному контексті. Сучасні художні практики, такі як фотографія, перформанс, відео-арт і цифрове мистецтво, відкривають нові можливості для візуального аналізу гендерних відносин, дозволяючи ставити важливі питання про те, як формується наша ідентичність і які фактори впливають на її сприйняття.

Т. Мельник у своїх дослідженнях доходить висновку, що візуальні твори кінця XX – початку XXI століття в Україні відображають складний взаємозв'язок гендеру з ідеологічними, політичними та національними процесами. Вона зазначає, що мистецтво не лише фіксує соціальні зміни, а й активно впливає на формування гендерних уявлень у суспільстві. Авторка

стверджує, що художники використовують зображення чоловічого та жіночого для перегляду та трансформації традиційних уявлень про гендерні ролі. Вона підкреслює, що мистецтво стає майданчиком для дискусій про ідентичність, рівність і соціальну справедливість, а також інструментом критики усталених норм. Мельник також доходить висновку, що гендерні стереотипи, закріплені у візуальній культурі, можуть як підтримувати, так і змінюватися під впливом мистецтва. Деякі твори сприяють закріпленню традиційних ролей, тоді як інші навпаки – кидають їм виклик, демонструючи нові форми маскулінності та фемінності, змінюючи акценти у зображенні тілесності, чуттєвості та ідентичності [3].

Отже, гендерна проблематика у візуальному мистецтві є багатогранною та динамічною сферою досліджень. Сучасні художники та дослідники продовжують вивчати та переосмислювати гендерні ролі, сприяючи більш глибокому розумінню та відображенню гендерної рівності у мистецтві.

1. Леонтьева О. В. Роль жінок-художниць у презентації сучасного українського мистецтва на венеційській бієнале: гендерний аналіз. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2024. № 2 С. 152 – 158. URL: <https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/308379>

2. Мельник Т. В. Постать жінки в сучасному візуальному мистецтві України. Сучасне мистецтво. Вип. 15, 2019. С. 145 – 148. URL: <http://sm.mari.kyiv.ua/article/view/185932>

3. Мельник Т. В. Трансформація образів чоловічого та жіночого у візуальній культурі України періоду незалежності. Гендерний аспект. Дис. на здобуття ст. доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія». Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ, 2023. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Dissertation_Melnyk.pdf

УДК 947.7:008

Олександр Круць,аспірант 2-го року навчання
кафедри філософії НТУ «ХПІ»**Олександра Круць,**студентка 2-го року навчання (магістратура)
факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя

УКРАЇНЬСКА КУЛЬТУРА В ЧАСИ ГІБРИДНИХ ЗАГРОЗ

Сучасний світ характеризується інтенсифікацією гібридних загроз, які впливають на різні сфери суспільного життя, зокрема на культуру. Українська культура опиняється під впливом інформаційних атак, пропаганди, економічного та військового тиску, що становить виклик для її збереження та розвитку [1, 2, с. 29-37].

Одним із основних напрямків гібридної війни проти України є культурна експансія, спрямована на підриг національної ідентичності. Інформаційні маніпуляції, спотворення історичних фактів, нав'язування чужих культурних кодів – це лише частина інструментарію, який використовується для послаблення української самосвідомості. Гібридна війна росії проти України включає культурну експансію, спрямовану на підриг національної ідентичності. Основні методи цієї стратегії включають інформаційні маніпуляції, спотворення історичних фактів та нав'язування чужих культурних кодів. Андрій Сардак у статті «Феномен національної ідентичності в умовах інформаційної війни» аналізує, як інформаційні атаки впливають на українську самосвідомість, підкреслюю-

чи важливість спільних елементів культури, таких як мова та історична пам'ять, у збереженні національної ідентичності [3, с. 87-89]. Ольга Мальована у статті «Гібридна війна як особливість російської агресії проти України 2014 р.: інформаційний компонент» досліджує роль медіа та пропаганди в контексті гібридної війни, підкреслюючи використання росією інформаційних технологій для маніпуляції громадською думкою та дестабілізації суспільства [4, с. 85-88]. Оксана Левантович у статті «Гібридні війни XXI століття: нові виклики для медіапростору» аналізує методи російської пропаганди, такі як перекручування фактів та створення фальшивих наративів, які спрямовані на дестабілізацію українського суспільства та підриз національної ідентичності [5, с. 52-59]. Ці роботи надають глибоке розуміння механізмів культурної експансії та інформаційних маніпуляцій, що використовуються в гібридній війні проти України, та пропонують шляхи протидії цим загрозам.

Водночас українська культура демонструє високий рівень стійкості та здатності до самозбереження. Відродження національних традицій, розвиток української мови, мистецтва, літератури, кіно та музики є відповіддю на ці виклики. Українські митці, письменники, режисери та музиканти активно долучаються до формування наративів, що сприяють зміцненню культурної безпеки держави [6,7,8]. Під час війни культура стала символом незламності українського народу, а після перемоги вона стане основою для відновлення країни. Попри спроби росії знищити культурну спадщину України, ми доводимо свою відмінність та силу через багатогранність нашої ідентичності. Культура є стрижнем, що допомагає переконувати, єднати та перемагати», – наголосив Микола Точицький [9]. Для ефектної протидії гібридним загрозам необхідно реалізовувати комплексні стратегії, що включають підтримку національного культурного продукту, розвиток медіаграмотності серед населення, популяризацію української історії та традицій. Державна політика, громадянське суспільство та культурна спільнота мають спільно працювати над посиленням культурного фронту України. У Національній доповіді «Стратегія відповіді на виклики та випередження гібридних загроз» підкреслюється

важливість комплексного підходу до протидії гібридним загрозам, включаючи підтримку національної культури та інформаційної безпеки [10]. Міністерство культури та інформаційної політики України розробило Стратегію з розвитку медіа грамотності до 2026 року, яка спрямована на підвищення критичного мислення та стійкості громадян до дезінформації [11].

У підсумку, зазначимо, що українська культура у період гібридних загроз стає не лише носієм традицій та національної самобутності, але й потужним інструментом об'єднання та опору зовнішнім впливам. Культура є фундаментальною опорою національної ідентичності, сприяючи зміцненню єдності суспільства у кризові часи. Мистецькі, літературні та традиційні цінності допомагають створити образ стійкої, креативної та інноваційної нації, що здатна протистояти зовнішнім загрозам. Використання сучасних технологій та засобів масової комунікації дозволить ефективно популяризувати культурне надбання та залучати широку аудиторію, що сприяє зміцненню національного духу. Підтримка митців і культурних ініціатив як на державному, так і на суспільному рівнях є ключовою для розвитку та збереження культурного простору, який виступає стратегією протидії зовнішнім викликам.

1. Аулін О., Ауліна О., Бажора О., Куйбіда В. та ін. Глобальні інформаційні, психологічні та гібридні війни: загрози та протидії. Національна безпека і оборона: монографія/за редакцією В. Бебика та Н. Мякушко: Ін-т держави і права ім. В.М. Корецького НАН України, 2023. С. 260.

2. Харамурза Д. Інформаційний тероризм як інструмент гібридної війни та фактор руйнації медіапростору. Інтегровані комунікації, №2 (16), 2023. С. 29-37. URL: <https://doi.org/10.28925/2524-2644.2023.163>

3. Сардак А. Феномен національної ідентичності в умовах інформаційної війни. Журнал соціальної та практичної психології. 2024: № 3. С. 87-89. URL: <https://doi.org/10.32782/psy-2024-3-14>

4. Мальована О. Гібридна війна як особливість російської агресії проти України 2014 р.: інформаційний компонент.: зб. матеріалів VI Міжнародної наукової конференції студентів і молодих вчених.

Донецький національний університет імені Василя Стуса, 2024. С. 85-88. URL: <https://jts.donnu.edu.ua/issue/view/527C>

5. Левантович О. Гібридні війни XXI століття: Вісник Львівського університету. Серія Журналістика. 2019. Випуск 45. С. 52–59.

6. Tan, T. Artist records war one mural at a time. The Star. 2024, 11 жовтня. URL: <https://www.thestar.com.my/news/focus/2024/10/11/artist-records-war-one-mural-at-a-time>

7. «Ми – культурний опір»: українські митці, які реагують на війну. Financial Times. 2022, 21 вересня. URL: <https://www.ft.com/content/c74781a7-2bce-4031-9a41-732106905aee>

8. Харків: незламний. Культура як сила та зцілення. Мирне Небо Харкова. URL: <https://www.mn.org.ua/news-article/harkiv-nezlamniy-kultura-yak-sila-ta-zcilennya>

9. Точицький М. Мистецтво, культура, слово й ініціативи допомагають поширювати нашу унікальність серед міжнародних партнерів. Міністерство молоді та спорту України, 2025. URL: <https://mms.gov.ua/news/matvii-bidnyi-vystupyv-na-forumi-z-nahody-80-richchia-institutu-mizhnarodnykh-vidnosyn>

10. Національна стійкість України: стратегія відповіді на виклики та випередження гібридних загроз: національна доповідь / ред. кол.: С. І. Пирожков, О. М. Майборода, Н. В. Хамітов та ін.; Інститут політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України. Київ: НАН України, 2022. С. 552.

11. Міністерство культури та інформаційної політики України. URL: <https://mkip.gov.ua/>

УДК 101

Пелагія Курбанова,
студентка бакалаврату
спеціальності «Культурологія»
Навчально-наукового інституту філософії
та освітньої політики
Українського державного університету
імені Михайла Драгоманова
Науковий керівник:
к. філос. н., доц. К. С. Гончаренко

СВІТ СИМУЛЯКРІВ АБО ЖИТТЯ У ВИСТАВІ

Визначальною рисою сучасної філософії є взаємопов'язаність раціонального та ірраціонального, що ускладнює її аналіз та можливість знаходити єдність у розрізнених концепціях і бачити цілісну картину, віднаходити істину в темряві несвідомих людських уявлень, соціальних конструкцій і медійних образів.

В безкінечному хаосі постійних змін та становлень, філософія більше не може покладатися лише на традиційні методи пізнання, адже змушена взаємодіяти з новими феноменами, такими як віртуальні ідентичності, алгоритмічне мислення, цифрові симулякри тощо. Це зумовлює необхідність не тільки критичного аналізу, а й вироблення нових способів орієнтації в умовах фрагментованої реальності.

А відтак є сенс і в перегляді поняття істини, оскільки межа між справжнім і хибним постійно зміщується, а нові явища та феномени все більше вказують на її нестабільність, а іноді і повну відсутність.

Сучасна філософія, в своєму прагненні осмислити складну і динамічну реальність, усе більше звертається до аналізу міждисциплінарних феноменів, що визначають сприйняття світу сучасної людини. Відтак буття є епоху цифрових технологій

та перенесення справжнього існування на дисплеї гаджетів ще більше вимушує до філософського осягнення даного явища, а відтак і до пошуку достеменного (нехай і не об'єктивно істинного).

«Світ – це театр, а люди в ньому – актори», – писав Шекспір. Якби він жив у XXI столітті, можливо, уточнив би: «Світ – це TikTok, а люди в ньому – контент». Сучасна культура трансформувала не лише соціальні відносини, а й саму природу реальності, зробивши її сукупністю знаків, що втратили зв'язок із первинним змістом. Ми живемо не просто у світі символів – ми перебуваємо в просторі симулякрів, у якому важливим стає не те, що існує, а те, як це виглядає: на сцену вийшли не самі речі та процеси, а враження та їх флор.

Теорія симулякрів, яку обґрунтував Жан Бодрійяр, має давні корені. Поняття симулякру («видимість», «подібність») існувало в європейській філософії ще з античності. Ще Платон розрізняв копії (наслідування ідеальної моделі – ейдосу) та симулякри (наслідування, що лише імітують оригінал, але не відповідають йому). У цій концепції все співвідносилось з трансцендентним зразком, що співмірний оцінці позитивно або негативно. У XX столітті Жиль Дельоз переглянув цю схему у праці «Скинути платонізм» (1966), де запропонував звільнити симулякри від вже неефективного смислового навантаження. Натомість, симулякр стає самостійною сутністю, що руйнує саму ідею оригіналу [5].

У книзі «Симулякри і симуляція» Ж. Бодрійяр детально розкриває історичну схему трьох етапів розвитку симулякрів: підробка; виробництво; симуляція. Сучасна культурна реальність, за Ж. Бодрійяром, знаходиться саме на третьому рівні: ми живемо у світі знаків, які не відображають нічого, окрім самих себе [2].

Instagram – це не просто соціальна мережа, а фабрика симулякрів, у якій формується гіперреальність. Тут кожен може створити власну версію життя, що інколи має дуже мало спільного з повсякденною реальністю. А, концепція Instagram-естетики (Instagrammable places) перетворює міський простір на декорації для створення контенту. Disneyland як приклад гіперреальності, в якій парк створює ілюзію реального світу,

хоча насправді є штучною симуляцією, став повсюдним атракціоном. Ж. Бодрійяр писав, що Діснейленд існує для того, щоб довести, що решта світу реальна, хоча насправді він є моделлю мікросвіту, у якому симуляція сягає абсолюту [3].

У культурологічному сенсі це явище можна проаналізувати через призму знакового підходу Фердинанда де Сосюра за якого означуване та означник зміщаються зі смислу в бік знаку. Так, якщо аналізувати вищезгадувані приклади, то у таких просторах головне – не сам простір, а знаки, що його символізують. Не важливо, чи кава смачна, якщо інтер'єр кав'ярні «вартий» публікації. Фактично, відбувається зміщення культурної значущості з реального досвіду на його знакове представлення.

Ця логіка працює і в інших сферах – від моди та туризму до політики тощо. Туристична поїздка часто перетворюється не на можливість пізнання нового, а на пошук «правильних» кадрів для соцмереж. У цьому контексті доцільно згадати концепцію «суспільства спектаклю» Гі Дебора в якій індивід не просто споживає культуру, а й сам стає її об'єктом, зануреним у безперервний процес створення видовищ [4].

Якщо раніше симулякри були прерогативою масової культури, то сьогодні ця модель поведінки глибоко проникла в політику. Нещодавній випадок під час переговорів Дональда Трампа та Володимира Зеленського ілюструє, як уявлення про світ все частіше формуються не через досвід, а через медійні образи. Віце-президент США Джей Ді Венс, обговорюючи ситуацію в Україні, зізнався, що ніколи не був у країні, а лише бачив події «у сторіс» [1]. Ця фраза є символом нової політичної реальності, де знання про реальність заміщується її візуальними репрезентаціями. Політики ухвалюють рішення, керуючись не безпосереднім розумінням ситуації, а її медійними симулякрами.

Варто згадати тезу Ж. Бодрійяра про те, що війни в Перській затоці «не було», адже для західної аудиторії вона існувала виключно як телевізійна картинка. Аналогічною є ситуація й сьогодні: війни, конфлікти, кризи все частіше сприймаються через фільтр медіа, які створюють «зручну» версію подій.

Апокаліпсис уже відбувся і Жан Бодрійяр пропонує прийняти цей факт і навіть отримувати від цього задоволення. Він стверджує, що наш Апокаліпсис не є реальним, а існує

у віртуальній формі, відбуваючись тут і тепер. У цьому полягає унікальна особливість нашої епохи: катастрофа стає знаком, що звільняє нас від страху перед майбутніми катастрофами і позбавляє відповідальності за них. Таким чином, зникає превентивний психоз, вщухають паніка та докори сумління. Втрачений об'єкт залишився в минулому, а ми звільнені від страху перед Страшним Судом [3].

Якщо ми живемо в симуляції, то чи є вихід? Альбер Камю писав, що, аби не втратити здоровий глузд у світі абсурду, його потрібно зрозуміти, вибачити й прийняти. Жан Бодрійяр пропонує схожу логіку: прийняти факт, що розрізнити реальність і її копію більше неможливо. Інший варіант – критичне мислення та усвідомлення природи симулякрів. Головне питання полягає не в тому, як повернутися до «автентичності» (якої, можливо, вже не існує), а в тому, як навчитися орієнтуватися в умовах симулякризованої реальності. У світі, де образи й знаки замінили саму реальність, влада належить тим, хто формує ці образи: медіа, корпораціям, алгоритмам соціальних мереж чи навіть колективному несвідомому, яке задає певні правила гри.

Можливо, вихід із симуляції полягає не в її руйнуванні, а у створенні власних смислів і альтернативних наративів, що не дозволять повністю розчинитися у фіктивній грі знаків. Усвідомлення правил гри дає шанс не лише прийняти симулятивний характер реальності, а й навчитися у ньому діяти: вибудовувати критичну дистанцію, творити нові значення та навіть впливати на саму структуру симуляції.

1. «Я знаю, я бачив сторіз»: відповідь Венса Зеленському стала мемом. Апостроф. Субота, 01 березня 2025. URL: <https://surl.li/mwucsl>

2. Бодрійяр Ж. Символічний обмін і смерть. Львів : Кальварія, 2004, 376 с.

3. Бодрійяр Ж. Симулякри і симуляція. К. Вид-во Соломії Павличко Основи, 2004. 230 с.

4. Debord G. Society of the Spectacle. London: Verso, 1998. 160 p.

5. Deleuze G. Renverser le platonisme (Les simulacres). Revue de Métaphysique et de Morale, 71 (4) 426-438. URL: <https://www.jstor.org/stable/i40040211>

УДК 7.04:246.5

Тетяна Кучер,

докторантка кафедри етнології та світових наук
Університету Св. Кирила та Мефодія в Трнаві
(Словацька Республіка)

ТРАДИЦІЯ ТА НОВАТОРСТВО В ІКОНОПИСАННІ ЛЕВА СКОПА (ІКОНА БОГОРОДИЦЯ «НЕВ'ЯНУЧИЙ ЦВІТ»)

Сакральне українське мистецтво на межі XX та XXI століття зазнало суттєвих змін, під впливом політичних, культурних та економічних подій. З однієї сторони настав час релігійної свободи, що була отримана після багатьох років заборони церкви як інституції, з іншої, наступила і мистецька свобода, яка дозволила українським майстрам, художникам, митцям не лише відновити свою діяльність у сфері церковного мистецтва, але й привнести в неї авторське бачення, але при цьому зберегти багатовікову традицію.

Лев Скоп відомий український іконописець, художник, реставратор, педагог, музикант та волонтер. У науковому середовищі Л. Скоп знаний як упорядник збірника «Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях», «Майстер мініатюр Пересопницького Євангелія – Федуско, маляр зі Самбора» (2011), «Українське церковне малярство у Галичині: техніка і технологія XV – XVIII століття» (2013) та «Датування галицьких ікон XIV – XVI століть (2017)», в якій автор використовуючи метод формального аналізу систематизує за певними ознаками (деталі одягу, пози рук та тіла) цілий ряд галицьких ікон. Лев Скоп, відстоює позицію розмежування українського та російського іконописання. Адже, сферою наукових та мистецьких інтересів майстра було та є барокове іконописання, яке увібрало в себе європейські елементи та

національні традиції, які були підкреслені через прості та зрозумілі образи та засоби.

До іконописання Лев Скоп прийшов за допомогою музики. В одному з інтерв'ю, згадуючи епізоди зі свого життя, зазначає, що коли йому було 16 років, він створив свою першу рок-групу «Цвітень». Під час однієї з репетицій, митець нарисовував ікону на картоні, вона була подарована другові, який потім переповів захоплення своєї бабусі від зображуваного, що в свою чергу спонукала автора малювати більше [1]. Також, варто згадати ім'я наставника Л. Скопа, а саме: Павла Жолтовського, який свого часу відкрив для мистецького та наукового середовища Острозьку іконописну школу та сформував мистецькі погляди самого Скопа, а також митрополита Андрія Шептицько. Одного разу потрапивши до майстерні, де зберігались ікони зі збірки митрополита, Скоп зрозумів, в чому особливість саме української ікони, яка формувалась та розвивалась в контексті європейської та поствізантійської традиції. Адже, ікона – це твір мистецтва, в якому відображаються естетичне почуття художника; художньо-духовний феномен, у якому православне світосприйняття виражається через художній образ [5, с. 229].

Протягом свого творчого шляху, Л. Скоп написав багато ікон різних розмірів та на різну тематику, також, є відомі його церковні розписи та реставрації. Лев Скоп так розповідає про свою працю іконописця: «...Коли мене питають, як я малюю ікони й що для цього потрібно, то відповідь одна – щоб ангели прилетіли. Ікони я сам не розписую ікони, а ангели їх розписують. Деякі ікони мої чудотворними вже стали, як то в костелі Ольги і Єлизавети» [2, с. 83].

Однією з найвпізнаваніший робіт Лева Скопа є ікона Богородиці «Нев'янучий цвіт» (2013). Цей образ був написаний на Афоні, орієнтовно в XVI-XVII столітті, а назву було взято з Акафіста. Цей образ був одним з найпоширеніших на теренах, де простягалась візантійська культура. У вітчизняному малярстві зображення Марії з квіткою трапляється зазвичай у найпоширеніших іконографічних типах, таких як Одигітрія чи Елеуса [6, с. 44]. Варто зазначити, що цей тип ікони став популярний ну українських землях у XVI столітті під впливом західноєвропейських процесів, про що свідчать доповнені

сюжети та складні композиційні мотиви. Іконографія образу Л. Скопа відповідає типу Одигітрія, але традиційні атрибути переосмислені, змінені або доповнені автором.

Елементи одягу на Богородиці та Спасові традиційного візантійського типу (гіматій, мафорій, хітон). Він виглядає об'ємний, густо драпірованим, тим самим приховує обриси тіла, і допомагає глядачеві акцентувати увагу на обличчях святих, які сповнені святковості та спокою, а погляди, що дивляться вдаль проникливі.

Усе тіло Богородиці покрите мафорією жовто-блакитного кольору. Така кольорова гама не була характерна для ікон цієї іконографічної традиції, зазвичай використовувалися брунатна фарба. Проте іконописець використовує жовто-блакитну кольорову гаму, тим самим наголошуючи на національних мотивах. Також, цікавим елементом одягу є хітон Спасителя. Якщо уважно придивитись, то на ньому можна побачити елементи вишитих узорів. З однієї це сторони нагадування, про те, що Ісус народжений від земної жінки, а з іншої, посилення до української традиції в одязі. Традиційно хітон зображали монохромним в білому кольорі, рідше Спаситель зображався без нього або частково накинутий на тіло. Проте такі деталі, як елементи вишивки, були характерні як для ікон, кінця XVI поч. XVII ст., (Богородиця «Нев'янучий Цвіт з похвалою» кін. XVI поч. XVII ст. Долина, НМЛ) так і для ікон, що були написані вже у XX столітті, а саме: Богородиця «Нев'янучий Цвіт» А. Наконечного в 1943 р. та Богородиця «Нев'янучий Цвіт» Ю. Буцманюка в церкві Христа-Чоловіколюбця, м. Жовква перша третина XX ст.

Як правило Богородицю та Спасителя зображали в коронах, на іконі Л. Скопа їх не має. Однак на святість постатей вказують великі, золоті німби над їх головами. Важлива деталь, що німб Спасителя хрещатий, що говорить про той факт, що не дивлячись на своє авторське прочитання, є канонічні елементи, які автор вважає за потрібне залишити.

Велику увагу іконописець приділяє зображенню квітів. Як зазначає Л. Карпюк, Богородиця Марія може бути представлена у поясному ракурсі або ж возсідаючою на престолі, з царською символікою чи без неї, але обов'язково із квітами [4,

с. 4]. Квітка на іконі, є символічним праобразом Богородиці, який нагадує про двоїсту природу Богородиці, людську та божественну. Згадки про це є у тексті Святого Письма, а саме: «розквітлий жезл Аарона» (Чис.17:23) або «і вийде Паросток від кореня Ісееєвого, і гілка виросте від кореня його» (Іс. 11:1).

Зазвичай на таких іконах в руках Богородиці можна побачити розквітлу галузку або білу квітку, що нагадує троянду. Рідше зображали рожеву або червону квітку (Богородиця «Нев'янучий Цвіт» серед. XVIII ст. церква Св. Михаїла, м. Львів, Богородиця «Нев'янучий Цвіт» кін. XVIII, Центральна Україна, НХМУ). Проте, Л. Скоп, вкладає до рук Богородиці білі волошки, як символ святості, душевної чистоти, краси та ніжності, квітку, яка притаманна українській природі. Тим самим підкреслюючи український контекст.

Наступна важлива деталь, що Спаситель на даній іконі не тримає в руках сувій, державу (куля, як символ влади) чи голуба («Богородиця Нев'янучий Цвіт» В. Боровиковський 1787, НХМУ). Руки Спаситель розташовані на рівні серця, вони відкриті, ніби благословляють того, хто на нього дивиться. Його тіло оперте на Богородицю, а вона в свою чергу огортає його рокою. Продовгуваті пальці рук, великі очі, округле обличчя, рум'янець на щоці, усі ці риси додають чуттєвістю образу. Тим самим автор досягає ефекту і атмосфери піднесеності образів.

Цікавим є рішення з розміщенням в одному з кутів ікони ангела, що грає на лютні. І хоч таке зображення є характерним для ікон XVII – XVIII століття, проте іншої іконографічного типу («Коронування Богородиці» друга пол. XVIII). На іконах Богородиці «Нев'янучий цвіт» ангелів зображали в парному числі, зверху, по усьому тілі ікони або взагалі без них. Проте рішення іконописця зобразити лише одного ангела ніяк не порушує композицію, залишаючи її гармонійною.

Роблячи підсумок варто зазначити, що Лев Скоп шукаючи натхнення в іконах періоду бароко, прагнучи зберегти їх традицію написання та сюжетну лінію, не намагається сліпо їх наслідувати. Як зазначає В. Залозецький, не можна собі уявити нічого більш мертвого, як таке наслідування, яке всяку творчу мистецьку оригінальність та індивідуальність убиває [3, с. 3]. Його образ Богородиця «Нев'янучий цвіт» – це майстерне

поєднання реставраційного досвіду, індивідуальної художньої пластики, лаконічних форм та художньо-естетичних принципів українського бароко. Дотримуючись основних рис стилю, а саме: глибини кольору, чіткості форм та силуетів, автор додає національні елементи та переосмислює уже існуючі елементи, що робить цей образ унікальним та впізнаваним.

1. Баландюх М., Березницька І. "The Ukrainians". Розмова з львівським митцем й іконописцем, 5 травня, 2015. URL: <https://theukrainians.org/lev-skop-3/>

2. Дундяк І. М. Лев Скоп: іконописець, реставратор та громадський діяч. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2016. № 2. С. 81-85.

3. Залозецький В. Новочасне релігійне мистецтво. Мета: український тижневик. Львів, 1933. № 44–47.

4. Карпюк Л. Ікона Богородиці «Нев'янучий Цвіт». Волинські єпархіальні відомості, 2013. № 7–8 (104–105).

5. Цугорка О. Тенденції сучасного українського іконопису. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв, 2019. № 40. С. 228-233.

6. Федак М. Особливості іконографії образу Богородиця «Нев'янучий цвіт» в українському іконопису XVI – XVIII століть. Студії мистецтвознавчі. 2017. Число 4. С. 44-53.

УДК 008

Анна Лесікова,
студентка 4 курсу
спеціальності «Культурологія»
Національного університету «Острозька академія»

ВІДОБРАЖЕННЯ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ СТРАХУ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Український кінематограф завжди був віддзеркаленням суспільних процесів, відчуттів і переживань нації. Повномасштабне вторгнення Росії в Україну стало одним із найтрагічніших і найстрашніших випробувань в історії країни. Війна стала однією із найгостріших тем у мистецтві, зокрема в кінематографі, який здатен не лише документувати події, а й передавати глибокі людські переживання [3].

Страх як базова емоція виступає своєрідним маркером людського існування, впливаючи на індивідуальну і колективну свідомість, поведінку та культурні практики [1]. Серед численних класифікацій страхів однією з найбільш чітких і універсальних є система, запропонована М. Мовчан. Вона поділяє страхи на три основні групи: біологічні (природні), соціальні та екзистенціальні [2]. Біологічні страхи пов'язані з природними явищами, такими як стихійні лиха або агресія тварин. Соціальні страхи виникають у суспільному середовищі та включають побоювання, пов'язані з відповідальністю та випробуваннями. Екзистенціальні страхи стосуються фундаментальних аспектів людського існування, таких як страх смерті чи темряви. Ця група є універсальною, оскільки відображає базові риси людської природи [2].

Страх є однією з ключових емоцій, яка супроводжує війну, і український кінематограф досліджує його різні аспекти,

зокрема страх смерті, втрати, окупації, невідомості, зради, а також психологічні наслідки війни, зокрема посттравматичний стресовий розлад (ПТСР) [3].

Український кінематограф активно відображає війну, особливо після 24 лютого 2022 року, передаючи страх, біль та боротьбу через різні художні прийоми. Фільми стали важливим інструментом документування війни та її впливу на суспільство. Через екранні образи режисери передають емоції страху, болю, безвиході, але водночас і стійкості, мужності та надії.

Одним із ключових аспектів відображення війни є страх, який має різні прояви. Наприклад, у фільмі «Кіборги» (2017, реж. Ахтем Сеїтаблаєв) страх смерті показано як частину буденності для військових, що адаптуються до нього та знаходять сенс боротьби. Подібну тему розкриває «Мирний-2» (2023), де йдеться не лише про страх фізичної загибелі, а й про втрату рідних, товаришів та майбутнього. Фільм «Буча» (2024, реж. Станіслав Тиква) передає жахиття окупації, зображуючи страх цивільних перед знищенням їхнього світу.

Ще один аспект – екзистенційний страх перед невідомістю, що відчувається у «Атлантиді» (2019, реж. Валентин Васянович), де йдеться про післявоєнну реальність, відчуженість та втрату сенсу життя. Головний герой фільму стикається з втратою сенсу життя, що відповідає концепції екзистенційної кризи Жана-Поля Сартра. Відсутність ясного майбутнього та травматичні переживання створюють стан глибокого страху перед невідомістю, що є однією з центральних тем поствоєного мистецтва. «Конотопська відьма» (2024, реж. Андрій Колесник) поєднує містичні та воєнні мотиви, демонструючи, як героїня змушена прийняти нову реальність через втрату коханої людини. Тут страх набуває сакрального значення, відображаючи боротьбу людини з фатальними обставинами. Використання міфологічних та архетипічних образів (відьма, прокляття) дозволяє людині осмислити страх через призму культурної пам'яті.

Психологічний страх і ПТСР є центральними темами у «Стрімголові» (2017, реж. Марина Степанська), що досліджує труднощі повернення до нормального життя після пережитих

травматичних подій. Водночас «20 днів у Маріуполі» (2023, реж. Мстислав Чернов) документує облогу міста, показуючи страх цивільних перед смертю, окупацією та безвихіддю. Використання реальних кадрів посилює ефект присутності, змушуючи глядача безпосередньо відчувати емоційний стан людей у воєнних умовах. Військові та цивільні, показані у фільмі, стикаються з фундаментальним страхом – втратою свободи та контролю над власним життям. Це відображає одну з ключових тем XXI століття – травму війни як форму соціального та індивідуального катаклізму.

Сучасний український кінематограф не лише документує війну, а й досліджує страх як невід’ємний супутник воєнної реальності. Через ігрові та документальні фільми режисери передають різні аспекти страху – від фізичних небезпек до психологічних наслідків. Використовуючи художні засоби, темну колористику, реалістичний звук та глибокі діалоги, кіномитці створюють емоційно насичені образи, які дозволяють глядачеві відчувати війну на рівні підсвідомості.

Таким чином, сучасний український кінематограф глибоко досліджує страх у різних його проявах: фізичний, психологічний, екзистенційний. Фільми не лише передають реалії війни, а й формують колективну пам’ять, сприяючи осмисленню пережитого. Український кінематограф відіграє важливу роль у формуванні культурної пам’яті про війну, допомагаючи переосмислити пережите та знайти спосіб подолати страх через мистецтво.

1. Горохова Л. В. Страх як екзистенціал буття сучасної людини : автореф. дис. канд. філософ. наук : 09.00.03 Житомир, 2012. 18 с.

2. Мовчан М. М. Страх і релігія у філософсько-антропологічному дискурсі. Актуальні проблеми філософії та соціології: Науково-практичний журнал. Одеса, 2017. Вип. 15. С. 90-93.

3. Українське кіно на передовій: як створюються фільми під час війни? URL: <https://newformat.info/culture-culture/ukrainske-kino-na-peredovij-iak-stvoriuiutsia-filmy-pid-chas-vijny/>

УДК 29

Аліна Моргунова,

аспірантка 1-го року навчання

Національного університету «Острозька академія»

ТЕОСОФСЬКИЙ РУХ ЯК МІЖКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

З самого початку свого зародження Теософське товариство позиціонувало себе як організацію, яка не тільки пропагує плюралістичне ставлення до будь-яких релігій і філософій, але й на практиці сприяло міжкультурному діалогу. За перші 10 років свого існування Теософське товариство сильно розвинулося і налічувало 121 відділення в Америці, Європі та Азії. Сьогодні Теософське Товариство є міжнародною організацією, що функціонує у майже 70 країнах світу та об'єднує приблизно 150 тисяч членів, з яких 33 тисячі проживають в Індії. До його складу входять представники різних національностей, релігійних переконань і професій [2, с. 237].

Важливим елементом діяльності теософського руху є його інтеграція в культурні процеси, що сприяє взаємозбагаченню різних традицій, розширенню світогляду та формуванню міжкультурного діалогу. Завдяки цьому теософські ідеї стають частиною інтелектуального простору, впливаючи на суспільні дискусії, морально-етичні орієнтири та розвиток гуманістичних концепцій. Важливо зазначити, що Теософське товариство в Україні не тільки підтримує зв'язки і активно співпрацює із теософами всього світу, воно налагоджує взаємодію з науковими, релігійними, просвітницькими, мистецькими організаціями і окремими їх представниками, як в середині України, так і за її межами. Завдяки цьому теософські принципи гармонійно впроваджуються в сучасний науковий та мистецький дискурс, сприяють розвитку міждисциплінарного підходу до

вивчення людської свідомості, моралі та суспільних процесів.

Просвітницька діяльність Теософського товариства в Україні є одним із ключових напрямів його роботи, оскільки вона спрямована на поширення духовних знань, формування цілісного світогляду та сприяння міжкультурному діалогу. Ця діяльність включає організацію лекцій, семінарів, конференцій, круглих столів присвячених філософським, релігійним і науковим аспектам теософії. Товариство активно займається видавничою діяльністю, випускаючи книги, журнали та статті, що популяризують ідеї духовного самопізнання, гармонійного розвитку особистості та пошуку єдності між різними релігійними та науковими традиціями. Важливу роль в цьому процесі відіграє використання сучасних цифрових технологій, зокрема ведення онлайн-курсів, web-семінарів, відеолекцій, що робить теософські знання більш доступними для широкої аудиторії, особливо для молоді [3].

Російська агресія проти України стала випробуванням для українського суспільства, яке зіткнулося не лише з фізичними загрозами, але й із необхідністю переосмислення духовних та етичних цінностей. З одного боку Теософське товариство ще з моменту свого створення оголосило про своє розмежування з будь-якими політичними рухами, в той же час представники теософського руху і, перш за все, засновниця Теософського товариства Олена Блаватська завжди займала чітку громадянську позицію щодо гострих проблем і викликів, які притаманні сучасному суспільству [4].

«Релігійний плюралізм – це історичне надбання України, яке потрібно зберегти. Це – умова єдності і національної згуртованості сьогодні, що треба утверджувати. Це – запорука демократичного розвитку в майбутньому, що потребує прогнозування і перспективного бачення» [1, с. 36]. І в цьому контексті Теософське товариство в Україні є однією з організацій, які сприяють єдності та національній згуртованості українського суспільства, особливо сьогодні, під час російської агресії проти України.

Оскільки невід'ємною складовою будь-якої культури є релігійні процеси, то міжкультурний діалог є важливим інструментом для взаєморозуміння між народами, сприяючи

гармонізації суспільних відносин та зміцненню толерантності. Він дозволяє знаходити спільні духовні та етичні засади, що об'єднують різні традиції, збагачуючи кожен культуру через обмін ідеями, цінностями та світоглядними підходами. Теософський рух прагне об'єднати різні релігійні та філософські вчення, і, таким чином, відіграє роль своєрідного мосту між традиціями, допомагаючи знаходити спільний духовний знаменник та усувати упередження, що виникають через культурні та релігійні відмінності.

1. Колодний А. М., Филипович Л. О. Релігійний плюралізм як феномен: українські реалії в умовах російсько-української війни. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки (96), 2024. С. 23-36.

2. Матвеев В.О. Теософія в аспекті самореалізації особистості. Гілея, 2008, вип.15. С. 232-241.

3. Теософське товариство в Україні. URL: <https://theosophy.in.ua/tos/istoriya-tos>

4. Blavatsky H. P. The Key to Theosophy. The Theosophy Company Los Angeles, California, U.S.A., 1987.

УДК 261.8:296-582:281

Лідія Москаль,асистентка кафедри біблійних наук
філософсько-богословського факультету
Українського католицького університету

ІНІЦІАТИВА ТЈСП ЯК ШЛЯХ ДО ПРИМИРЕННЯ МЕСІАНСЬКИХ ЄВРЕЇВ ТА ХРИСТІЯНСЬКОЇ ЦЕРКВИ

Упродовж століть стосунки між євреями, які увірували в Ісуса як Месію, та традиційною християнською Церквою залишалися напруженими й позначеними історичними травмами. Розрив, що виник у перших століттях християнства між євреями та неєвреями в Церкві, призвів до відчуження і непорозуміння, яке триває донині. На цьому тлі ініціатива ТЈСП (Toward Jerusalem Council II – Назустріч Другому Єрусалимському Собору) має особливу актуальність як рух, покликаний сприяти примиренню між месіанськими євреями та християнськими церквами. Її діяльність відкриває нові перспективи для діалогу, відновлення історичної справедливості та поглиблення єдності Тіла Христового.

Протягом останніх десятиліть євреї, які приймають Ісуса Христа як Месію, намагалися відновити єврейське вираження своєї віри. Після 1967 почали активно засновуватися месіанські єврейські спільноти. Було сформоване і визначене поняття «месіанський юдаїзм». Зокрема, Союз месіанських єврейських спільнот визначає месіанський юдаїзм як «рух єврейських громад і груп, які вірять в Єшуа Месію та приймають завітну відповідальність єврейського життя й ідентичності, вкоріненої в Торі, вираженої в традиції, а також оновленої та застосованої в контексті Нового Завіту» [1].

Месіанський єврейський рух доцільно розглядати як такий, що розвивається з двох основних осередків: у США та Ізраїлі. Міжнародне поширення руху відбувалося переважно завдяки американському впливу, де зосереджено більшу кількість месіанських громад. Однак, враховуючи центральне місце Ізраїлю та Єрусалиму в юдейській традиції, месіанський рух на ізраїльських землях набуває особливого значення. Варто зазначити, що в Ізраїлі термінологія «месіанський» була впроваджена раніше, ніж її адаптували єврейські громади діаспори [2, с. 9].

Ініціатива TJСII була заснована у 1996 р. месіанським єврейським рабином Марті Вальдманом, який очолював громаду Барух ГалШем в Далласі, штат Техас. Суттю бачення Марті Вальдмана є те, що має відбутися Другий Єрусалимський Собор, який буде певною мірою протилежністю до першого, описаного в 15 розділі Діянь Апостолів. Учасники першого Собору – це євреї, які вірили в Христа. Вони зібралися, щоб обговорити, чи повинні віруючі з язичників стати євреями, щоб бути прийнятими до спільноти Церкви. Тоді було вирішено, що язичникам не потрібно ставати євреями, тобто приймати обрізання і всі правила Тори, щоб увійти до спільноти віруючих в Христа [3, с. 73-74].

Відділення Церкви від Синагоги було тривалим процесом, який розпочався всередині юдаїзму, оскільки перші християни були юдеями. Важливими подіями були зруйнування Єрусалимського Храму (70 р.), створення академії в Явне (бл. 90 р.), а також повстання Бар-Кохби (132–135 рр.). Цей процес поступово завершився до початку IV ст., коли християнство й рабинський юдаїзм остаточно пішли окремими шляхами [4, с. 11-18].

Внаслідок цього відділення євреї, які вірили в Ісуса Христа (месіанські євреї), були відкинуті в юдейських громадах. У християнських громадах до них ставилися з недовірою через дотримання єврейських традицій, що поступово привело до втрати їх впливу у Церкві. Їхні громади асимілювалися або зовсім зникли. Згодом в Церкві, яка складалася в більшості з язичників, поширилась ідея, що Церква замінила Ізраїль як Божий народ – так звана «теологія заміщення», що призвело до антиєврейських настроїв.

У баченні Марті Вальдмана Другий Єрусалимський Собор має бути зібранням месіанських євреїв і християн, на якому лідери християнських церков прийняли б єврейських віруючих в Ісуса, особисто та спільно, як невід'ємну частину Тіла Христа, при цьому визнавши, що вони можуть залишатися членами єврейської громади, тобто, не мусять приєднуватися до однієї з християнських конфесій.

Сьогодні ТЈСІІ – це міжнародний та міжконфесійний рух, спрямований на примирення єврейських віруючих в Ісуса з віруючими з народів в єдиному Тілі Христовому, примирення, яке буде офіційно проголошено всіма представниками християнських церков та месіанських євреїв на майбутньому Соборі в Єрусалимі.

Місія ТЈСІІ – підготувати дорогу для Другого Єрусалимського Собору шляхом усунення непорозумінь між месіанськими євреями та християнами з язичників, працюючи над їхньою єдністю через залучення церковних лідерів і християнських вчених до відновлення єврейської частини Тіла Месії; сприяння покаяттю за гріхи християн проти єврейського народу; запрошення месіанської єврейської спільноти до примирення та відновлення, що сприятиме єдності різних течій месіанського юдаїзму [5].

Три стовпи діяльності ТЈСІІ – це заступницька молитва, дипломатичні подорожі та консультації. Заступницька молитва є духовною основою руху. Дипломатичні подорожі спрямовані на встановлення партнерств і розбудову молитовних мереж у різних країнах, що сприяє глобальному зростанню руху. Консультації відкривають бачення ТЈСІІ ширшому колу християн і месіанських лідерів.

Розвиток месіанських єврейських спільнот створює нові виклики та можливості для діалогу між традиційним християнством та євреями, які визнають Ісуса Месією. Ініціатива ТЈСІІ постає важливим інструментом подолання історичних непорозумінь та відновлення єдності в межах спільної біблійної спадщини.

2. Juster D., Hocken P. The Messianic Jewish Movement: An Introduction / Toward Jerusalem Council II. 2004. 48 с.

3. Hocken P. Toward Jerusalem Council II. Journal of Pentecostal Theology. 2008. Vol. 16, № 1. С. 73–100.

4. Rosik, Mariusz. Church and Synagogue (30–313 AD): Parting of the Ways. European Studies in Theology, Philosophy and History of Religions, vol. 20. Berlin: Peter Lang GmbH, 2019. 562 с.

5. Toward Jerusalem Council II. URL: <https://www.tjciieurope.eu/our-vision/> (дата звернення: 24.03.2025).

УДК 008

Єлизавета Никифорок,
студентка 4 курсу
спеціальності «Культурологія»
Національного університету «Острозька академія»

МІЛІТАРНА МІФОЛОГІЯ: ІНСТРУМЕНТ ПІДТРИМКИ МОРАЛЬНОГО ДУХУ ЧИ ЗБРОЯ ПРОПАГАНДИ?

Мілітарний міф можна визначити як частину політичного міфу, оскільки армія і політика взаємопов'язані. Мілітарна міфологія, за визначенням О. Онопка, – це «сукупність усіх політичних міфів, пов'язаних з тією чи іншою війною, що пояснюють особливості її виникнення, ходу та завершення» [2, с. 71]. Говорячи про міфотворчу функцію в цьому контексті, можна виділити кілька ключових аспектів.

Згаданий дослідник пише про те, що перший аспект – це де відбувається конфлікт. Спираючись на загальні уявлення, які прив'язані до конкретної території, виникають такі назви як: «Війна в Косові», «Різанина в Руанді», «Теракт в Парижі» чи міфологічна «Троянська війна». Територіальна назва конфлікту не тільки визначає географічні межі, але і задає тон міфам що будуються навколо нього [2, с. 71]. Чим ближче конфлікт, тим емоційніше ми на нього реагуємо. Беручи до прикладу Україну, українців не так сильно хвилюють протести в Америці. Протести в Сакартвелло натомість викликають досить бурхливу реакцію, так цей конфлікт не тільки територіально близький, а ще ідейно знайомий.

Ключова роль учасницького аспекту полягає в розташуванні назв сторін, що мають конфлікт. Першим іде іменування агресора, а потім жертв (російсько-українська війна). Структура такого міфу будується на протиставленні опозицій «свій-чужий».

Де «свій» виступає героєм, а «чужий» – ворогом. З цього випливає соціально-практичний аспект. Він проявляється створенням виміру «ми» і «вони» та обґрунтовує причини того, чого хоче досягти супротивник. «Ми» завжди бореться за свободу, незалежність, захист пригноблених, демократію, права людини. «Вони» за утримання влади, загарбання ресурсів, насадження своєї ідеології. Цікавим є те, що нападник часто позиціонує себе як «ми». РФ вважає, що вони звільняють Україну від нацистів, говорячи «з Нами Бог» і те, що їхньою метою є «визволення «братського народу». Ставлячи себе в позицію «ми» РФ намагається змістити увагу від своєї агресії та створюють міф про визволителів. Звісно, підкріплюючи свою позицію міфами про «колиску трьох народів», «братських народів» та більш радикальних – «розп'яття хлопчика» та «нацистів в Києві».

Інша складова мілітарних міфів – це міфи присвячені військовослужбовцям та збройним силам. Тут можна виділити два напрямки. Перший спрямований на міфи про історичних героїв-воїнів. У цілому такі образи несуть більше ідею воїна-політика, аніж героїчний образ (князь Святослав, Б. Хмельницький, П. Дорошенко та ін.). Другий напрямок – це сучасні міфи. У сучасному міфі солдат характеризується як чесна, надійна, порядна людина, яка здатна привести себе в жертву заради своєї Батьківщини. Інша сторона сучасного міфу направлена на деморалізацію суспільства. Так звані «чорні міфи», на думку згаданого дослідника О. Онопка, спрямовані на «дискредитацію образу військового, з наміром стимулювати негативне сприйняття до війська в цілому» [2, с. 72]. Наприклад, в Україні до 2022 року побутував міф про слабку, застарілу та безпомічну армію, яка не підтримується і не викликає довіри в громадськості. Проте, якщо звернутися до статистики, то вона покаже протилежне. За даними Київського міжнародного інституту соціології з 2021 р. по 2024 р. рівень довіри до ЗСУ зріс з 72% до 96% [3].

Мілітарний міф як складник інформаційної війни часто стає зброєю в руках пропаганди. Підмінюючи реальність та створюючи нові образи, міф стає інструментом маніпуляції. Міф про «Ленінську Україну», українців, які їдять російських немовлят, про бандерівців, неонацистський «Азов». Всі ці міфи

розповсюджує російська пропаганда, щоб виправдати вторгнення в Україну. Головна роль мілітарних міфів полягає в підтримці морального духу. Ефективним інструментом у цьому є міфи про героїв, адже герої, за визначенням Дж. Кемпбелла, – це ті, «хто робить те, що має бути зроблено не лише для себе, а й для всіх нас». Дослідник описує героя як такого, хто «створює нові цінності для своєї спільноти і стає моделлю великої діяльності для інших» [4, с. 102]. Сьогодні для українців такою підтримкою, на думку Т. Ковалевської, «стали міфи про героїв-борців за свободу та гідність нашої нації, сакральність жертви українських воїнів. Небесна Сотня, Кіборги, захисники Азовсталі, бійці ЗСУ – всі вони несуть класичний міф про героя» [1, с. 109].

Мілітарна міфологія є важливим інструментом в інформаційних війнах, відіграючи роль як у формуванні морального духу нації, так і в маніпулюванні масовою свідомістю. Вона може бути як потужною підтримкою для мобілізації громадян, так само й інструментом пропаганди, що служить для виправдання агресії та перекручення реальності. Міфи про героїв, боротьбу за свободу та незалежність, а також про «чужого ворога», які стають частиною національної свідомості, можуть підсилювати єдність і підтримку в умовах війни. З іншого боку, мілітарні міфи, створені агресором, можуть бути спрямовані на дискредитацію супротивника, перекручення історичних фактів і підтримку власної ідеології.

1. Ковалевська Т. А. Особливості політичної міфології в українському суспільстві. Науковий журнал «ПОЛІТИКУС». Випуск 2. 2024. Розділ 2. Політична культура та ідеологія. С. 106–110. URL: http://politicus.od.ua/2_2024/2_2024.pdf

2. Онопко О. В. Мілітарна міфологія і «маленька переможна війна». Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили. Серія «Політологія». 2012. Т. 182, Вип. 170. С. 70–73. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdupol_2012_182_170_17

3. Київський міжнародний інститут соціології. Прес-релізи та звіти. Довіра до соціальних інституцій та груп. Домашня сторінка КМІС. URL: <https://kiis.com.ua/?lang=ukr&cat=reports&id=579> (Дата звернення: 20.03.2025)

4. Холліс Дж. Міфологеми. Втілення невидимого світу. Київ: Видавництво Ростислава Бурлаки, 2024. 264 с.

УДК 791.43

Ірина Патрон,

аспірантка кафедри кінознавства
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого

ФОТОКОЛАЖ ТА КІНО-ДОДАТОК: НОВІ МИСТЕЦЬКІ ЯВИЩА ЛЬВОВА 1920-1930-ТИХ РР.

Явище фотоколажу та фотореклами почало поширюватись серед професійних кіл Львова з 1930-тих років.

«Фотоколаж» був одним із нових технік «колажу». Поняття «колажу» в мистецтві пов'язують, зокрема з творчістю Пабло Пікассо, який в 1912 році у картині «Натюрморт з плетеним стільцем» використав цей принцип. Тоді це було щось абсолютно нове у мистецтві, тож колажем захопилися італійські футуристи, дадаїсти та сюрреалісти. І почалися експерименти. Пікассо вважав, що різні матеріали підсилюють можливості візуального вираження ідей. Тож додавав у свої роботи пісок, шматочки газет, шпалер, візитівки, стрічки і навіть драти. Можливо, саме тому цю техніку інколи називають «мистецтвом зі сміття» «Колаж» (з французької collage – наклеювання) це художня техніка, наклеювання на певну основу матеріалів, що відрізняються від неї за кольором і фактурою. Колажем називається твір, повністю або частково виконаний у цій техніці, коли з різноманітних шматків, уламків, клаптиків предметів, у поєднанні із нашаруванням різних фактур, створюється зображення, що становить єдиний художній образ [2].

Поняття колажу – це про спробу суб'єктивного конструювання реальності, з різних предметів і розміщення цих

предметів у дуже різний спосіб і у різних умовах. Для колажистів-кубістів колаж був способом організувати простір, зруйнувати традиційне сприйняття і стерти обмеження. Дадаїсти поглянули на колаж як засіб конструювання і часто він ставав синонімом хаосу і страхітливої непевності.

Колаж як художній метод розчиняється у поліваріантному використанні, але при цьому слід зазначити, що у постмодернізмі колаж і колажність стають універсальним принципом організації культурного і текстуального простору в рамках програми бачення світу як принципово фрагментарного, хаотичного і плюрального [4]. Поряд із власне колажем, виникають тісно пов'язані з ним художні техніки, такі як фотомонтаж, фротаж, асамбляж, деколаж, кіноколаж тощо. Колаж тісно пов'язаний із монтажним принципом і як такий вплинув на кіномистецтво і театр, музику, літературу. Колаж як метод по будови образу широко використовується масовою культурою – у плакатах, ілюстраціях, кіносценаріях.

Поняття «фотоколажу» та «фотореклами» у міжвоєнному Львові тісно пов'язане з творчістю художників Марґіти Сельської, Романа Турина. Останній, побачивши стрімкий розвиток кооперації у Галичині, з особливим завзяттям взявся за розвиток цієї маловідомої ділянки, зокрема з мистецького боку. Він виконав низку промислово-торговельних та мистецьких рекламних творів із використанням фотомонтажу, зокрема відома реклама «Маслосоюзу». У журналі «Назустріч» за 1937 рік, знаходимо статтю. В. Ласовського про Романа Турина як «рекламового» фотомонтажиста, де є визначення, що «фотомонтаж» – це поєднання різних частин фотографії, для того щоб досягнути найбільшого лаконізму у змісті і багатства у виразі. «Мистецький фотомонтаж в характері чистого мистецтва робиться в першу чергу з розчислення на гармонійну естетичну композицію порізаних кусників» [3]. Мистецтва фотоколажу Роман Турин навчався у французького фотомитця і кінооператора світової слави Моріса Табара (Maurice Tabard), представника фотографії сюрреалізму. Фотореклама та фотомонтаж були новими техніками для авангардських експериментів того часу.

Маргіт Сельська, яка також перебувала в колі львівських митців авангардистів, зацікавилася технікою «фотоколажу» і у 1933-34 роках робить свої аплікації (колажі), досягаючи значних успіхів в цьому виді мистецтва [1]. Це напр. «Композиція з актом», «Парусник», «Композиція з рукою», «Ева» та ін.

На початку XX ст. колажний принцип поширюється як мистецька техніка і використовується численними мистецькими напрямками: кубізмом, дадаїзмом, футуризмом, сюрреалізмом. Фотоколаж тісно пов'язаний із монтажним принципом і його застосовували і у кіно, і театрі, і в музиці, і в літературі того часу. Фотоколаж як метод побудови образу широко використовується масовою культурою – у плакатах, ілюстраціях, кіносценаріях. Важливо і цікаво, що авангардиську техніку «фотоколажу» використовували у своїй творчості і львівські митці міжвоєнного періоду, що засвідчує включеність мистецького еліти міста до європейських тенденцій розвитку мистецтва.

1. Карло Звіринський про Маргіт Сельську. URL: <https://photo-lviv.in.ua/karlo-zvirynskyy-pro-margit-selsku/>

2. Колаж у сучасному мистецтві. URL: <https://www.arthuss.com.ua/books-blog/190130>

3. Лас. Роман Турин. Рекламний фотомонтаж. Назустріч. 1937. Ч. 2.

4. Сапко М. О. Колаж в образотворчому мистецтві XX століття. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/b9023595-e53d-4522-a0a7-2dd974b5a382/content>

УДК 008

Мирослава Петрова,

студентка 1-го року навчання магістратури

спеціальності «Культурологія»

Національного університету «Острозька академія»

ОКУПОВАНА ПАМ'ЯТЬ: ВПЛИВ РОСІЇ НА СВІДОМІСТЬ УКРАЇНЦІВ ТА УКРАЇНОК

Декомуністична та деколонізаційна та політика діє в Україні з 9 квітня 2015 року (Закон України № 317–VIII «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарного режимів та заборону пропаганди їхньої символіки») та з 27 липня 2023 року (Закон України № 3005–IX «Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімії») відповідно [2, 6]. Обидва закони порушують питання наявності в публічному та громадському просторі України російських символів влади за радянської та імперської окупації.

Зазначені вище закони незалежної, суверенної держави уповноважили місцеві органи влади демонтувати різного типу символіку, котра свого часу створювалась тоталітарним режимом для піднесення ідей та ідеалів націонал-соціалізму та комунізму (пам'ятки, пам'ятники, стели тощо). Перейменування вулиць також є частиною «очищення» громадського простору, але у просторовому спектрі ці зміни не є такими видимими. На відміну від майданчиків, де колись стояли пам'ятники Леніну, Жукову та Катерині II, очищений простір часто залишається спустілим – буквально та змістовно. Або ж його заповнення викликає більше критики, аніж схвалення.

Яскравим прикладом є пам'ятник Герою України Олександрю Мацієвському, що в Києві. Олександр Вінцелевич, засновник проекту «Вічність», так коментує концепцію

саме такого пам'ятника: «Коли я ознайомився з новітньою технологією відтворення людини у точній копії з усіма особливостями і емоціями, я зрозумів, що саме такий спосіб дасть можливість зберегти пам'ять для всіх про визначні моменти нашого життя зараз. Саме правдиву і емоційну історію я хочу передати моїм дітям і наступним поколінням» [1]. Проте ряд експертів у сфері культури, історії та урбанізму розкритикували ідею проєкту [4]. Зазначимо, що критика стосувалась не самого задуму власне проєкту, що полягала у вшануванні Героїв, які загинули за незалежність України, а форми його реалізації – вкрай деталізованій візуалізації останнього, болючого, моменту: постать беззбройного українського військового перед російськими окупантами. Натуралістичний підхід до виготовлення «пам'ятника» та місце його розміщення – за десять хвилин ходьби від Національного військово-медичного клінічного центру «Головний військовий клінічний госпіталь», де лікується велика кількість поранених воїнів, додало критиці більшого резонансу. З цього прикладу стає очевидно, що існує чітке співвідношення зображуваного символу з місцем, де він розташовується.

Спершу варто розглянути сам зв'язок простору та пам'яті. Браян Осборн, почесний доктор географічних наук університету «Квінз», у своїй статті «Ландшафти, пам'ять, пам'ятники та коммеморація: Як поставити ідентичність на своє місце» згадує про географію ідентичності: себто процес займання територій державами, що націоналізуються, створення символічних значень про місця, які згодом набудуть знаковості. Таким чином з'являється посилена ідентифікація з місцями, що несуть певні соціальні цінності. Власне символічний світ держави, у нашому випадку – імперії, стає навантаженим подіями, обговореннями та мовчанням, а це забезпечує соціальну тяглість, формує колективну пам'ять, встановлює для суспільства просторі та часові орієнтири, і, що важливо, цінності [8].

Антропологиня Анджела Мартін у своїй статті «Практика ідентичності та ірландське відчуття місця» зазначає: «Ідентичність формується і постійно зміцнюється через індивідуальну практику в межах культурно визначених просторів. Почуття місця, як компонент ідентичності та психічної

неповноцінності, є живою втіленою якістю місця, яка інформує про практику та є продуктивною для конкретних проявів місця» (переклад – М. Петрова.) [7]. Отже, пам'ятники, вулиці, райони, будівлі, церкви й парки – це матеріальне, а от особисті ритуали, поведінка та інші повсякденні практики конструюють ідентичність особи, що пов'язує своє повсякденне життя з архітектурними та скульптурними творами свого міста чи села. Саме це і є координатами просторової ідентичності.

Олександр Кирилюк, доктор філософських наук та завідувач кафедри філософії Одеської філії Центру гуманітарної освіти НАН України, послуговуючись класифікацією історичної пам'яті Алейди Асман, говорить про сакральні місця (храми та пам'ятники) як про ті, що найбільше піддавалися асиміляторським атакам Росії [5]. Своєю чергою Віктор Дроздов, кандидат історичних наук, вказує на конфлікт локальної та національної ідентичності, коли мова йде про регіони, які найдовше пробули під патронатом Росії [3].

Очевидно, що така тривала присутність російського (ідеологічного та символічного) спричинила ті самі практики та ритуали біля споруд, створених агресором.

Проблема окупації простором не закінчується на перейменуванні вулиць, демонтажі пам'ятників та «швидким» будівництвом нових ансамблів. Деколонізовані та декомунізовані місця потребують якісного наукового переосмислення та залучення експертів, не тільки для заповнення спустілих майданчиків, але й для створення комфортних умов для нових ритуалів та практик громадян, що будуть чітко корелювати з ідеями національної та/або локальної ідентичності.

1. «Вічність». Про компанію та звернення засновника. URL: <https://www.vichnist.org.ua/about/> (дата звернення: 10.03.2025).

2. Декомунізація. Український Інститут Національної пам'яті. URL: <https://uinp.gov.ua/dekomunizaciya-ta-reabilitaciya/dekomunizaciya> (дата звернення: 10.03.2025).

3. Дроздов В. Конфлікти пам'ятей як виклики процесам деколонізації символічного простору України (на прикладі Півдня Одещини). Політика пам'яті: досвід Європи для України: Матеріали

I Міжнародної наукової конференції – м. Запоріжжя, 17-18 листопада, Запоріжжя, 2023. С. 46-51.

4. Етичні межі для вшанування пам'яті: як експерти реагують на пам'ятник загиблому воїну Олександру Мацієвському. URL: <https://suspilne.media/culture/634080-etichni-mezi-dla-vsanuvanna-pamati-ak-eksperti-reaguut-na-pamatnik-zagiblomu-voinu-oleksandru-macievskomu/> (дата звернення: 10.03.2025).

5. Кирилюк О. Українські національна ідентичність, національна пам'ять та національна резистентність. Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю, м. Львів, 11-12 червня 2020 року. Львів, 2020. С. 226-229.

6. Пояснюємо деколонізацію: інфографіка, як буде реалізовуватися закон. URL: <https://uinp.gov.ua/dekomunizaciya-ta-reabilitaciya/podolannya-naslidkiv-rusyfikaciyi-ta-totalitaryzmu-v-ukrayini/poyasnyuemo-dekolonizaciyu-infografika-yak-bude-realizovuvatysya-zakon> (дата звернення: 10.03.2025).

7. Martin, Angela K. 1997. «The Practice of Identity and an Irish Sense of Place». *Gender, Place & Culture* 4 (1). P. 89-114.

8. Osborne, Brian S.. «Landscapes, Memory, Monuments, and Commemoration: Putting Identity in Its Place» *Canadian Ethnic Studies Journal* 33 (2001). P. 39.

УДК 008

Олеся Петрова,

студентка 1-го року навчання

магістратури спеціальності «Культурологія»

Національного університету «Острозька академія»

ДРЕГ-КУЛЬТУРА: САМОВИРАЖЕННЯ, БІЗНЕС ЧИ МІЗОГІНІЯ?

Дрег-культура в Україні – це щось нове і незвідане. Побачити дрег-шоу можна побачити лише у небагатьох гей-клубах, проте у Європі та Америці дрег вже давно стає все більш зрозумілим явищем.

То що таке дрег? У Кембриджському словнику це трактується як «діяльність, пов'язана з переодяганням в одяг іншої статі та гіперболізованої поведінкою цієї статті, особливо чоловіка, який носить жіночий одяг, перуки, прикраси, макіяж тощо як костюм і виступає з розважальною метою» [2]. Єдиної думки про етимологію цього слова досі немає: є теорія, що наприкінці XIX столітті воно означало актора в театрі, що одягався в жіночий одяг.

Проте поза театром чоловіки, що переодягалися у жінок, зазнавали переслідувань. Найвідоміший такий випадок – це суд над Ернестом «Стеллою» Боултоном та Фредеріком «Фенні» Паком у Великій Британії. Тогочасна газета «Reynold's News» описала їхню діяльність так: «протягом кількох останніх років... були відомі тим, що ходили “в дрезі”... напудрені та нафарбовані, з шиньйонами та накладним волоссям, і вдало уособлювали протилежну стать у всіх зовнішніх деталях» [7, с. 2]. Обидва були звинувачені в порушенні громадської пристойності, але незабаром ситуація перетворилась на палку дискусію про гендерну ідентифікацію затриманих та «девіантну» поведінку [1].

У сучасности дреґ сприймається комплексніше і охрестити дреґ-квін “девіантними” не можна. Основними причинами, чому люди обирають дреґ – це можливість самовираження і бізнес. Найвідомішою дреґ-королевою є РуПол, який знімався у фільмах, писав книги, записував музичні альбоми, а також створив власне телевізійне дреґ-шоу: «RuPaul’s Drag Race». РуПол зазначив, що дреґ – це не завжди про фемінність: «... я відчував себе більш маскуліним у дрезі, ніж поза ним, тому що знав, що таким чином я можу розпоряджатися більшою владою, а влада – це валюта, яка зазвичай надається чоловікам» [6].

На відміну від РуПола, Б’янка Дель Ріо, стендап-комікеса та акторка, зізнається, що у дрезі вбачає у собі клоуна, адже без макіяжу, перуки та жіночого одягу, її сприймали б просто як «злого чоловіка» [3]. Б’янка також розповіла, що не планувала бути дреґ-квін, але таким чином вона заробляє собі на життя [4].

Згадуючи вищезгадані слова РуПола про фемінність, маскуліність і владу, виникає питання етичності дреґу з огляду на зображення жінок. Переважно, дреґом займаються геї (про трансґендерних та гетеросексуальних чоловіків варто зробити окреме дослідження через неоднозначну позицію щодо цього самої дреґ-спільноти), тому їхнє бачення жінок видається мізоґінним. Сексуальна об’єктивація, що часто є супутницею перформансів є однією із причин критики дреґу. Теоритикиня психоаналізу Керол-Енн Тайлер вважає, що дреґ-квін уособлюють «фалічних жінок» або чоловіче хибне уявлення, якою є жінка, що є наслідком пародіювання стереотипних або ворожих образів жіночності [5, с. 36]. Філософиня Мерилін Фрай поділяє схожі думки і стверджує, що дреґ презентує «недбале і цинічне знущання над жінками, для яких жіночність є атрибутом гноблення» [5, с. 38].

Дослідження проблематики дреґу доволі нове для науки, адже воно тісно переплітається із ґендерними питаннями. Вважається, що не можна у контексті дреґу обмежувати «жіночне», адже воно може проявлятися по різному.

«RuPaul’s Drag Race» теж піддавався критиці через мізоґінію, расизм, та ксенофобію. Учасники/-ці звертаються одне до

одного у жіночому роді, часто називаючи одне одного “шльондрами”, а виконуючи завдання, де потрібно зіграти людей з Азії, Латинської Америки та Європи, використовують грубий акцент та стереотипи. Попри це, шоу просуває ідею «сестринства» між дрег-персонами, наче розмиваючи кордони між допомогою одне одному та відвертими проявами дискримінації.

Зважаючи на всі теорії та дослідження, важко скомпонувати одностайну думку про дрег-культуру. В історичному розрізі, це явище все ще є новим і, можна навіть сказати, до кінця не сформованим (до недавніх пір, трансгендерні чоловіки не були прийнятними у дрег-спільноті) і далеко не кожному зрозумілим. Попри це, для теоретиків гендеру, фемінізму та антропології дрег-культура є великим полем для дослідження важливих питань та проблем цієї спільноти.

1. Carriger M. L. Performers in the audience: The Boulton and Park case of 1870--1871 (Ernest Boulton, England, Frederick Park): dissertation. 2006. URL: http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&rft_val_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:dissertation&res_dat=xri:pqdiss&rft_dat=xri:pqdiss:1435218

2. Drag. Cambridge Dictionary | English Dictionary, Translations & Thesaurus. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/drag>

3. Good Morning Britain. Drag Queen Bianca Del Rio Hijacks the Weather Forecast / Good Morning Britain, 2018. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0drKSivh7xs>

4. Monteil A. Bianca Del Rio on getting her start in New Orleans and auditioning for 'Drag Race' at 37. Them. URL: <https://www.them.us/story/bianca-del-rio-career-highlights-drag-race-audition>

5. Nixon K. D. Are drag queens sexist? Female impersonation and the sociocultural construction of normative femininity : thesis. 2009. URL: <http://hdl.handle.net/10012/4307>

6. RuPaul reflects on growing up Black and queer – and forging his own path. NPR. URL: <https://www.npr.org/2024/03/04/1234871097/ru-paul-reflects-on-growing-up-poor-black-and-queer-and-forging-his-own-path>

7. Wardrop D., Joslin K. Crossings in text and textile. University Press of New England, 2015.

УДК 130.2:159

Марія Петрушкевич,

докторка філософських наук,
доцентка, завідувача кафедрою
філософії та культурного менеджменту
Національного університету «Острозька академія»

КОМІЧНЕ ЯК РЕСУРС ДЛЯ ПОДОЛАННЯ ЕКЗИСТЕНЦІЙНИХ ВИКЛИКІВ ВІЙНИ

Екзистенційні ситуації та виклики в періоди історичних чи соціальних випробувань, конфліктів та воєн не лише вимагають відповідного осмислення та адекватної відповіді, але і є емоційно затратними, як для конкретної людини, так і для народу чи нації. Страх за життя, своє чи близьких людей, відповідальність перед ними, переживання за долю держави, необхідність робити життєво важливі вибори та відповідати за них, усвідомлення абсурдності життя, безвихідності, нескінченності тривог та страждань – усе це вимагає постійної емоційної напруги, може призвести до психологічного виснаження, депресії, апатії, фізичних дискомфортів та недуг. Проте, культура давно пропонує як конструктивні, так і деструктивні способи подолання цих викликів. Один із конструктивних способів, яким під час війни послуговується українська культура, – феномен комічного.

Комічне це категорія естетики, що допомагає досягти та інтерпретувати життєві події. Комічне має різні варіації: гумору, іронії, сатири та сарказму; активно використовується в мистецьких досягненнях дійсності через гротеск, бурлеск та буфонаду. Гумор є творчим способом подолання екзистенційно важких ситуацій. Через такі свої властивості комічне стає одним із універсальних ресурсів для підтримання балансу та

здорового погляду на світ під час екзистенційних викликів війни.

Проте використання сміху та гумору може опиратися на різні смислові площини, що впливає на функції та результати сміхової діяльності. Найперше, комічне та гумор постають вираженням переваги однієї людини/соціальної групи над іншою людиною/соціальною групою. Тут об'єкт сміху сприймається як носій негативних характеристик або зла (так вважав, наприклад, Платон а потім Аристотель), а найвищим досягненням є вміння сміятися над собою. В процесі осмислення воєнних викликів такий спосіб застосування гумору є домінуючим, він допомагає трансформувати відчуття ненависті та злості до ворогів та вбивць у створення комічних та сатиричних їх образів. Наприклад, різні варіації щодо постаті та символізації образу путіна через іронію, сатиру, сарказм, чорний гумор. Також тут можна згадати висміювання обмеженості світогляду пересічних росіян, відсутності критичного мислення, а особливо негнучкості росіян до сприйняття української мови та культури (цілий пласт жартів та мемів про «полуницю, пекельні борошна» та ін.).

Інша смислова площина розуміння сміху орієнтується на теорію невідповідності. Тут сміх є, найперше, інтелектуальною реакцією на те, що здається нелогічним або ненормативним. Переживання комічного викликається тим, що не вписується в норми та загальноприйняті зразки (ідеї запропоновані Джеймсом Бітті, Артуром Шопенгауером та Жаном-Полем Ріхтером). У 20 ст. такий підхід до сміху аналізував Анрі Бергсон. Під час війни сміх стає захисним механізмом суспільства від ексцентричного, антигуманного. Наприклад, для того, щоб хоч трохи зняти травматичність антигуманної, безглуздо жорстокої та дегуманізуючої поведінки російських військових на початку війни виник інтернет-мем про «чмоню» – незграбного, жалюгідного, навіть, безпорадного російського військового з якого складається російська армія, декларована урядом рф як «друга найсильніша армія у світі». Такого чмоню часто порівнюють з українськими воїнами – жертвовими та свідомими, що кинули виклик воєнній машині росії. Саме таке порівняння і викликає сміх.

Третьою площиною є орієнтація на людську фізіологію та психологічні реакції пов'язані з нею. Комічне стає можливим через потребу розрядки і є вираженням збудженої енергії. Такі ідеї розробляли Ентоні Шефтсбері та Герберт Спенсер. А, наприклад, в психоаналітичній концепції Зигмунда Фрейда гумор осмислюється як один із соціально прийнятних способів вивільнення двох базових життєвих стимулів: еротичного та танатичного. Через комічне однаково можуть вивільнятися як життєствердні, так і деструктивні бажання та емоції. Тут образи комічного, як реакція на екзистенційні виклики, найчастіше є надміру сексуалізованими, агресивними. Під час війни однією із найпопулярніших тем сміху стає танатична – зневаження, висміювання смерті допомагає зняти страх перед нею. Наприклад, варіації на тему соняшникового насіння в кишенях окупантів та чорних пластикових пакетів у яких загарбники мають повернутися додому. Танатична тема органічно поєднується із традиційними українськими образами: відьми, що проклинає нападників, або русалки яка заманює у воду. Окремо є ціла тематична лінія, що стосується гумору про Чорнобаївку та інші українські міста та села, що стали своєрідними «могилами» для окупантів.

Таким чином, активація сміхової культури, використання різних складових комічного, проговорювання та висміювання екзистенційних страхів та небезпек під час війни має терапевтичний характер, оздоровлює та підтримує в нормі світогляд українців, є джерелом народної творчості та емоційної консолідації навколо ідеї перемоги.

УДК 008

Дар'я Поліщук,

студентка 4-го курсу

спеціальності «Культурологія»

Національного університету «Острозька академія»

УКРАЇНСЬКА СУЧАСНА ПОЕЗІЯ ЯК ВІДПОВІДЬ НА ВИКЛИКИ ЧАСУ

Сучасна українська поезія є потужним відгуком на виклики часу, відображаючи суспільні, політичні та культурні трансформації. Вона не лише реагує на події, але й формує національну свідомість та ідентичність.

Поезія досліджує питання національної самоідентифікації, культурної спадщини та мови, сприяючи формуванню національної свідомості.

Сучасна українська література характеризується розмаїттям жанрів, тем та авторських стилів. Письменники й поети XXI століття активно розвивають традиції української культури, водночас інтегруючи її у світовий літературний контекст.

Серед українських науковців, які досліджували цю тему, варто відзначити О. Гончаренка, О. Федорчука, Н. Перейро, А. Павлишина, Ю. Мусаковську, В. Слапчука, Я. Поліщука, І. Борисюка, О. Деркачова, Т. Пастух, О. Пухонську та інших. Вони розглядають різні аспекти проблематики, зокрема аналізують тематику й мотивацію сучасних літературних творів, досліджують їхні стилістичні особливості та мовні засоби, а також вивчають, як письменники відображають соціальні реалії та реагують на виклики сьогодення [2].

Ю. Мусаковська зазначає, що увага до української поезії під час війни свідчить про її історичне значення. Вірші стають виявом колективних емоцій та громадянської позиції, відображаючи глибокі переживання суспільства [1].

О. Пахльовська зазначає, що сучасна література про війну є важливим джерелом для читача нарівні з офіційними звітами та журналістськими матеріалами. Попри художній вимисел, такі твори передають справжні емоції, переживання й досвід конкретних людей. Вони не лише зберігають пам'ять про історичні події, унеможливаючи їхнє забуття, а й стають частиною культурної спадщини. Література виконує роль своєрідної терапії: вона дозволяє поділитися травматичним досвідом і водночас допомагає його осмислити [5].

Сучасна українська поезія відіграє значну роль у відображенні та осмисленні викликів часу, особливо в контексті війни, що триває з 2014 року та загострилася після повномасштабного вторгнення Росії в Україну у 2022 році. Поети реагують на ці події, створюючи твори, які не лише документують реальність, але й служать засобом емоційного вираження та колективної пам'яті. Їхні твори стають літописом епохи, фіксуючи емоції, переживання та надії народу. Вони створюють художні, документальні та поетичні твори, що відображають трагічні події, суспільні трансформації та героїзм українців.

Поезія під час війни виконує кілька важливих функцій: вона документує події, служить засобом емоційного вираження та підтримує моральний дух суспільства. Як зазначає поет Богдан Боденчук, «на кожне покоління припадає своя війна», і роль поетів у цей час – бути чесними та фіксувати реальність [3].

Російсько-українська війна 2014–2025 рр. стала важливою темою для численних літературних творів, які не лише документують історичні події, але й осмислюють воєнний досвід. Література виступає як інструмент рефлексії індивідуальних та колективних травм, що спричинені війною, і відображає як психологічний, так і соціальний вплив конфлікту на суспільство.

Поезія військових авторів, таких як Б. Гуменюк («Вірші з війни», «Блокпост»), В. Тимчук («Вогнити! Вижити! Перемогти!», «Донецький аеропорт»), Я. Черногуз («Як вигинається воєнне коло»), О. Рубаняк («Назустріч смерті»), та П. Вишебаба («Тільки не пиши мені про війну»), безпосередньо народжена на фронті, відображає жорстокість війни та глибокі переживання,

що супроводжують бійців. Військові поети фіксують реалії війни та еволюцію поглядів солдатів, водночас досліджуючи переживання втрат, ідентичності та життєвих надій [5].

З іншого боку, письменники, які описують війну з мирної перспективи, такі як Л. Якимчук («Абрикоси Донбасу»), С. Жадан («Життя Марії», «Тамплієри», «Антенa»), Дзвінка Торохтушко («Молитва»), осмислюють війну через призму людських переживань, трансформацій свідомості та емоційних реакцій суспільства на зовнішній конфлікт. Ці твори пропонують глибокий аналіз того, як війна змінює життя на всіх рівнях, від індивідуальних трагедій до колективних втрат [4].

Антології війни, такі як «Весна озброєна», «Поезія без укриття», «Війна 2022: щоденники, есеї, поезія», виконують важливу роль у збереженні пам'яті про війни та їхніх наслідків. Вони документують літературні реакції на війну та зберігають емоційний досвід тих, хто пережив ці події, створюючи культурний спадок для майбутніх поколінь [5].

Роль поезії у війні полягає не лише в передачі емоційного досвіду, а й у сприянні культурній терапії, осмисленні подій та збереженні пам'яті про пережите. Поетична рефлексія допомагає зрозуміти природу війни, вплив на індивідуальне та колективне буття та відіграє важливу роль у відновленні після травм. Військові поети передають безпосередній бойовий досвід, у той час як мирні письменники відображають емоційні реакції суспільства на війну, створюючи важливі наративи для культурної пам'яті.

Таким чином, сучасна українська література є багатогранною і різноманітною, а її представники не лише продовжують традиції національного письменства, а й активно взаємодіють із глобальними літературними тенденціями. Завдяки їхній творчості українська культура отримує нові можливості для самовираження та міжнародного визнання, а також дає змогу осмислити події війни та їхній вплив на суспільство.

1. Важливий спосіб висловлювання в темні часи: розмова з Юлією Мусаковською про поезію, переклади та сенси. URL: <https://suspilne.media/culture/948483-vazlivij-sposib-vislovluvanna-v-temni-casi-rozmova-z-ulieu-musakovskou-pro-poeziu-perekladi-ta-sensi/>

2. Мовчан К., Петруняк Л. Сучасна українська література: відображення сучасних реалій та пошук ідентичності. URL: <https://msu.edu.ua/educationandscience/wpcontent/uploads/2024/06/%D0%A1%D0%A3%D0%A7%D0%90%D0%A1%D0%9D%D0%90%D0%A3%D0%9A%D0%A0%D0%90%D0%87%D0%9D%D0%A1%D0%AC%D0%9A%D0%90%D0%9B%D0%86%D0%A2%D0%95%D0%A0%D0%90%D0%A2%D0%A3%D0%A0%D0%90%D0%92%D0%86%D0%94%D0%9E%D0%91%D0%A0%D0%90%D0%96%D0%95%D0%9D%D0%9D%D0%AF%D0%A1%D0%A3%D0%A7%D0%90%D0%A1%D0%9D%D0%98%D0%A5%D0%A0%D0%95%D0%90%D0%9B%D0%86%D0%99%D0%A2%D0%90%D0%9F%D0%9E%D0%A8%D0%A3%D0%9A%D0%86%D0%94%D0%95%D0%9D%D0%A2%D0%98%D0%A7%D0%9D%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%86.pdf>

3. «На кожне покоління припадає своя війна»: поезія в час війни. URL: https://nspu.com.ua/novini/na-kozhne-pokolinnya-pripadaie-svoya-vijna-poeziya-v-chas-vijni/?utm_source=chatgpt.com

4. Пухонська О. Поза межами бою. Дискурс війни в сучасній літературі. Дискурсус, 2022. 288 с.

5. Урись Т.Ю. Дискурс війни у сучасній українській поезії. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/45548/Dyskurs%20viiny%20u%20suchasnii%20ukrainskii%20poezii.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

УДК 323.1+141.7+008

Сергій Порадюк,

аспірант 1-го року навчання

Національного університету «Острозька академія»

КУЛЬТУРНИЙ ПОСТУП УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ФІЛОСОФІЇ Й. Г. ФІХТЕ

24 лютого 2022 року стало своєрідною «точкою неповернення» для України – росія розпочала повномасштабне вторгнення. Ця подія стала для України моментом самовизначення у боротьбі за свободу, культурно-історичну ідентичність. Упродовж століть перебування у складі Російської імперії та СРСР українцям активно нав'язували наративи гегемона, що призвело до часткової, а подекуди і повної втрати національної самобутності. Проте, незважаючи на тиск, українському народові вдалося зберегти власну мову, традиції, історичну пам'ять і прагнення свободи.

Від 24 лютого 2022 року в українському суспільстві відбулося переосмислення самоідентифікації з повною відмовою від прищеплених цінностей російської культури, що є природною реакцією на спробу знищення української державності. Українці стали активно цікавитися своїм історичним корінням, просувати національну літературу та мистецтво, російськомовні перейшли на українську. Держава Україна, очолена своїм народом, повністю відмовилася від пласту радянської культури та здійснила стрімкий культурний поступ у напрямку відродження та утвердження української нації.

Історичну значущість подій лютого 2022 року можна порівняти з подіями 1806 року, коли французька армія під командуванням Наполеона розбила війська Пруссії під Єною і Ауерштадтом та захопила Берлін. Духовний занепад, «розбрат і домашні межусобиці, очудництво й облесництво,

анархія і повна національна безсильність — нищили організм німецької нації» [1]. Національна катастрофа стимулювала у видатних німецьких діячів того часу піднесення почуття патріотизму та національної ідеї. Одним із перших був Й. Г. Фіхте, який у 1807-1808 рр. у серії лекцій «Промови до німецької нації» (*Reden an die deutsche Nation*) розглянув націю як культурний проєкт та окреслив основні умови становлення та збереження єдиної німецької нації. Його ідеї набувають нового змісту під час сучасної російської-української війни.

Промови Й. Г. Фіхте були адресовані німцям у період політичної роздробленості та окупації наполеонівськими військами. Німецький філософ вбачав у цій кризі можливість до пробудження національної свідомості, формування єдиного німецького духу. Фіхте наголошував на тому, що німецька нація має унікальну історичну та культурну спадщину германців, яка вирізняє її з-поміж інших народів. Він вважав, що єдність німців має базуватися не лише на аспектах територіального розташування, а й на спільних духовних ідеях та культурній приналежності. Так само агресія з боку росії стала для нас каталізатором переосмислення історії – українці звернулися до свого героїчного минулого: козацтва, УПА, Майданів. Сучасні воєнні злочини російської армії відродили історичну пам'ять про події періоду «розстріляного відродження» і Голодомору та допомогли українцям усвідомити себе єдиною самобутньою нацією.

У лекціях Й. Г. Фіхте, акцентуючи увагу на унікальності німців, критикував наслідування цінностей іноземної культури, зокрема французької. Він вважав, що запозичення «закордонного» підриває духовну основу німецької ідентичності. Російське вторгнення активувало процес деколонізації української свідомості від культурних ідей, що були прищеплені країною-агресором протягом попередніх століть. Російськомовне телебачення, російська література та музика – це лише незначний перелік того, що потрапило під заборону. Натомість українці все частіше звертаються до своїх традицій, символіки, мистецтва. Витіснення чужорідних елементів з національної культури сприяє утвердженню держави Україна на глобальній карті Світу.

Фіхте вважав, що основою національної ідентичності є мова: з її допомогою народ передає культурний досвід та духовний світогляд. В умовах війни українська мова стала символом єдності та опору. Українці (ті, які раніше послуговувалися російською) масово почали спілкуватися своєю мовою на побутовому рівні, збільшилася кількість україномовного контенту у культурних проєктах, медіа, соціальних мережах. Українська мова перетворилася на щит протистояння культурній експансії, підтвердивши істинність ідеї Фіхте про те, що мова – основа нації.

Культурна революція, що відбулася після 24 лютого 2022 року, є закономірним процесом відродження та самоствердження українського народу як нації. Вона ознаменована відмовою від радянської культурної спадщини, поверненням до власних історичних коренів і традицій та є складовою опору агресору. Культурний поступ в Україні відображає основні ідеї Фіхте щодо формування нації через спільну волю до свободи, ідею духовної ідентичності та культурної самобутності.

1. Левинський В. Про патріотизм. URL: <https://zbruc.eu/node/65695>

2. Johann Gottlieb Fichte. Reden an die deutsche Nation. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/48340/pg48340-images.html>

УДК 393.95(=161.2)+821.161.2'06-1

Ірина Рачковська,

аспірантка 4-го року навчання

Національного університету «Острозька академія»

КУЛЬТ ПРЕДКІВ В КОНТЕКСТІ АРХАІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ ПОЛІССЯ СВЯТКУВАННЯ ДІДІВ

Віра в потойбічне життя наших предків завжди супроводжувалося глибоким вшануванням пращурів – такий зв'язок поколінь є не лише висловленням родинної єдності та індивідуальної соціальності, але й формує окрему релігійну систему – культ предків. Дані архаїчні вірування мали поширення у східно-європейському регіоні, але з приходом християнства вони не зникають, а лише синтезуються із його релігійною філософією, займаючи чільне місце у світогляді народу. Серед традицій шанування предків на Поліссі – святкування Дідів. Це поминальна традиція, що охоплює комплекс обрядів, пов'язаних з культурою приготування відповідних страв та проведенням ритуальних дій, які стосуються уявлень перебування померлих у середовищі живих. В багатьох регіонах Полісся і сьогодні побутують обряди, пов'язані із святкуванням Дідів – готується коливо (поминальна їжа, яку несуть до церкви на освячення, а потім на кладовищі споживають), рештки вечері у поминальні дні залишають на столі разом із великою кількістю ложок – для того, аби родичі, які померли найближчим часом, «повечеряли із живими».

На Поліссі серед ритуальних страв – ті, що притаманні регіональним особливостям культури харчування: капуста, печення (підлива), вареники, налисники, макарони з яйцями, пиріжки із сиром, локшини чи гречаної каші з курячою юшкою, холодця, на стіл ставили або коливо з медом, або кашу також із медом. За словами Дячук Надії Ничипорівни, 1950 р. н.,

жительки с. Бронне Малинської громади Рівненського району Рівненської області: «Дідам то варили борщ капустяний, кашу, ну там може рибина, пампушки я знаю колись мати пекла. А вже бабам, то вже м'ясо, таке масло, вже тако добре, тож бабам треба добре» [2, Ф. 1. Оп. 1. Спр. 3/05.08.2024]. У наш час готують ситу, борщ із грибами, вареники із чорниціями, квасоллю з олією, млинці. Головна вимога такої вечері – присутність не менше, як трьох страв, в тому числі сити. Котяш Параскевія Данилівна 1940 р.н. із с. Залужжя розповідає: «...борщ, кашу і куліш, ну і ще одной сем'ї варат юшку – суп такий, бульба називається юшка і куліш варат і борщ чи кашу. То зімают горшки, становляют, покуті били, лави, становляют на лави да зімают з кожного горшка по три ложки примерно каши у мисочку, борщу. Одламают пиріжка чи хліба...Геть усе знімают той обід по три ложкі і кладут у мисочку і на гукна – кашу і там, як м'ясо, то ше на гокно ше так кашу і пиріжка ложат» [1, Ф. 1. Оп. 1. Спр 4/04.04.23. – 05.04.2023].

Міфологічні уявлення, пов'язані про душі предків, у поліській традиції організована навколо ритуального комплексу, в який входять ритуали шанування Дідів у поминальні дні, що відзначаються кілька разів на рік: останні п'ятниця-субота м'ясопустного тижня перед Масницею, один із днів у період між Великоднем і Радуницею; п'ятниця-субота або четвер-п'ятниця-субота перед Трійцею; п'ятниця-субота перед Дмитрієвим днем.

Основною ідеєю цих уявлень є прихід душ предків на поминальну трапезу і приготування цієї трапези їхніми живими родичами. Комплекс ритуалів вшанування Дідів втілюється в поліській традиції у двох паралельних напрямках, що є обов'язковими та нероздільними: вербальному, вираженому в наративах різних жанрів (биличках, повір'ях, заборонах, розпорядженнях), і в ритуальному, вираженому у приготуванні поминального застілля, дотриманні заборон на різні види домашніх робіт, розпоряджень певних форм поведінки, магічних практик спостереження за дідами, способів позбавлення від залишків поминальної їжі тощо. Така форма «соціалізація» померлих важлива для формування певної рівноваги комунікації між спільнотами та групами померлих.

Для всіх слов'янських традицій можна вважати універсальним припис дотримуватися мовчання при зустрічі з душами померлих та демонами. Несен І. зазначає, що під час обряду Дідів мала бути повна тиша і відсутність будь-яких розмов. Мовчання співвідносить людину зі сферою смерті і є одним з ритуально маркованих способів поведінки при вступі в контакт з «іншим світом» [3, с. 366].

У день поминання Дідів існувала низка заборон, які насамперед стосувалися різних хатніх робіт. Заборонялося шити, прости, щоб не поколотити дідам ноги або інші частини тіла, не зашити їм очі, а також мазати хату, і навіть замітати її: «На Деди не мелі хату. Казали, що замітаєш очі дедам. А не мазалі, бо очі замазуєш і запах вадить» [1, Ф. 1. Оп. 1. Спр 4/04.04.23. – 05.04.2023]. Така поведінка аналогічна уявленням про заборони під час перебування у будинку душі після смерті людини.

1. Матеріали експедиційних досліджень: Дубровицька громада. Ф. 1. Оп. 1. Спр 4/04.04.23. – 05.04.2023. КЗ «РОЦНТ» РОР (Комунальний заклад «Рівненський обласний центр народної творчості» Рівненської обласної ради).

2. Матеріали експедиційних досліджень: Малинська громада. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 3/05.08.2024. КЗ «РОЦНТ» РОР (Комунальний заклад «Рівненський обласний центр народної творчості» Рівненської обласної ради).

3. Несен І. Вшанування померлих у традиційному світогляді населення українського Полісся. Народна культура українців: життєвий цикл людини: історико-етнологічне дослідження у 5 т., [наук. ред. М. Гримич]. Т.5: Старість. Смерть. Культура вшанування небіжчиків. Київ: «Дуліби», 2015. С. 350 – 372.

УДК 316.722

Юлія Родіна,

доцентка, докторка філософії з фіз. виховання,

доцентка кафедри педагогіки і психології

ННІ ПДАФКіС

Українського державного університету науки і технологій

КРОС-КУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ ОБРАЗУ СВІДОМОСТІ

Культура як певний визначений рівень розвитку суспільства завжди складається з елементів, за якими цей рівень визначається. Науковці визначають певними складовими, за якими досліджується культура, традиції, звичаї, традиційні ритуали, мистецтво і мову, але все це детерміновано визначеними історично цінностями певної культури, яка транслює норми, правила, визначені саме тією спільнотою людей, чію культуру ми розглядаємо.

Найбільш перспективним у дослідженні подібних понять є застосування порівняльного методу, що дозволяє виокремити як типові риси, властиві певному суспільству, так і віднайти загальнолюдські стрижневі поняття. Саме крос-культурні дослідження, на думку таких теоретиків, як Стегній О., засновник теорії крос-культурної психології Трайандіс Г. [3, с. 100; 6, с. 2] і дозволяють це дослідити, адже на відміну від розглядання тільки міжособової взаємодії культур, як великих групових формацій, що дає певну цінну площину розглядання, але не є повним охопленням явища, крос-культурні дослідження дещо виходять за рамки міжкультурного діалогу, шукаючи одиницю порівняння для здійснення міжособистісного аналізу двох і більше культур. При цьому дослідники, що застосовують крос-культурні дослідження, прагнуть не тільки порівняти культури які є досить динамічним явищем живого

життя, а встановити залежності впливу культури на розвиток людини, встановленню залежності між поведінковими і культурними змінами та знаходженню стрижня розуміння цих змін.

Застосовуючи компаративний метод у крос-культурних дослідженнях, можемо побачити, що крім відмінностей, обумовлених різними типами культур і народностей, є деякі сталі речі, що кочують із культури в культуру і виражені насамперед поняттям архетиповості. Це спрацьовує, коли ми за одиницю дослідження беремо образ свідомості. Дослідники визначають існування культури образу як певного способу побудови образу свідомості, яке не дивлячись на обумовленість розвитком у певній культурі, насамперед є детермінованими рівнем свідомості певної людини як носія свідомості часу і народу. Звісно, найбільше це можна дослідити у класичних літературних творах, що відповідають певній культурі і народності [1, 2, 5].

При цьому ми попадаємо у площину лінгвістики і семіотики, де за визначеннями таких науковців, як Огден і Річардс, доповнених сучасними дослідниками, концепт, поняття починають переломлюватись не тільки через конкретну свідомість, а через її рівень, що в свою чергу, дуже впливає як на відображенні у психіці явищ і понять, так і формування нових понять і назв, відповідних цьому відображенню. І саме дослідження сталих, архитипових образів властивих і даній культурі, і людству загалом, є можливістю знайти у цих уводячих дзеркалах ілюзорності, що включає не стільки сенсорна, скільки соціокультурна перцепція у світосприйнятті [3, 4].

Перспективою дослідження теми є дослідження культури образу свідомості українського народу та зміни, що в ній відбуваються спочатку повномасштабної війни з метою свідчення що є архитиповим саме для колективного несвідомого українського народу, сформованим у історичній давнині, що тепер природним шляхом відновлюється у активних діях сучасних українців, поставлених в умови виживання у жорсткій війні. Та вичленування тих одиниць поведінки у кризових умовах, що є свідченням роботи загально-людського колективного несвідомого і є надбанням проходження криз усім людством, незважаючи на історичний період і конкретний народ.

1. Лозова О. М. Психосемантика тексту: кроскультурний підхід. Гуманітарний вісник Переяслав-Хмельницького педагогічного університету ім. Г. Сковороди. 2006. Вип. 9. С. 93-96.
2. Павлова О. Ю. Візуальні практики в контексті трансформації культури Премодерну. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія. Політологія. 2014. Вип. 2. С. 57-61.
3. Стегній О. Г. Методологічні складності крос-культурних досліджень. Український соціум. 2013. №2(45). С. 99-111.
4. Стрій Л. О. Маркетинг XXI століття. Концептуальні зміни та тенденції розвитку: монографія. За наук. ред. проф. А.К. Голубєва. Одеса: ВМВ, 2010. 320 с.
5. Ogden C. K. Richards I.A. The meaning of the meaning: A study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism. London, New York, 2001.
6. Triandis H.C. Introduction to Handbook of Cross-Cultural Psychology. – Boston: Allyn and Bacon, 1980. Vol. 1: Perspectives.

УДК 792.078-027.551(44)(045)

Євгенія Хоптинець,

аспірантка 3-го року навчання

факультету організація театральної справи

імені І. Д. Безгіна

Київського національного університету

театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

ПОРЯДОК ОТРИМАННЯ ЛІЦЕНЗІЇ АНТРЕПРЕНЕРАМИ НА ЗДІЙСНЕННЯ ДІЯЛЬНОСТІ В ТЕАТРАХ ФРАНЦІЇ

Діяльність підприємця в сфері виконавського мистецтва здійснюється в рамках договорів, в яких завжди має бути зазначено особу антрепренера і дійсний номер ліцензії.

Ліцензію отримують онлайн і для цього необхідно задекларувати свою діяльність. Після створення облікового запису (або ідентифікації, якщо заявник уже має обліковий запис), необхідно заповнити форму на отримання ліцензії безпосередньо онлайн та додати документи. Під час перевірки онлайн-форми заяву буде надіслано до регіонального управління культури (DRAC – Directions regionales des affaires culturelles з франц. – регіональні управління у справах культури), від якого залежить головне представництво організації. Після надсилання декларації онлайн заявник отримує документ, що підтверджує отримання ліцензії на електронну адресу, вказану під час створення облікового запису. Документ, що підтверджує отримання ліцензії складається з електронного листа та вкладеного файлу, у якому коротко викладено суть запиту. Цей документ, що підтверджує отримання ліцензії буде дійсний лише через 30 днів за умови, якщо запит повний і відповідає закону. Забороняється здійснювати діяльність антрепренера без ліцензії.

Для підтвердження декларації управління культури перевіряє відповідність суб'єкта декларування умовам, передбаченим законодавством, зокрема щодо: освіти, досвіду або навичок заявника; дотримання трудового права, соціального права; дотримання прав інтелектуальної власності; дотримання правил безпеки місць, де відбуватимуться публічні покази; відсутність рішення суду про заборону здійснення комерційної діяльності.

Через 30 днів після подачі заяви, якщо в управлінні не має зауважень, то ліцензія видається автоматично без попереднього повідомлення. У випадку виявлення невідповідності, в заяві або в поданих документах, то адміністрація управління культури повідомляє протягом 30 днів з метою приведення заповненої форми або документів у відповідність. Ліцензія буде дійсна лише протягом 30 днів після того, як буде приведено все у відповідність.

Для кожної категорії ліцензії, на яку подається заява, необхідно задекларувати свою діяльність. У разі функціонування кількох локацій, де буде здійснюватися публічний виступ, декларація повинна бути складена на кожну локацію, для цього необхідно дублювати декларацію, надіслану до регіонального управління у справах культури.

Ліцензія дійсна протягом п'яти років – за винятком анулювання у разі недотримання соціального права, трудового права, права інтелектуальної та художньої власності чи безпеки. Антрепренер не може здійснювати свою професійну діяльність без наявності дійсного документу, щоб підтверджує отримання ліцензії. Відсутність може призвести до адміністративного штрафу (до 1500 євро для фізичної особи, 7500 євро для юридичної особи) або навіть закриття закладу.

Ліцензії, що видавались до 2000-х років є безстроковими, тому, що не вказувався термін дії, однак у будь-який момент адміністрація може перевірити дотримання всіх вимог для отримання ліцензії.

Оператори продажу квитків на будь-яку виставу повинні вказувати номер декларації про отримання дійсної ліцензії підрядника(-ів), які організовують створення публічного виставлення вистави. В разі невиконання встановлені штрафи,

в розмірі від 800 євро (фізичні особи) до 2000 євро (юридичні особи).

В Україні на законодавчому рівні передбачено, що театральний продюсер здійснює своє право на театральну постановку з додержанням прав авторів, передбачених законодавством про авторське право та суміжні права, а також з додержанням немайнових прав постановників та артистів [3], при цьому не встановлено, що продюсер повинен отримувати ліцензії на здійснення діяльності з організації, випуску чи прокату вистав, так само як і згідно Закону України «Про ліцензування видів господарської діяльності» в переліку видів господарської діяльності, що підлягають ліцензуванню відсутня театральна діяльність чи діяльність продюсера.

1. Code de commerce. Legifrance. URL: <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000005634>

2. Закон України «Про ліцензування видів господарської діяльності» від 02 березня 2015 р. №21. Відомості Верховної Ради 2015, №23, 158 с.

3. Закон України «Про театри і театральну справу» від 31 травня 2005 р. №21. Відомості Верховної Ради 2005, №26, 350 с.

УДК 111.85

Катерина Шевчук,

докторка філософських наук, професорка,

професорка кафедри філософії

Рівненського державного гуманітарного університету

ПЕРФОРМАНС І ПЕРФОРМАТИВНІ ПРАКТИКИ В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ДИСКУРСІ

Сьогодні можна помітити значне зростання уваги дослідників до явища перформансу. Це явище виходить за межі суто мистецької площини, у якій зароджується, й охоплює естетичну, політичну, лінгвістичну й культурну сфери. Перформанс є феноменом, що дозволяє кращому розумінню сучасної культури. Відтак, дослідження перформансу дає змогу здійснити цілісний аналіз актуальної соціокультурної ситуації.

Актуальний стан розвитку перформансу виявився сприятливим для формування культурного перформансу, а також спонукав до виникнення перформативних студій.

Перформанс втілюється в численних перформативних практиках, що мають місце як у сфері філософії (публічні філософські лекції, дискусії; перформативні виміри академічної філософії), так і в релігійній (різноманітні обрядові практики, ритуали, свята тощо), політичній (політичні акції, масові політичні заходи, протести, демонстрації, акції в підтримку кандидатів на виборах тощо) сферах, а також пов'язаний зі сферою естетики й втілюється в сучасній мистецькій практиці. Крім того, перформанс має відношення до теорії лінгвістики, що заклала передумови формування теорії перформативності.

Річард Шехнер одним із перших почав досліджувати перформативність і дійшов висновку, що перформанс є невід'ємною частиною життя. Він супроводжує кожную взаємодію людей: від вираження емоцій під час зустрічі до розгляду

кримінальної справи у залі суду. Людина залучена до розігрування ролей завжди, навіть якщо сама цього не усвідомлює.

На думку Герберта Маркузе, постіндустріальним суспільством керує «принцип перформансу».

Що ж до терміну – «перформанс» (від англ. performance – вистава, спектакль, від perform) – одна з форм акціоністського мистецтва, де твором вважають дії автора, за якими глядачі спостерігають у режимі реального часу; включає п'ять основних елементів: час, простір, тіло й присутність митця, а також відносини між творцем і публікою.

Особливістю перформансу є те, що дії, які зазвичай розгортаються в художніх галереях і музеях, можуть відбуватися на вулиці, в будь-якому місці чи просторі та в будь-який період часу.

Сьогодні все частіше звертаються до перформансу як інноваційної практики, орієнтованої на заохочення широкої аудиторії до участі в комунікації, залучення громадськості до обговорення актуальних соціальних проблем. Важливою характеристикою перформансу є те, що він постає і як спосіб формування публічного простору, і є, водночас, ефективним засобом його трансформації. Таким чином, перформативні способи публічної комунікації, здатні приводити до соціокультурних і особистісних трансформацій.

Саме в цьому і полягає значення перформансу як практичного інструменту або ж як своєрідного медіуму, що здатен формувати прийнятний для всіх членів соціуму образ світу на засадах комунікативної відкритості й консенсусу, або ж як такого засобу, що дає змогу змінити усталений порядок, який не відповідає загальним уявленням більшості (чи активній меншості) суспільства.

У результаті перформативного повороту, що відбувся в середині XX століття, питання, які завжди були важливими для людства, а саме: співжиття у суспільстві, пошук шляхів досягнення спільного блага через спільні дії тощо, сьогодні набувають ще більшого значення й актуалізують проблему ефективної публічної комунікації. Особливу роль цим аспектам приділяли у своїх дослідженнях представники сучасної комунікативної філософії, – К.-О. Апель, Ю. Габермас, а закладали

розуміння основних аспектів і принципів соціальної взаємодії у своїх працях М. Вебер, Г. Маркузе, Дж. Ролз, Н. Луман та ін.

Дослідник перформансу й перформативності Дж. МакКензі на основі аналізу перформативних теорій Дж. Батлер, Ж.-Ф. Ліотара, Г. Маркузе та інтерпретації теорії М. Фуко, Ж. Делеза й Ф. Гваттарі висловив переконання, що перформанс стане для XX і XXI ст. тим, чим дисципліна була для XVIII і XIX, а саме: онтоісторичною формою влади і знання [4, с. 21-22].

Окрему групу серед явищ перформансу становлять «продукти» культурного перформансу. Саме поняття культурного перформансу сьогодні найчастіше зустрічається у зв'язку такими уадіовізуальними різновидами мистецтва, як театр, кіно, а також досить активно використовується у відношенні продуктів телебаченням. Однак, культурний перформанс все ж сягає поза межі згаданих явищ.

Варто згадати про те, що антропологи й етнографи досліджували ритуали осілих і розпорошених народів як перформанс. Своєю чергою, соціологи і дослідники комунікації аналізували перформанс суспільних взаємодій і невербального спілкування. Культурологи натомість в категоріях перформансу описували щоденне функціонування расової політики чи культурної статі.

Згодом, поняття перформансу як втіленої актуалізації культурних сил започаткувало власну парадигму знання – перформатику (англ. performance studies). Серед дослідників інтелектуальної історії цієї парадигми можна назвати, зокрема: Джона Дж. Макалона [5] та Керол Сімпсон Стерн і Брюса Гендерсона [2]. Натомість першим дослідженням, присвяченим проблематиці культурного перформансу була книга Марвіна Карлсона під назвою «Перформанс» [1].

Основоположною тезою перформансу, що визначає його культурний (соціокультурний) сенс є формула: «перформуй – або суспільство тебе нормалізує» [4, с. 10].

Перформативність є ситуацією постмодерну: вимагає оцінювати будь-яке знання в категоріях операційного результату (успіху ефективності). Особливістю перформативності є здатність виходити за межі суто знання і, відтак, здатність керувати всією сферою суспільних зв'язків.

Свого часу Ж.-Ф. Ліотар зауважував, що «перформативність пов'язана з певним викликом і не відбувається без певного м'якого чи гострого терору», відтак, відповідною формулою перформативності є наступний вираз: «чинить операційно, тобто відповідно з панівними нормами, або зникайте» [3, с. 19].

Таким чином, можемо говорити про перформанс як про багатовимірне соціокультурне явище, що пов'язане з цілою низкою галузей, втілюється у різних формах і вимірах соціальної взаємодії, має значний потенціал у налагодженні координації між різними сферами соціального простору, а також сприяє поглибленню зв'язків між представниками соціуму.

Значення перформансу полягає у його величезному соціокультурному потенціалі, що криється у його здатності надавати сенс (по)діям, конституювати значення суспільних норм, а також окреслювати цінності усталеного соціального порядку чи й утверджувати цінності бажаного та очікуваного нового, оскільки він є системою дій, здатних підтримувати суспільні домовленості або ж в альтернативі – здатних змінювати людей і суспільства.

1. Carlson M. *Performans* / Marvin Carlson. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2007. 364 s.

2. Carol Simpson Stern, Bruce Henderson. *Performance: Texts and Contexts*. Longman. 1993. 558 p.

3. Jean-Francois Lyotard. *Kondycjs ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Warszawa: Aletheia, 1997. 178 s.

4. Jon McKenzie *Perform or Else: From Discipline to Performance*. Routledge. 2001. 321 p.

5. Rytuał, dramat, święto, spektakl : wstęp do teorii widowiska kulturowego / red. John J. MacAloon. Warszawa: WUW, 2009. 440 s.

УДК 008

Анна Шеффер,
студентка 4 курсу
спеціальності «Культурологія»
Національного університету «Острозька академія»

ХУДОЖНІ ОБРАЗИ У ПОХІДНОМУ МИСТЕЦТВІ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

«Похідне мистецтво» – термін, який не часто використовується у повсякденні, проте все ж критика його предмету часто викликає суспільні дискусії та непорозуміння. І як тільки постає питання: «Це плагіат, картина натхнення відомим твором чи самостійна робота?», стає зрозуміло, про що йде мова. Відштовхуючись від цього можна визначити два аспекти, які дозволять вирішити дилему – юридичний та культурний.

На законодавчому рівні ми можемо звернутися до Закону України «Про авторське право та суміжні права», де зазначено, що плагіатом є оприлюднення твору мистецтва під іменем особи, яка не є автором. І тут ми не маємо приводу для звинувачень, оскільки твори «похідного мистецтва» створюються і представляються під іменем їхнього творця, а не тієї особи, що намалювала «оригінальну» версію. Коли ж зачіпаємо ідею або концепцію твору, то вона авторським правом не розглядається і не захищається.

У культурному вимірі звернемося до поняття «мистецтва», щоб окреслити рамки візуального та контекстуального. Ми будемо послуговуватися думками американського мистецтвознавця Йосифа Бродського, який вважав мистецтво самодостатнім і таким, що завжди уникає повторення. Також варто взяти до уваги дослідницю «похідного мистецтва» Маккензі Уорк, для якої мистецтво є чимось рідкісним, ціннісним, унікальним, особливим і таким, що неможливо повторити. І якщо

зображуваному у «похідному мистецтві» можемо дорікнути використанням образів та сюжетів з «оригінального» полотна, то ідейний вимір, який накладається на навколишню дійсність, може частково або повністю відрізнятись. Тому, спираючись на вищезгадані означення дослідників, «похідне мистецтво» відповідає їхнім критеріям і має право називатися мистецтвом.

Але які ж відмінності стоять у такому випадку між «похідним мистецтвом» та іншими різновидами художньої творчості? Таких факторів впливу є три.

Перший – це зміна економіки, яка перейшла від індустріального виробництва до масового. Через, що цінність мистецької одиниці стала визначатися популярністю творця, зображуваного чи ідейного змісту. Тобто, центральною категорією стала впізнаваність, щоб після взаємодії з об'єктом людина могла підняти свій соціальний статус.

Другим є технологізація суспільства. Вона призвела до швидкого поширення інформації, що моментально розповсюджується у світі, набирає переглядів, лайків і коментарів. Як наслідок, кількість уваги буде дорівнювати фінансовій цінності.

А третім є безпосередньо суспільство, матеріальне становище якого покращилося, тому немає потреби багато працювати заради комфорту у житті. Але з'явилася потреба задовольнити емоційний стан, шляхом споживання без «рефлексії». Відтак фізичні та духовні почуття обмежуються до відчуття привласнення. А це в свою чергу, за Фукуямою, призводить до дегуманізації людини.

В Україні функціонування «похідного мистецтва» є доволі успішним. Розглянемо 3 приклади.

– Мурал «Vive la résistance ukrainienne!» Микити Кравцова у Парижі, що є похідним від картини Ежен Делакруа «Свобода на барикадах».

Через знайомий та вагомий у Франції образ жінки Маріани, що уособлює свободу, автор хотів привернути увагу французької спільноти до війни в Україні, яка на той момент тривала місяць.

– Автопортрет Шевченка у шапці та кожусі львівські художники трансформували у кітчевий культурний продукт.

Артплатформа Vidro.ua створила картини з зображенням автопортрету Шевченка з написами у стилі графіті, щоб популяризувати український арт серед молоді. Щоб образ Шевченка сприймався не як кріпака та діяча високої і недоступної культури, а поета та письменника, що має що сказати і сучасному поколінню «їхньою мовою».

– Шерон Стоун та картина «Велика маленька мрія» Артура Солецького

Механізм «похідного мистецтва» спрацював через значимість, яка має велику аудиторію та вплив на неї. Тобто, увага до художнього твору стала похідною від контакту з акторкою. І творця Артура Солецького швидше за все будуть згадувати як автора твору, який знаходиться у Шерон Стоун.

1. McKenzie W. Digital Provenance and the Artwork as Derivative. E-flux Journal, 2016. URL: <https://www.e-flux.com/journal/77/77374/digital-provenance-and-the-artwork-as-derivative/>

2. Токарева В. О. Сумлінне використання та похідні твори у сучасному мистецтві. Наукові записки Національного університету «Одеська юридична академія». Серія: Юридичні науки, 2020. Т. 1, № 2. С. 121–125.

3. The End of History and the Last Man. New York, USA: Free Press, 2006. 432 p.

Наукове видання

ОСТРОЗЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЧИТАННЯ

Матеріали Всеукраїнської наукової конференції

4 квітня 2025 р., м. Остроз

Відповідальна за випуск Марія Петрушкевич

Комп'ютерна верстка Наталії Крушинської

Формат 42х30/4. Ум. друк. арк. 4,76.

Зам. № 9–25. Гарнітура «Cambria».

Оригінал-макет виготовлено у видавництві
Національного університету «Острозька академія»,
Україна, 35800, Рівненська обл., м. Остроз, вул. Семінарська, 2.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи РВ № 1 від 8 серпня 2000 року.