Ministry of Education and Science of Ukraine
The State Agency of Ukraine for Arts and Arts Education
Lesya Ukrainka Volyn National University
Kyiv Scientific Research Institute of Forensic Expertise
of the Ministry of Justice of Ukraine
Pomeranian University in Słupsk
Center for Ukrainian and European Scientific Cooperation

CULTURAL AND ARTISTIC PRACTICES: WORLD AND UKRAINIAN CONTEXT

Scientific monograph

IZDEVNIECĪBA
BALTIJA
PUBLISHING
2026

Recommended for printing and distribution via Internet
by the Academic Council of Baltic Research Institute
of Transformation Economic Area Problems according
to the Minutes № 6 dated 24.06.2026

REVIEWERS:
Agapova Olena Valeriivna – DSc (Law), Deputy Director for Research of the Kyiv Scientific Research Institute of Forensic Expertise of the Ministry of Justice of Ukraine;
Okhmaniuk Vitalii Fedorovych – PhD in Art Criticism, Professor, Honored Arts Worker of Ukraine, Dean of the Faculty of Culture and Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University;
Rusakov Serhii Serhiiovych – PhD (Philosophy), Associate Professor, Acting Head of the Laboratory of Scientific Activity, Expert Training, and International Cooperation, Kyiv Scientific Research Institute of Forensic Expertise of the Ministry of Justice of Ukraine;
Chacinski Jaroslaw – Dr. habil., Professor, Head of the Department of Musical Arts, Pomeranian University in Słupsk (Poland); Fedoryshyn Vasyl Illich – DSc (Pedagogy), Professor, Honoured Artist of Ukraine, Dean of the Faculty of Arts named after Anatolii Avdiievskyi, Dragomanov Ukrainian State University;
Gorbul Taras Oleksandrovych – PhD in Cultural Studies, Board Member of the Association of Culturologists of Ukraine;
Prokopovych Tetiana Anatoliivna – PhD in Psychology, Associate Professor, Deputy Dean for Research of the Faculty of Culture and Arts, Head of the Department of Fine Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University;
Avramenko Dmytro Kostiantynovych – PhD in Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Design, Lesya Ukrainka Volyn National University;
Kosynets Ivan Ivanovych – Doctor of Arts, AssociateProfessor, Head of the Department of Music Art, Lesya Ukrainka Volyn National University;
Kozachuk Oleh Dmytrovych – Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor, Head of the Department of Choreography, Lesya Ukrainka Volyn National University;
Moskvych Olga Dmytrivna – PhD (Philosophy), Associate Professor, Head of the Department of Culturology, Lesya Ukrainka Volyn National University;
Vikhliaiev Mykhailo Yuriiovych – Doctor of Law, Professor, Director of Center for Ukrainian and European Scientific Cooperation.

Cultural and artistic practices: World and Ukrainian context : Scientific monograph. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2026. 480 p.

© Ministry of Education and Science of Ukraine, 2026
© The State Agency of Ukraine for Arts and Artistic Education, 2026
© Lesya Ukrainka Volyn National University, 2026
© Kyiv Scientific Research Institute of Forensic Expertise
of the Ministry of Justice of Ukraine, 2026
© Pomeranian University in Słupsk, 2026
© Center for Ukrainian and European Scientific Cooperation, 2026

ISBN 978-9934-26-691-1

CONTENTS

SECTION 1. ART THERAPY THROUGH ART TECHNIQUES AS A PATH TO PSYCHOLOGICAL STRENGTH BASED ON THE EXPERIENCE OF THE ART CLUB “CREATIVE” (Adamian H. R.) 1
1. Theoretical principles of art therapy in the context of cultural memory and national art and practical experience in using Petrykivka painting as an art therapeutic resource 2
2. Practical experience in the use of other art therapy techniques..... 7

SECTION 2. ART AS A MECHANISM FOR BUILDING AUDIENCE ENGAGEMENT IN DIGITAL MARKETING (Holovchuk Yu. O.) 13
1. Theoretical Foundations of Using Art in Digital Marketing 15
2. Visual art and creative content as tools for engaging audiences 22
3. The impact of artistic practices on emotional engagement and consumer loyalty in the digital environment 26
4. Interactive digital technologies and artistic practices in shaping the consumer experience..... 37

SECTION 3. SOCIAL WORK IN THE CONTEXT OF SOCIETAL TRANSFORMATION: THE POTENTIAL OF CULTURAL PRACTICES IN BUILDING COMMUNITY RESILIENCE (Hrynkiv A. P.)..... 48
1. Community resilience: conceptualisation and measurement..... 49
2. Cultural practices as a resource for social work..... 54
3. Integrating cultural practices into community social work 58

SECTION 4. TIMBRE AND DYNAMICS IN CONTEMPORARY MUSICAL THINKING AND PERFORMANCE: FROM ACOUSTIC PARAMETER TO ARTISTIC MEANING (Zaiets V. M., Benziuk O. O., Podolchuk V. V.) 69
1. Timbre and Dynamics in Music Theory of the 20th–21st Centuries: From Auxiliary Parameters to Meaning-Generating Categories..... 71
2. Performative Articulation of the Timbre-Dynamic Space: Between Text and Sound 76

SECTION 5. THE ACTIVITIES OF MYRON MAKSYMIV THROUGH THE PRISM OF CREATIVE UNIVERSALISM (Karas H. V.)..... 87
1. Research, editing and printing of Ukrainian sacred choral music 88
2. Performance aspects of performing sacred choral music by Ukrainian composers..... 94
3. Sound recordings and video recordings of Ukrainian sacred choral music 101

SECTION 6. UKRAINIAN MUSEUMS:
FROM DECOLONIZATION TO REVITALIZATION
OF CULTURAL SPACE (Koniukhov S. V.).....113
1. Dilemmas of protection: Decolonizing museums.....114
2. Cultural Value and Revitalization Strategies
of Urban Historical Heritage 120

SECTION 7. THE EVOLUTIONARY PROCESS
OF POLISSIA'S CHOREOGRAPHIC CULTURE
(Kundys R. Yu., Sapeho Ya. K., Nykorovych I. Yu.) 133
1. Stylistic features of Polissya folk dance art.....134
2. Dialectics of music and movement:
the evolutionary aspect of Polissya dance 141

SECTION 8. MANAGEMENT MODELS AND CONSULTING
APPROACHES TO SUPPORTING THE DIGITAL
TRANSFORMATION OF CULTURAL INSTITUTIONS
(Lepetan I. M.).....155
1. Theoretical and Methodological Foundations of the Digital
Transformation of Cultural Institutions.....157
2. Management Models for Supporting the Digital
Transformation of Cultural Institutions.....168
3. Consulting Approaches to Managing the Digital Transformation
of Cultural Institutions.....179

SECTION 9. CHAMBER AND VOCAL CYCLES BY JOHANNES
BRAHMS, ROBERT SCHUMANN, HEINRICH HOFFMANN
FOR FOUR SOLOISTS AND A PIANO DUET IN THE LIGHT
OF YAROSLAVA MATYUKHA'S ARTISTIC
AND PERFORMING CONCEPT (Molchko U. B.) 198
1. Interpretation of the chamber-vocal cycles «Love Songs»
and «New Love Songs» by J. Brahms: the interaction
of vocal dramaturgy and the piano component.....199
2. Features of the soloist part and the functions of the piano and
the interpretation of the chamber-vocal cycles «Spanish Love Songs»
by R. Schumann and «Lovely Entertainment» by G. Hoffman.....203

SECTION 10. CULTURAL AND ANTHROPOLOGICAL
TRANSFORMATIONS OF MODERN SOCIETY
IN THE CONDITIONS OF MEDIATISATION (Morhun O. A.) 211
1. Mediatization as a factor of cultural
and anthropological transformations 212

2. Cultural and anthropological dimensions of mediatization: spirituality, communication and national worldview 218
3. Transformation of the anthropological space of culture in the context of mediatization 228

SECTION 11. STEFANIIA TURKEVYCH'S CONCERT ACTIVITIES IN THE MIRROR OF THE LVIV PRESS (1920–1943) (Nimylovych O. M., Boryk L. O.) 242
1. Coverage of S. Turkevych's concert activities during the Lviv period of her work as a pianist, accompanist and ensemble player in the contemporary press 243
2. Stefaniia Turkevych's compositional and scientific achievements on Lviv stages 248

SECTION 12. THE USE OF MUSICAL ART IN ADVERTISING AND PR IN THE DIGITAL AGE (Palamarenko Ya. V.) 260
1. Theoretical and functional conceptualization of musical art in digital advertising and PR communications 262
2. Psycho-emotional and cognitive mechanisms of the influence of musical characteristics on the audience 273
3. Modeling audience behavioral reactions under the influence of musical content 277
4. The viral potential of musical content in digital media communications 281
5. Evaluation of effectiveness and prospects for the transformation of musical art in digital communications 290

SECTION 13. MANAGEMENT OF THE SOCIAL SPHERE IN THE CONTEXT OF DIGITAL TRANSFORMATION OF CULTURE (Romanenko S. V.) 307
1. Theoretical and methodological foundations of sociocultural management in the context of digital transformation of culture 309
2. Contemporary challenges, practices, and trends of digital transformation in the sociocultural sphere 319
3. Strategic directions for modernizing sociocultural management in the context of cultural digitization 332

SECTION 14. M. I. PARKHOMENKO'S LITHOGRAPHS: ROMANCE AND A LOVE FOR HIS NATIVE LAND (Spasskova O. P.) 350
1. Depictions of the Donetsk region in the engravings of M. I. Parkhomenko 351

2. Stories of the people of the Donetsk region through
the artist's eyes 359
3. M. I. Parkhomenko's engravings from the 1980s 368

SECTION 15. UKRAINIAN AVANT-GARDE
AND CONTEMPORARY CULTURAL AND ARTISTIC
DISCOURSE: BETWEEN AESTHETICS AND CULTURAL
IDENTITY (Stoliarchuk N. M.) 378
1. Ukrainian Avant-Garde as a Phenomenon of Cultural Modernity 379
2. Aesthetics of the Ukrainian Avant-Garde: Between Tradition
and Artistic Experiment 383
3. Ukrainian Avant-Garde in the Context
of Cultural Memory and Identity 391
4. Reception of the Ukrainian Avant-Garde
in Contemporary Artistic Practices 399
5. Ukrainian Avant-Garde in Contemporary Cultural
and Artistic Discourse: Cultural Interpretations 405

SECTION 16. USING DIGITAL TECHNOLOGIES
IN MUSIC EDUCATION (Suprunyuk S. V.) 414
1. Digital technologies as a new paradigm
for understanding musical art 415
2. Practical experience in using digital technologies in teaching
music school students (own practical activities) 419
3. Prospects for further research 423

SECTION 17. UKRAINIAN UNIVERSITIES GRANT
OPPORTUNITY TO UNLOCK POTENTIAL
OF CHINESE YOUTH AS INNOVATIVE DESIGNERS
(Chen Zhongfeng, Velychko V. V.) 428
1. Legal substrate of educational activity abroad
of Ukrainian art schools 429
2. Shift in methodological sphere 432
3. Internationalisation in JEIs' design education 434
4. Career goals of JEIs' students and alumni 438
5. Ensuring efficacy of JEIs 439
6. 'Preparatory courses' as Ukrainian language promoter 441
7. On degree benefits issue 443
8. Stages in creation and workflow of JEIs 444
9. Integration of JEIs in Chinese art and design education system 448

SECTION 18. ENCAUSTIC IN THE MODERN ART
AND EDUCATIONAL DISCOURSE OF THE SOUTHERN
ODESA REGION: THE CONTRIBUTION
OF BESSARABIAN ARTISTS (Shevchuk T. S.)..... 456
1. The problem's background and the formulation of the problem..... 456
2. The relevance of encaustic art in the contemporary art scene
of southern Odesa..... 458
3. Oleksandr Kara's artistic achievements in the encaustic technique 461
4. Encaustic practice and pedagogy: integrating encaustic
into the educational process in the southern Odesa region..... 464

DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-691-1-1

АРТТЕРАПІЯ ЧЕРЕЗ МИСТЕЦЬКІ ТЕХНІКИ ЯК ШЛЯХ ДО ПСИХОЛОГІЧНОЇ МІЦНОСТІ НА ДОСВІДІ РОБОТИ МИСТЕЦЬКОГО КЛУБУ «КРЕАТИВ»

Адамян Г. Р.

ВСТУП

У сучасних умовах воєнного часу проблема збереження психоемоційного здоров'я населення набуває особливої актуальності. Діти, внутрішньо переміщені особи та військовослужбовці перебувають у стані постійного стресу, що потребує пошуку ефективних форм підтримки.

У цьому контексті бібліотека трансформується з традиційного інформаційного осередку у багатофункціональний соціокультурний простір, який забезпечує не лише доступ до знань, а й умови для творчого самовираження та психологічного відновлення. Одним із перспективних напрямів такої діяльності є арттерапія, що поєднує мистецькі практики з процесами емоційної стабілізації особистості.

Метою статті є аналіз можливостей застосування арттерапевтичних практик у бібліотечному середовищі та узагальнення практичного досвіду діяльності мистецького клубу «Креатив».

Повномасштабна війна росії проти України створила зовсім нові, незвичні умови існування для української спільноти. Українським громадянам знадобилися великі сили для збереження ментального здоров'я нації. Особливо тій групі населення, яка пройшла крізь пекло війни та стала безпосередніми учасниками воєнних подій: внутрішньо переміщеним особам, пораненим бійцям ЗСУ, дітям, які через воєнні дії втратили батьків, родину чи здоров'я. Щоб витримати і не зламатися під час війни, ми звертаємося до мистецтва, і особливо образотворчого мистецтва, яке має велику зцілювальну дію.

У 2024 році у Львові відбувся захід під назвою «Весняний контрнаступ» – сеанс одночасної гри в шахи на підтримку ЗСУ серед військових. Участь у цьому заході взяли військові ветерани Львова.

У 2020 році у Верховній Раді України презентовано виставку картин ветеранів АТО «Арттерапія: унікальний досвід реінтеграції після війни». На виставці було представлено роботи ветеранів, які вони малювали у військовому шпиталі. Багато хто з цих хлопців, які намалювали свою першу картину в лікарні, згодом малюють натхненно та стають справжніми митцями. А їхні картини навіть мають попит

у колекціонерів по всьому світу, і це дає їм можливість заробляти собі на життя.

У 2024 році наші ветерани та військовослужбовці, які отримали важкі поранення, вперше взяли участь у іграх United States Air Force Trials 2024, які пройшли у Лас-Вегасі з 4 по 16 березня. Україну представили 30 спортсменів, які ще у грудні пройшли відбір на Всеукраїнських змаганнях з адаптивних видів спорту.

Зважаючи на все це, виникла потреба в арттерапії, яка розрахована саме на ветеранів ЗСУ, які проходять лікування в медичних закладах Дніпра, а також для тимчасово переміщених осіб, дітей, які втратили батьків під час бойових дій.

В умовах постійної військової агресії роботу зі зміцнення ментального здоров'я населення беруть на себе культурні установи, хаби та особливо бібліотечна структура, яка в наш час виконує функцію відкритого простору. Працівники, які мають навички та художню освіту, а особливо майстри петриківського та самчиківського розписів, беруть на себе завдання арттерапевтів у роботі з відвідувачами таких просторів, а також працюють на виїзних майстеркласах у лікувальних закладах прифронтових міст.

1. Теоретичні основи арт-терапії в контексті культурної пам'яті та національного мистецтва та практичний досвід використання петриківського розпису як арт-терапевтичного ресурсу

У сучасному гуманітарному дискурсі поняття колективної пам'яті посідає важливе місце у дослідженні процесів формування ідентичності та культурної тяглості суспільства. Відповідно до концепції Maurice Halbwachs, колективна пам'ять існує як соціально зумовлений феномен, що передається через культурні практики, символи та традиції, закріплюючись у свідомості індивідів через їхню участь у спільному культурному досвіді.

Водночас у межах аналітичної психології Карлом Густавом Юнгом розроблено поняття колективного несвідомого, що репрезентує глибинний рівень психіки, наповнений архетипними образами. Ціуніверсальні символічні структури знаходять своє відображення у міфології, фольклорі та мистецтві, виступаючи своєрідними матрицями сприйняття та переживання світу.

У контексті арттерапії звернення до традиційного народного мистецтва може бути інтерпретоване як процес актуалізації як колективної пам'яті, так і архетипних структур психіки. Мистецька діяльність, заснована на відтворенні традиційних форм і мотивів, сприяє символічному опрацюванню внутрішніх переживань та трансформації психоемоційного напруження у творчу активність.

Особливого значення у цьому контексті набуває петриківський розпис як один із найяскравіших феноменів українського народного мистецтва. Його характерні образи – квіти, рослинні орнаменти, птахи – мають глибоке символічне навантаження та пов'язані з уявленнями про життєву силу, відродження, гармонію та зв'язок людини з природним і культурним середовищем.

З позиції юнгівського підходу петриківський розпис може розглядатися як форма візуалізації архетипних образів, що зберігаються у колективному несвідомому. Ритмічність композицій, повторюваність орнаментальних елементів і гармонійне поєднання кольорів сприяють виникненню стану внутрішньої рівноваги та зниженню рівня психоемоційного напруження.

Таким чином, використання петриківського розпису в арттерапевтичній практиці постає не лише як естетична діяльність, але і як ефективний механізм психологічного відновлення, що забезпечує актуалізацію культурної пам'яті, зміцнення ідентичності та мобілізацію внутрішніх ресурсів особистості.

Якщо ми звернемося до теорії «колективного підсвідомого» Карла Юнга та його образів-архетипів, глибинний прошарок людського мислення, який містить історичний та релігійний досвід предків, і який не пов'язано з особистим досвідом людини, ми отримаємо величезну теоретичну базу, яку зможемо використати в арттерапевтичній роботі з людьми під час війни[1].

Концепція колективного підсвідомого включає спільні думки, уподобання, мотивації, які актуалізуються в культурі, міфології, релігійних формах, у снах.

Онтологія нації в умовах війни швидко і рішуче змінює форму. Солідарність, як екзистенційна та етична категорія співбуття, як форма нового світового порядку проходить повну трансформацію, національна ідея, як фактор міжнародної суб'єктності, набуває наднової форми. І саме тут з тіні забуття, з тіні підсвідомого, з колективної пам'яті народу на перший план виступає колективне несвідоме, що єднає колективну пам'ять.

Моріс Хальбвакс казав про колективну пам'ять, яка відповідає за зв'язок всієї національної спільноти крізь призму сприйняття світу окремими соціальними групами, до яких входить сім'я, релігійна спільнота і нація взагалі. З цих окремих груп формується єдність народу[2].

[1] Jung C. G. The archetypes and the collective unconscious. Princeton : Princeton University Press, 1981. 451 p.

[2] Halbwachs M. On collective memory. Chicago : University of Chicago Press, 1992. 244 p.

Тобто всі ми, кожен індивід окремо, як особистість є частиною національної єдиної групи. Це вже історично закладено в нашій підсвідомій колективній сутності. І кожен з нас несе в собі та зберігає для нащадків пам'ять поколінь.

Ганс-Георг Гадамер вважав мистецтво засобом розуміння та пізнання світу та істини, що виходить за межі суб'єктивного естетичного переживання[3].

Коріння українського народу втілено в мистецькій традиції, зокрема у петриківському та самчиківському розписах.

Орнамент, розпис, символ. – це не декор, а спосіб глибинного національного мислення українського народу, прадавня національна пам'ять, колективне підсвідоме українського народу, яке тримає в собі думки та відчуття поколінь, національна опора на яку ми маємо спиратися в часи невизначеності й тяжких випробувань. Звертаючись до народного живопису ми відновлюємося та зцілюємося через зв'язок з минулим нашої нації, через дотик до культурних традицій нашого народу.

Це особливо важливо в умовах воєнного часу, коли звернення до культурних архетипів та колективної підсвідомості виступає ресурсом психологічної стійкості. Трансформація переживань та переведення її у творчу енергію, актуалізація підсвідомого досвіду травми у творчість, яка відновлює. Це арттерапевтична база, на якій в сучасному світі може бути побудовано шлях до відновлення.

У сучасних умовах воєнного часу бібліотека трансформується у багатофункціональний соціокультурний простір, що виконує не лише інформаційно-освітню, а й психоемоційну підтримувальну функцію. Особливої актуальності це набуває у роботі з дітьми, внутрішньо переміщеними особами та військовослужбовцями, які потребують безпечного середовища для відновлення психологічної рівноваги.

На базі бібліотеки функціонує мистецький клуб «Креатив», діяльність якого спрямована на впровадження арттерапевтичних практик у роботу з різними категоріями відвідувачів. У межах клубу систематично проводяться заняття, що поєднують творчість, комунікацію та елементи психологічного розвантаження.

У процесі роботи використовуються різноманітні арттерапевтичні техніки, зокрема малювання, ліплення, паперопластика, а також елементи нейрографіки. Застосування цих методів сприяє активізації творчого потенціалу учасників та створенню умов для невербального вираження емоцій.

Особливе місце в діяльності клубу займає використання традиційних форм українського мистецтва, зокрема петриківського

[3] Gadamer H.-G. Truth and method. London : Bloomsbury Academic, 2013. 601 p.

розпису. У ході занять учасники не лише опановують техніку виконання орнаментів, але й залучаються до процесу осмислення культурної спадщини, що сприяє формуванню відчуття причетності до національної культури.

Важливим напрямом діяльності є організація творчих занять для дітей, які пережили травматичний досвід. У процесі таких занять було зафіксовано підвищення рівня зацікавленості до творчості, активізацію комунікації та поступове зниження проявів тривожності.

Окрему групу становлять заняття з військовослужбовцями, для яких арттерапевтичні практики виконують функцію психологічного розвантаження. Участь у творчій діяльності сприяє тимчасовому зниженню психоемоційного напруження та створенню умов для відновлення внутрішнього ресурсу.

Також у межах діяльності клубу практикується створення листів та мистецьких робіт для військових, що має подвійний ефект: з одного боку, сприяє емоційному вираженню учасників, а з іншого – формує відчуття соціальної значущості та причетності до спільної справи

Таким чином, практичний досвід діяльності мистецького клубу «Креатив» демонструє ефективність впровадження арттерапевтичних практик у бібліотечному середовищі як інструменту психоемоційної підтримки, соціалізації та розвитку творчого потенціалу різних категорій населення.

Майстри приходять до військових та малюють у техніці петриківського розпису. Як показує досвід, це дуже добре впливає на настрій поранених бійців. Петриківський розпис – автентична техніка, яка зародилася на нашій козацькій землі, має дивовижну підтримувальну силу та міць, силу поколінь.

Багато таких арттерапевтичних заходів було проведено з дітьми, котрі постраждали від військової агресії російської федерації.

Це ще раз наводить нас на думку, що лікувальні можливості малювання ще не до кінця розкрити й мають бути використані в лікуванні нервових станів більш широко. Особливо це стосується лікування важких психологічних станів, контузій, нервових розладів.

У відкритих просторах, таких як клуби, бібліотеки, хаби, лікарні та шпиталі відбуваються арттерапевтичні заняття та зустрічі й головний напрямок в цих заняттях це народні українські види мистецтв, петриківський та самчиківський розписи.

І для цього нам потрібно повернутися до своєї колективної пам’яті, до сакрального мистецтва української нації, до народних мистецтв, таких, як петриківський, самчиківський розписи.

Петриківський розпис – унікальне українське мистецтво, внесене до переліку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО. Його ніжні

квіти, фантазійні орнаменти та яскраві кольори несуть у собі не лише красу, а й цілющу силу для душі[4].

Заняття петриківським розписом можна розглядати як ефективний метод арттерапії. Малювання повторюваних візерунків заспокоює, врівноважує емоційний стан та допомагає людині зануритися у світ гармонії.

Традиційні способи – «зернятко», «пір'їнка», «гребінець» – в самих назвах підсвідомо закладено суто українське старовинне сакральне лікувальне тло на якому ми засновуємо арттерапевтичні засади психологічного відновлення.

Зняття стресу і тривожності через повтор однотипних рухів мають схожу дію з медитацією.

Робота з кольором вмикає в нашому розумі додаткові процеси які теж мають пряму лікувальну дію. Людина поринає у стан «потоку» мозок концентрується і вимикає зайві шуми.

Робота з формою: ритмічність дії під час нанесення малюнку вимикає більшість емоцій іноді навіть усі поточні тривожні емоції і перемикає мозок в режим повтору одної дії, але дії яка має медитативний ефект.

Самовираження через символи – квіти, ягоди, птахи, фігури людей та звірів стають відображенням внутрішнього стану людини, а також напряму пов'язані з українською духовною історією, колективно пам'яттю і через закладений в них сенс занурюють людину в своє підсвідоме і підсвідоме самої української нації.

Відчуття єдності з культурою – торкаючись давньої традиції, людина відчуває опору та коріння.

Практика роботи з пораненими воїнами в шпиталях міста Дніпра показала, воїни, які перенесли чотири контузії з задоволенням малювали і дія таких творчих занять мала дуже сильний лікувальний ефект. Заняття проходили під наглядом лікарів, але без присутності їх в кімнаті для малювання і було помічено міцний лікувальний ефект з великою позитивною дією.

Для дітей петриківський розпис стає грою й одночасно тренуванням уважності, кольоросприйняття, розвитком дрібної моторики й також шляхом відновлення після втрат та подій, що руйнує Під час малювання на заняттях з арттерапії для дітей втративши батьків, домівку, ВПО теж було помічено великий лікувальний ефект особливо коли заняття проходять у великих групах дітей.

[4] Петриківський розпис як елемент нематеріальної культурної спадщини людства // UNESCO. URL: https://ich.unesco.org

І для дорослих і для дітей це шлях до самозаспокоєння та відновлення внутрішньої рівноваги. Таким чином, петриківський розпис – це не лише мистецтво, а й жива терапія, що лікує кольором, ритмом і символами української землі.

2. Практичний досвід застосування інших арттерапевтичних технік у бібліотечному середовищі

Паперове моделювання для дітей, мистецтво оригамі теж може стати напрямком арттерапії. Вплив на дрібну моторику, а через неї медитативний лікувальний ефект через повторювальність рухів та м'яку текстуру паперу, який легко піддається змінам має великий лікувальний ефект для нервової системи, як у дітей, так і у дорослих.

Особливим напрямком художньої арттерапії є створення «Листів на фронт» для дітей та підлітків. Як відоме в підлітковому віці схильність до малювання у багатьох втрачається, якщо діти малюють із задоволенням, то в більш дорослому віці це вже процес який потребує живої уваги й легкості у виборі форми та кольору, який властивий далеко не кожній дорослій людині.

Але як показала практика малювання та написання листів на фронт стає дуже сильним творчим ресурсом який дає можливість виразити свої почуття словами та малюнками та перетворити біль від втрат та війни в емфатичний ресурс, який додатково дає змогу відчути себе частиною спільної перемоги, зменшити тривогу та безсилля, перетворюючи їх на конкретну дію, відчути власну причетність до спільної боротьби;

Арттерапія з використанням синельної (пухнастої) дротинки та фуаміраму для дітей є одним напрямком арттерапевтичної роботи, дуже цікава та доступна техніка, яка поєднує творчість і розвиток моторики.

Що таке синельна дротинка?

Це гнучка кольорова дротинка, обмотана м'яким пухнастим ворсом. Вона легко згинається, тримає форму й приємна на дотик. Дітям подобається працювати з нею, бо можна створювати об'ємні іграшки, фігурки, візерунки.

Користь для дітей включає: розвиток дрібної моторики та розвиток фантазії при роботі з формою та кольором, творче самовираження – діти створюють тваринок, квіти, прикраси, зняття емоційної напруги й це вже прямий ар терапевтичний процес – бо матеріал м'який слухняний, приємний на дотик, розвиток просторової уяви – дитина мислить у 3D: «як зігнути, щоб вийшов носик чи пелюстка?», підвищення впевненості – швидкий результат, який приносить задоволення. З синельного дроту можна створити: звірятка – зайчик, котик, метелик, квіти – ромашки, тюльпани, соняшники, геометричні фігури – кола, зірочки, спіралі,

сезонні прикраси – сніжинки, ялинкові іграшки, аксесуари – браслети, коронки, окуляри для гри.

Ця техніка дуже допомагає розслабитися та відвернутися, повністю зосередившись на творчості та роботі пальців.

Створення іграшок з фуамірану більш складний процес і потребує вже біль кращої роботи пальців дитини, або допомоги дорослого або вчителя. Підходить, як для дітей, так і для підлітків і для дорослих. Потребує використання ножиць та клею. Створити з цього матеріалу можна як прості пласкі фігурки, так і складні тривимірні іграшки та форми.

Робота з 3D-ручкою. Як показує практика цей вид арттерапії підходить як дорослим і підліткам, так і зовсім малим дітям. Створення з різноколірного дроту фігурок відвертає й створює рушійний лікувальний арттерапевтичний процес.

Створення книжкових закладок теж дуже цікавий та недооцінений вид художньої творчості й може стати одним з чудових форматів арттерапевтичних занять. Він містить малювання, скрапбукінг, роботу з клеєм і каліграфію, на закладках можна створити красивий напис.

Створюючи закладки, учасники занурюються у світ фантазії: підбирають кольори, форми, візерунки, додають елементи аплікації чи малюнки. Така діяльність допомагає зняти стрес, розвиває дрібну моторику, увагу й уяву. Закладка, зроблена власними руками, стає не лише річчю, але й маленьким витвором мистецтва. Особливо добре працює цей вид творчості, як напрямок психологічного відтворення в групах.

Ліплення з глини, пластиліну чи полімерних мас є не лише видом творчої діяльності, а й потужним інструментом арттерапії. Цей процес допомагає людині висловлювати емоції, які складно передати словами, та знижує рівень напруги й стресу.

Під час роботи з пластичним матеріалом активізуються дрібна моторика та обидві півкулі мозку, що сприяє гармонізації психоемоційного стану. М'яка текстура глини чи пластиліну дає відчуття безпеки, тепла й контролю над власним творінням, що особливо важливо для дітей та дорослих, які переживають тривогу.

Ліплення дозволяє знімати емоційне напруження – через руки людина «вивільняє» внутрішні переживання, розвивати уяву та креативність – навіть прості форми можуть стати відображенням індивідуального світу, покращувати концентрацію та уважність – занурення у процес допомагає відключитися від турбот, будувати впевненість у собі – завершений виріб стає символом власних можливостей.

У практиці психологів ліплення застосовують для роботи з дітьми, які мають труднощі в навчанні чи спілкуванні, а також із дорослими,

що пережили травматичні події. Навіть просте «м'яття» глини може стати терапевтичним способом зняти стрес після важкого дня.

Таким чином, ліплення – це не лише мистецтво, а й шлях до внутрішньої рівноваги, самопізнання та відновлення. Як показав опит роботи з дітьми та підлітками створити з пластиліну можна як фігурку, так і картину в пласкій формі на папері, як портрет людини, так і абстрактну форму в 3D. А робота з окремою групою особливо уязвімих підлітків, які втратили батьків на війні показала, що творчість з такими матеріалами як пластилін та глина діє дуже позитивно і дає великі можливості для відновлення ментального здоров'я дитини.

Арттерапія для наймолодших діток – чудовий спосіб поєднати розвиток, гру та зцілення емоцій через творчість

Малювання яскравими фарбами особливо корисне, бо стимулює емоції: діти вільно передають свій настрій через кольори, навіть якщо ще не можуть його висловити словами. Знімає напругу: плавні мазки чи розбризкування фарб допомагають вивільнити енергію та позбутися стресу. Під час малювання було виявлено деякі травмуючи фактори які дитина повторювала кожного разу, відтворюючи на папері в темних кольорах все одну й ту ж саму подію, яка мала травмуючий ефект для неї, психолог при роботі з такою формою малювання може виявляти скриті тригери й впливати на стан дитини за допомогою праці з її малюнками. Цей вид малювання підійшов навіть дітям півторарічного віку, які малювали долоньками та пальцями.

Головне не впливати на дитячі творчість, не нав'язувати кольори та форми, дати можливість викласти на папері ту форму в тій колірній гамі яка для дитини є наразі важливою і зформованою в її мислення.

Нейрографіка – це відносно новий метод арттерапії, який поєднує малювання з техніками саморефлексії та психологічної трансформації. Суть методу полягає у створенні спеціальних малюнків за певними правилами, що допомагають людині «переписати» свої внутрішні установки, знизити рівень тривожності та активізувати креативність. Лінії, колір, фігури та свобода самовираження, ось основні засади цього виду арттерапевтичного мистецтва.

ВИСНОВКИ

У процесі реалізації арттерапевтичних занять було зафіксовано позитивну динаміку психоемоційного стану учасників. Зокрема, спостерігалося зниження рівня тривожності, підвищення комунікативної активності та формування більш стабільного емоційного фону.

У роботі з дітьми, які пережили травматичні події, відзначено активізацію творчого самовираження та зростання інтересу до мистецької діяльності. У групах військовослужбовців участь у творчих

заняттях сприяла зниженню психоемоційного напруження та створенню умов для психологічного розвантаження.

Застосування традиційних мистецьких технік, зокрема петриківського розпису, продемонструвало додатковий позитивний ефект, пов'язаний з актуалізацією культурної пам'яті та формуванням відчуття внутрішньої опори.

Отримані результати свідчать про ефективність арттерапевтичних практик як інструменту психоемоційної підтримки в умовах соціальних криз. Поєднання творчої діяльності з елементами традиційного мистецтва підсилює терапевтичний ефект шляхом звернення до культурних архетипів та колективної пам'яті.

Бібліотечне середовище виявляється особливо сприятливим для впровадження таких практик, оскільки поєднує доступність, відкритість та атмосферу безпеки. Це дозволяє розглядати бібліотеку як ефективний простір для реалізації інноваційних форм культурно-мистецької та психологічної роботи.

У сучасних умовах воєнного часу проблема збереження психоемоційного здоров'я набуває особливої значущості. Проведене дослідження засвідчило, що арттерапевтичні практики є ефективним засобом психологічної підтримки різних категорій населення.

Узагальнення практичного досвіду діяльності мистецького клубу «Креатив» дозволило встановити, що використання мистецьких технік сприяє зниженню рівня тривожності, розвитку творчого потенціалу та формуванню відчуття психологічної безпеки.

Доведено, що бібліотека може виступати не лише культурно-освітнім, а й терапевтичним простором, який забезпечує умови для творчого самовираження, соціалізації та відновлення внутрішнього ресурсу особистості.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробці методичних рекомендацій щодо впровадження арттерапевтичних практик у діяльність культурних інституцій.

У роботі використано комплекс загальнонаукових та спеціальних методів дослідження. Зокрема, застосовано метод спостереження за учасниками арттерапевтичних занять, що дозволив зафіксувати зміни в емоційному стані дітей та дорослих.

Також використано описовий метод для узагальнення практичного досвіду діяльності мистецького клубу «Креатив».

Елементи порівняльного аналізу дали змогу співвіднести ефективність різних арттерапевтичних технік (малювання, ліплення, паперопластика тощо).

Метод узагальнення застосовано для формулювання висновків щодо впливу арттерапії на психоемоційний стан учасників.

Отримані результати свідчать про високу ефективність арттерапевтичних практик у роботі з різними категоріями учасників. Особливо помітний позитивний вплив спостерігався у дітей, які пережили травматичні події, а також у військовослужбовців особливо важких психологічних станів нервової системи під час реабілітації.

Застосування традиційних мистецьких форм, зокрема петриківського розпису, підсилює терапевтичний ефект шляхом актуалізації культурної пам'яті та формування відчуття ідентичності.

Отже, поєднання мистецької діяльності з елементами національної традиції має подвійний вплив: психологічний і культурологічний.

Діяльність мистецького клубу «Креатив» демонструє також, що відкрите бібліотечне середовище є ефективною платформою для впровадження арттерапевтичних практик. З позиції аналітичної психології, звернення до традиційних образів і символів може розглядатися як актуалізація архетипних структур колективного підсвідомого, що сприяє відновленню внутрішньої цілісності особистості.

Ефект арттерапії містить в собі зниження стресу, відновлення внутрішнього балансу, краще усвідомлення власних переживань та бажань, стимуляція креативності й пошук нестандартних рішень, відчуття «випускання» негативних емоцій через малювання і застосовувати мистецьку арттерапію можна у психології та навчанні, у педагогіці (для розвитку дітей і підлітків), як особиста практика відновлення ментальної рівноваги.

Важливим виводом проведеного дослідження є висновок, – длядля арттерапії не потрібні художні навички – будь-яка людина може малювати, ліпити, створювати з різних матеріалів витвори й отримувати користь в першу чергу для свого психологічного здоров'я. Доведено, що сучасна бібліотека може виступати не лише культурно-освітнім, а й терапевтичним простором, який забезпечує умови для творчого самовираження, соціалізації та відновлення ментального здоров'я в умовах соціальних криз.

Доведено, що сучасна бібліотека може виступати не лише культурно-освітнім, а й терапевтичним простором, який забезпечує умови для творчого самовираження, соціалізації та відновлення ментального здоров'я в умовах соціальних криз.

АНОТАЦІЯ

У статті розглянуто арттерапію як ефективний засіб психоемоційної підтримки в умовах воєнного часу. Проаналізовано можливості використання мистецьких практик у роботі з дітьми, внутрішньо переміщеними особами та військовослужбовцями, які зазнали психологічних травм. Особливу увагу приділено ролі традиційного українського

мистецтва, зокрема петриківського розпису, як інструменту актуалізації культурної пам'яті та відновлення внутрішньої рівноваги особистості. На основі практичного досвіду діяльності мистецького клубу «Креатив» у бібліотечному середовищі проаналізовано вплив різних арттерапевтичних технік (малювання, ліплення, паперопластика, нейрографіка тощо) на емоційний стан учасників. Встановлено, що застосування арттерапії сприяє зниженню рівня тривожності, розвитку творчого потенціалу та формуванню відчуття психологічної безпеки.

Література

1. Jung C. G. The archetypes and the collective unconscious. Princeton : Princeton University Press, 1981. 451 p.
2. Halbwachs M. On collective memory. Chicago : University of Chicago Press, 1992. 244 p.
3. Gadamer H.-G. Truth and method. London : Bloomsbury Academic, 2013. 601 p.
4. Malchiodi C. A. The art therapy sourcebook. New York : McGraw-Hill, 2007. 336 p.
5. Rubin J. A. Art therapy: an introduction. New York : Routledge, 2016. 400 p.
6. World Health Organization. Mental health: strengthening our response. Geneva : WHO, 2022. URL: https://www.who.int
7. Петриківський розпис як елемент нематеріальної культурної спадщини людства // UNESCO. URL: https://ich.unesco.org

Information about the author:
Adamian Hanna Rafikivna,
Master of Philosophy,
Art therapist, master of Petrykivka painting,
Dnipropetrovsk Regional Library for Children
46, Dmytro Yavornitsky Ave., Dnipro, 49000, Ukraine

DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-691-1-2

МИСТЕЦТВО ЯК МЕХАНІЗМ ФОРМУВАННЯ ЗАЛУЧЕНОСТІ АУДИТОРІЇ В ЦИФРОВОМУ МАРКЕТИНГУ

Головчук Ю. О.

ВСТУП

Сучасний цифровий простір характеризується високою інтенсивністю інформаційних потоків, швидкою зміною комунікаційних тенденцій та зростанням конкуренції між брендами за увагу аудиторії. У цих умовах традиційні маркетингові інструменти поступово втрачають свою ефективність, оскільки споживачі стають більш вибагливими до контенту, способів його подачі та емоційного наповнення. Саме тому особливого значення набуває мистецтво як універсальний механізм формування залученості аудиторії в цифровому маркетингу. Поєднання естетики, креативності та сучасних цифрових технологій створює нові можливості для комунікації брендів із цільовою аудиторією, сприяє емоційному впливу та формуванню стійких асоціацій.

Актуальність теми зумовлена тим, що в умовах цифровізації суспільства мистецтво перестає бути виключно сферою культурної діяльності та дедалі активніше інтегрується у маркетингові комунікації. Візуальне мистецтво, дизайн, музика, відеоарт, анімація, digital-ілюстрація та інші творчі практики використовуються для створення унікального контенту, який здатний привертати увагу користувачів, викликати емоційний відгук та стимулювати взаємодію із брендом. У цифровому середовищі, де користувач щоденно стикається з великою кількістю рекламних повідомлень, саме мистецький підхід дозволяє брендам виділятися серед конкурентів та формувати власну ідентичність.

Мета дослідження полягає в теоретичному обґрунтуванні та емпіричному аналізі ролі мистецтва у цифровому маркетингу як інструменту формування споживчого досвіду, емоційної взаємодії та лояльності споживачів, а також у визначенні впливу візуальних і креативних практик на ефективність сучасних маркетингових комунікацій у цифровому середовищі.

У процесі виконання дослідження використано комплекс загальнонаукових і спеціальних методів, зокрема: аналіз і синтез – для опрацювання наукових джерел і формування теоретичних узагальнень; індукція та дедукція – для виявлення закономірностей використання мистецтва в цифровому маркетингу; системний підхід – для розгляду мистецьких практик як цілісної складової маркетингових комунікацій;

порівняльний аналіз – для зіставлення різних цифрових платформ і комунікаційних інструментів; статистичний та графічний методи – для аналізу динаміки використання соціальних мереж і месенджерів; а також метод узагальнення – для формулювання висновків дослідження.

Важливу роль у цьому процесі відіграють соціальні мережі, цифрові платформи та мультимедійні технології, які створюють нові канали взаємодії між брендом і споживачем. Instagram, TikTok, YouTube та інші цифрові середовища орієнтовані насамперед на візуальний та емоційний контент, що підсилює значення мистецтва у маркетинговій діяльності. Саме художньо оформлений контент має більший потенціал для залучення аудиторії, підвищення кількості переглядів, реакцій, поширень та коментарів. Крім того, мистецтво допомагає створювати атмосферу довіри, емоційної близькості та автентичності бренду, що є надзвичайно важливим у сучасних умовах цифрової конкуренції.

Сьогодні мистецтво у цифровому маркетингу виконує не лише естетичну, а й стратегічну функцію. Воно стає інструментом формування брендової ідентичності, розвитку емоційного маркетингу та підвищення рівня лояльності споживачів. Через художні образи, символи, кольорові рішення та креативні концепції бренди можуть передавати свої цінності, місію та філософію, формуючи цілісне сприйняття у свідомості аудиторії. Мистецтво виступає важливим елементом візуальної комунікації, який сприяє підсиленню впливу цифрового контенту на поведінку споживачів.

Окремої уваги потребує питання емоційної взаємодії між брендом і аудиторією. Сучасний споживач орієнтується не лише на функціональні характеристики товару чи послуги, а й на емоції, які викликає бренд. Саме мистецтво здатне створювати глибокий емоційний зв’язок, що впливає на формування позитивного досвіду користувача та підвищує рівень його залученості. Використання мистецьких елементів у цифровому контенті сприяє підсиленню візуальної привабливості, покращенню сприйняття інформації та формуванню довготривалих асоціацій із брендом.

У сучасних умовах стрімкого розвитку цифрових технологій важливого значення набувають інноваційні форми мистецтва, зокрема інтерактивний дизайн, доповнена реальність (AR), віртуальна реальність (VR), motion design, NFT-мистецтво та штучний інтелект у створенні контенту. Їх використання відкриває нові можливості для персоналізації маркетингових комунікацій та підвищення рівня взаємодії зі споживачами. Завдяки цьому мистецтво трансформується у потужний інструмент цифрового маркетингу, який поєднує естетичний вплив, технологічні інновації та стратегічні маркетингові підходи.

Отже, мистецтво в сучасному цифровому маркетингу виступає важливим механізмом формування залученості аудиторії, забезпечуючи емоційний вплив, підвищення впізнаваності бренду та розвиток ефективної комунікації зі споживачами. Його інтеграція у цифровий контент дозволяє брендам створювати унікальний користувацький досвід, посилювати конкурентні переваги та адаптуватися до нових тенденцій цифрового середовища. Дослідження ролі мистецтва у формуванні залученості аудиторії є важливим напрямом сучасної науки та практики цифрового маркетингу, оскільки поєднання креативності та технологій визначає перспективи розвитку маркетингових комунікацій у майбутньому.

1. Теоретичні засади використання мистецтва у цифровому маркетингу

У сучасних умовах цифровізації суспільства маркетинг перестає бути виключно інструментом просування товарів і послуг та перетворюється на комплексну систему комунікації між брендом і споживачем. Одним із ключових чинників ефективної цифрової комунікації стає мистецтво, яке забезпечує емоційний вплив, формує естетичне сприйняття інформації та сприяє підвищенню залученості аудиторії. Використання мистецтва у цифровому маркетингу ґрунтується на поєднанні художньо-естетичних, психологічних та комунікаційних механізмів впливу на споживача.

Мистецтво в маркетинговій діяльності розглядається як засіб створення символічних образів, які здатні викликати емоції, асоціації та формувати ціннісне ставлення до бренду. У цифровому середовищі мистецькі елементи інтегруються у візуальний контент, рекламу, дизайн вебресурсів, соціальні мережі, відеокомунікації та інтерактивні платформи. Це сприяє формуванню унікального стилю бренду, підвищенню впізнаваності та активізації комунікації зі споживачами.

Теоретичним підґрунтям використання мистецтва у цифровому маркетингу є концепція емоційного маркетингу, відповідно до якої споживач приймає рішення не лише на основі раціонального аналізу, а й під впливом емоцій, вражень та естетичного досвіду. Художні образи, музика, кольори, композиція та візуальні символи здатні створювати позитивний емоційний фон, що стимулює інтерес до контенту та посилює взаємодію аудиторії з брендом.

Важливу роль у цьому процесі відіграє теорія візуальної комунікації, яка визначає зображення як один із найефективніших засобів передачі інформації в цифровому просторі. Людина значно швидше сприймає та обробляє візуальну інформацію порівняно з текстовою, тому використання мистецьких елементів дозволяє

підвищити ефективність маркетингових повідомлень. Візуальна естетика контенту формує перше враження про бренд та впливає на рівень довіри споживачів.

Однією з ключових теорій, що пояснює роль мистецтва у цифровому маркетингу, є теорія залученості аудиторії. Вона базується на тому, що ефективна комунікація має стимулювати активну взаємодію користувача з контентом через емоційний відгук, інтерес та персоналізований досвід. Мистецький контент підвищує ймовірність реакцій аудиторії – коментарів, поширень, вподобань та повторних переглядів, що є важливими показниками ефективності цифрового маркетингу[1].

Крім того, мистецтво виступає інструментом сторітелінгу – технології побудови комунікації через історії. У цифровому маркетингу сторітелінг дозволяє створювати емоційний зв'язок між брендом і споживачем. Через художні образи, візуальні метафори та креативні концепції бренд передає власні цінності, місію та ідентичність. Це сприяє формуванню довготривалих взаємовідносин із аудиторією та підвищенню рівня лояльності.

Теоретичні засади використання мистецтва у цифровому маркетингу також пов'язані з розвитком креативної економіки та цифрової культури. У сучасному інформаційному суспільстві споживачі дедалі більше орієнтуються на естетичну цінність контенту, його оригінальність та емоційну насиченість. У зв'язку з цим бренди активно використовують дизайнерські рішення, цифрове мистецтво, анімацію, відеоарт, музичний супровід та інтерактивні технології для привернення уваги аудиторії[2].

Суттєвого значення набуває концепція цифрового досвіду користувача, відповідно до якої художньо-естетичне оформлення цифрового продукту впливає на поведінку споживача та ефективність комунікації. Естетично привабливий контент підвищує тривалість взаємодії користувача з платформою, стимулює зацікавленість та позитивно впливає на сприйняття бренду.

Карачина Н.П., Паламаренко Я.В. та Лепетан І.М. у своїх дослідженнях наголошують, що розвиток цифрового середовища суттєво трансформує комунікаційні процеси як у соціальній сфері, так і

[1] Pashkovskyi S.M., Holovchuk Y.O., Kalnysh V.V., Shvets A.V., Honcharov O.L., Koval N.V., Saichuk O.V. Occupational burnout and stress among medical staff: empirical analysis and strategies for minimizing their negative impact. *Ukrainian journal of military medicine.* 2026. № 7. pp. 13. DOI: https://doi.org/10.46847/ujmm.2026.1(7)-005

[2] Струнгар А. Вплив штучного інтелекту на стратегії цифрового маркетингу: поточні можливості та перспективи розвитку. *Економіка та суспільство.* 2024. № 62. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-62-160

в бізнесі. Зростання значущості соціальних мереж і месенджерів супроводжується зміною моделей взаємодії з цільовою аудиторією, а також підвищенням вимог до ефективності та швидкості комунікаційних процесів. Особливу увагу автори приділяють проблемі інтеграції маркетингових, рекламних і консалтингових інструментів у межах єдиної комунікаційної системи. Метою дослідження є обґрунтування доцільності та ефективності поєднання цих інструментів в умовах цифрової трансформації суспільства та бізнес-середовища. У ході аналізу розглянуто особливості використання цифрових каналів комунікації в Україні у період 2020-2025 років. Встановлено, що сучасне цифрове середовище характеризується активним зростанням інтерактивних платформ, тоді як ефективність традиційних комунікаційних каналів поступово знижується. Дослідження показує, що маркетингові інструменти спрямовані на забезпечення широкого охоплення аудиторії, рекламні – на формування та стимулювання поведінкових реакцій споживачів, а консалтингові – на поглиблення та персоналізацію взаємодії з клієнтами. Водночас автори підкреслюють, що використання цих інструментів окремо знижує загальну результативність комунікаційних стратегій[3] [4] [5] [6].

Жолна Д. дослідив вплив хореографічного мистецтва на процес формування та посилення брендової ідентичності через механізми візуальної й емоційної комунікації. Визначено особливості інтеграції танцювального мистецтва у маркетингові стратегії компаній з метою створення виразного образу бренду, підвищення його впізнаваності та активізації взаємодії з аудиторією. Значну увагу приділено використанню хореографічних рішень у рекламних кампаніях, цифровому контенті та соціальних мережах, де відеоформат виступає одним із найефективніших засобів комунікації. Обґрунтовано, що танцювальні елементи здатні підсилювати емоційне сприйняття бренду, формувати

[3] Головчук Ю.О., Карачина Н.П., Дибчук Л.В., Рисинець Т.П., Середницька Л.П. Роль менеджменту у забезпеченні транспарентності як основного принципу маркетингу у медичній сфері. *Ефективна економіка.* 2025. № 2. DOI: https://doi.org/10.32702/2307-2105.2025.2.22

[4] Головчук Ю.О., Карачина Н.П., Ночвіна О.А. Роль маркетингового консалтингу в системі бізнес-консалтингових послуг. *Інвестиції: практика та досвід.* 2025. № 11. С. 10. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.11.7

[5] Головчук Ю.О., Паламаренко Я.В., Лепетан І.М. Комунікаційний менеджмент як складова стратегічного управління організацією. *Інвестиції: практика та досвід.* 2025. № 13. С. 35. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.13.31

[6] Головчук Ю.О., Паламаренко Я.В., Рисинець Т.П., Герасимюк К.Х. Тренінги і консультування як інструменти управління проєктами в системі сучасного маркетингу. *Інвестиції: практика та досвід.* 2025. № 18. С. 32. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.18.28

асоціативний ряд та закріплювати ключові комунікаційні повідомлення у свідомості споживачів. Завдяки поєднанню пластики руху, музичного супроводу та художньої виразності хореографія перетворюється на ефективний інструмент передачі цінностей бренду, створення емоційного контакту зі споживачем і посилення маркетингового впливу. Проаналізовано роль танцю у формуванні іміджу бренду в умовах цифрового маркетингу, зокрема в середовищі соціальних платформ, де динамічний візуальний контент має високий рівень залучення аудиторії. Також досліджено взаємозв'язок між традиційними та сучасними хореографічними напрямами у бренд-комунікаціях. Встановлено, що класичні танцювальні форми сприяють створенню асоціацій із вишуканістю, престижем та елегантністю, тоді як сучасна хореографія, street dance і хіп-хоп акцентують інноваційність, креативність та орієнтацію бренду на молодіжний сегмент аудиторії. У результаті дослідження визначено потенціал хореографічного мистецтва як комплексного інструменту бренд-комунікацій, що поєднує естетичний вплив, емоційну взаємодію та ефективність маркетингового просування у цифровому середовищі[7] [8].

Лучин А. здійснив ґрунтовне теоретичне дослідження естетичних характеристик аудіовізуального монтажу в рекламних комунікаціях, приділяючи особливу увагу механізмам формування емоційного наративу. У межах роботи застосовано методологічний підхід, що передбачає систематизацію та узагальнення наукових джерел, а також розгляд аудіовізуального монтажу як цілісної часово-структурованої системи. Це дозволило пояснити процеси виникнення емоційного впливу через взаємодію таких елементів, як колір, звук, ритміка та темпоритм, уникаючи фрагментарного трактування рекламного повідомлення. Наукова новизна дослідження полягає у розробці інтегративного підходу до узгодження візуальних та аудіальних компонентів у структурі рекламного ролика. У межах цієї моделі емоційний ефект розглядається як результат монтажних прийомів, зокрема переходів, акцентування та повторюваних елементів, які сприяють підсиленню запам'ятовуваності контенту та формуванню стійких брендових асоціацій у цифровому середовищі перегляду. Отримані результати поглиблюють теоретичні уявлення про роль естетики в рекламній діяльності та водночас мають практичне значення

[7] Жолна Д. Вплив хореографічного мистецтва на ідентифікацію бренду. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2025. № 26. С. 302. DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.299–306

[8] Жолна Д. Соціальні мережі як інструмент брендингу у хореографічному мистецтві. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* 2025. № 27. С. 348. DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.345-352

для підвищення ефективності маркетингових комунікацій. Вони демонструють потенціал використання аудіовізуального монтажу як інструменту створення емоційно насичених рекламних продуктів, що є особливо актуальним в умовах цифрового середовища, де візуальний і звуковий контент відіграють ключову роль у формуванні поведінки споживачів[9].

Піддубна О.М., Марченко А.А., Силаєва А.В. та інші науковці дослідили сучасний графічний дизайн як один із ключових інструментів самовираження творчої особистості в умовах глобалізованого цифрового середовища. У центрі їхнього аналізу перебуває теоретичне осмислення механізмів, завдяки яким дизайнерська практика сприяє розкриттю індивідуального творчого потенціалу та формуванню естетичних орієнтирів сучасного суспільства. Автори розглядають графічний дизайн не лише як прикладний напрям мистецтва або інструмент візуальної комунікації в маркетингу, а як складний інтелектуально-емоційний процес. Він поєднує художнє мислення, технологічну компетентність та індивідуальну естетичну позицію автора. Підкреслюється, що стрімкий розвиток цифрових технологій, зокрема штучного інтелекту, VR/AR-середовищ і динамічної візуалізації даних, значно розширює межі творчості та формує нові підходи до побудови візуальної комунікації й інтерпретації інформації. Особливу увагу приділено формуванню сучасного дизайнерського мислення, яке ґрунтується на поєднанні образного та раціонального підходів, здатності до інноваційного пошуку та глибокому розумінні принципів композиції, колористики, типографіки й гармонійного поєднання форми та змісту. Дизайнер постає не лише як виконавець технічних завдань, а як активний комунікатор, що через візуальні образи, символи та метафори транслює соціальні, культурні та емоційні смисли, впливаючи на формування ціннісних орієнтацій суспільства[10].

Для глибшого розуміння ролі мистецтва у цифровому маркетингу доцільно розглянути основні теоретичні підходи та концепції, які пояснюють механізми впливу художньо-естетичних елементів на аудиторію. Сучасні наукові підходи акцентують увагу на емоційному, візуальному, когнітивному та символічному вимірах маркетингової

[9] Лучин А. Естетика аудіовізуального монтажу в рекламі: формування емоційного наративу споживачів продукту. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.* 2025. № 37. С. 250. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.37.2025.345179

[10] Піддубна О.М., Марченко А.А., Силаєва А.В., Овчаренко О.А., Петрова І.В. Сучасний графічний дизайн як засіб прояву творчості особистості. *Вісник науки та освіти.* 2025. № 40. С. 3000. DOI: https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-10(40)-2996-3010

комунікації, що дозволяє інтегрувати мистецтво у процес формування бренду, цифрового контенту та взаємодії зі споживачами.

Систематизацію основних теоретичних підходів до інтеграції мистецтва в цифровий маркетинг подано в таблиці 1.

Таблиця 1

Система теоретичних підходів до інтеграції мистецтва в цифровий маркетинг

Теоретичний підхід / концепція	**Зміст**	**Роль мистецтва у цифровому маркетингу**	**Практичне застосування**
Естетична теорія комунікації	Розглядає мистецтво як засіб формування естетичного сприйняття інформації	Підсилення візуальної привабливості контенту	Дизайн реклами, брендинг, візуальні концепції
Теорія емоційного впливу	Емоції є ключовим фактором прийняття рішень	Формування емоційного зв'язку з брендом	Відеореклама, сторітелінг, музичний супровід
Семіотичний підхід	Мистецтво як система знаків і символів	Передача смислів через образи та символіку	Логотипи, айдентика, бренд-дизайн
Теорія візуальної комунікації	Візуальні елементи є основним каналом сприйняття інформації	Швидке донесення маркетингових повідомлень	Інфографіка, соціальні мережі
Когнітивна теорія сприйняття	Людина обробляє інформацію через асоціації та образи	Полегшення запам'ятовування бренду	Креативні кампанії, візуальні метафори
Теорія брендингу	Бренд як система асоціацій у свідомості споживача	Формування унікальної ідентичності бренду	Фірмовий стиль, креативні концепції
Теорія цифрової культури	Цифрове середовище формує нові моделі комунікації	Інтеграція мистецтва у digital-платформи	Соціальні мережі, TikTok-контент, digital-art
Теорія сторітелінгу	Комунікація через наративні структури	Створення емоційних історій бренду	Рекламні кампанії, бренд-відео, контент-маркетинг

Джерело: сформовано автором самостійно

Наведена таблиця узагальнює систему ключових теоретичних підходів, що пояснюють інтеграцію мистецтва в цифровий маркетинг, і демонструє їх взаємодію на трьох рівнях: концептуальному (зміст теорій), функціональному (роль мистецтва) та прикладному (маркетингові інструменти).

Передусім, видно, що всі підходи об'єднані спільною ідеєю: мистецтво в цифровому маркетингу виступає не як декоративний елемент, а як стратегічний інструмент впливу на споживача. Воно забезпечує як раціональне, так і емоційне сприйняття бренду, формуючи комплексну комунікаційну модель.

Естетична теорія комунікації та теорія візуальної комунікації зосереджені на зовнішньому, сенсорному рівні взаємодії. Вони підкреслюють роль форми, кольору, композиції та візуальної структури у швидкому донесенні інформації. Це створює базу для ефективного першого контакту споживача з брендом у цифровому середовищі.

Теорія емоційного впливу та теорія сторітелінгу працюють на глибинному психологічному рівні. Вони пояснюють, як через художні засоби – відео, музику, наратив – формується емоційний зв'язок зі споживачем. Саме ці підходи забезпечують довгострокову лояльність та залучення аудиторії.

Семіотичний підхід і теорія брендингу концентруються на формуванні значень і символічної ідентичності. Мистецтво тут виступає як система знаків, що кодує цінності бренду та забезпечує його впізнаваність. Логотипи, айдентика та візуальні метафори стають носіями смислів, а не лише графічними елементами.

Когнітивна теорія сприйняття пояснює механізми запам'ятовування інформації через образи та асоціації. Це дозволяє використовувати мистецькі рішення для підвищення ефективності рекламних повідомлень і формування стійких ментальних зв'язків із брендом.

Теорія цифрової культури є інтегративною, оскільки враховує сучасне середовище функціонування маркетингу. Вона підкреслює, що цифрові платформи трансформують мистецтво у динамічний контент (соціальні мережі, TikTok, цифрове мистецтво), який стає частиною повсякденної комунікації. Таблиця демонструє багаторівневу модель інтеграції мистецтва в цифровий маркетинг, де кожен теоретичний підхід виконує окрему функцію: від формування візуальної привабливості до побудови емоційних, когнітивних і символічних зв'язків із брендом.

Узагальнюючи викладені теоретичні положення, можна зробити висновок, що мистецтво у цифровому маркетингу виступає багатовимірним феноменом, який поєднує естетичні, психологічні, комунікаційні та технологічні засади впливу на споживача. Його роль

виходить за межі декоративного оформлення контенту та набуває стратегічного значення у формуванні ефективних маркетингових комунікацій. Розглянуті теоретичні підходи – від естетичної та візуальної комунікації до емоційного впливу, семіотики, сторітелінгу та цифрової культури – демонструють, що мистецтво є універсальним інструментом створення багаторівневого сприйняття бренду. Воно одночасно забезпечує швидке візуальне залучення, формує емоційні реакції, закладає символічні значення та сприяє довготривалому запам'ятовуванню образів.

Таким чином, теоретичні засади використання мистецтва у цифровому маркетингу дозволяють розглядати його як інтегративний механізм впливу, що поєднує раціональні та ірраціональні чинники споживчої поведінки. У сучасних умовах цифрової трансформації саме мистецтво стає ключовим ресурсом формування унікального бренду, підвищення ефективності комунікацій та створення стійких емоційних зв'язків із аудиторією.

2. Візуальне мистецтво та креативний контент як інструменти залучення аудиторії

У сучасному цифровому середовищі візуальний контент є одним із найефективніших засобів комунікації між брендом і споживачем. Стрімкий розвиток соціальних мереж, мультимедійних платформ та цифрових технологій сприяв формуванню нових підходів до взаємодії з аудиторією, де ключову роль відіграють візуальне мистецтво та креативний контент. Саме естетична привабливість, емоційність та оригінальність контенту значною мірою визначають рівень зацікавленості користувачів, їхню активність та лояльність до бренду.

Візуальне мистецтво у цифровому маркетингу охоплює широкий спектр художніх засобів: графічний дизайн, фотографію, ілюстрацію, відеоарт, анімацію, цифрові колажі, типографіку та інтерактивний контент. Їх використання дозволяє брендам створювати унікальний візуальний стиль, який сприяє формуванню впізнаваності та емоційного зв'язку зі споживачем. У цифровому просторі користувачі щоденно отримують значний обсяг інформації, тому саме візуально привабливий контент має найбільші шанси привернути увагу та утримати інтерес аудиторії.

Одним із ключових механізмів впливу візуального мистецтва є емоційна комунікація. Через кольорові рішення, композицію, художні образи та символіку бренд здатний передавати певні настрої, цінності та ідеї. Емоційно насичений контент активізує психологічні механізми сприйняття та сприяє кращому запам'ятовуванню інформації. Саме тому бренди активно використовують мистецькі концепції для

створення рекламних кампаній, які викликають емоційний відгук у споживачів[11] [12].

Особливого значення набуває креативний контент, який поєднує інноваційні ідеї, художню виразність та інтерактивність. У цифровому маркетингу креативність виступає важливим чинником конкурентоспроможності, оскільки дозволяє бренду виділятися серед великої кількості інформаційних повідомлень. Креативний контент може проявлятися у нестандартному дизайні, інтерактивних форматах, авторських ілюстраціях, вірусних відео, мемах, цифрових інсталяціях та мультимедійних проєктах.

Суттєвий вплив на залучення аудиторії мають соціальні мережі, де візуальний формат став домінуючим видом комунікації. Такі платформи, як Instagram, TikTok, Pinterest та YouTube, орієнтовані насамперед на візуальне сприйняття інформації. У цих умовах бренди активно використовують художні концепції, анімацію, короткі відеоформати та дизайнерські рішення для підвищення активності аудиторії. Візуально якісний контент стимулює користувачів до взаємодії через вподобання, коментарі, поширення та створення власного контенту на основі брендових матеріалів.

Важливою складовою креативного контенту є сторітелінг – мистецтво розповіді через візуальні образи. За допомогою фотографій, відео, ілюстрацій та графічних елементів бренди створюють історії, які формують емоційний зв'язок із цільовою аудиторією. Візуальний сторітелінг дозволяє не лише презентувати продукт чи послугу, а й передати цінності бренду, його місію та соціальну позицію. Це сприяє формуванню довіри та підвищенню рівня залученості користувачів.

У цифровому маркетингу значну роль відіграє також концепція user-generated content – контенту, створеного самими користувачами. Бренди заохочують аудиторію до створення фотографій, відео, творчих робіт та відгуків, що підсилює ефект залученості та формує відчуття причетності до бренду. Такий підхід не лише підвищує активність аудиторії, а й сприяє поширенню бренду через соціальні мережі.

Важливим є використання візуального мистецтва є персоналізація контенту. Сучасні цифрові технології дозволяють адаптувати візуальні матеріали до інтересів, поведінки та потреб конкретних груп

[11] Dano G., Kovacs S., Surman V. AI meets marketing research: virtual interviewers and the challenges of regional and demographic adoption. *International Journal of Information Management.* 2026. Т. 86. P. 102985. DOI: https://doi.org/10.1016/j.ijinfomgt.2025.102985

[12] Карпенко В.Л., Шиш А.М. Цифрові технології та штучний інтелект у сучасному маркетингу в Україні: виклики та перспективи. *Актуальні питання економічних наук.* 2024. № 2. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.136107434

споживачів. Персоналізований контент сприймається аудиторією як більш релевантний та цінний, що позитивно впливає на рівень взаємодії з брендом.

Крім того, розвиток цифрових технологій сприяв активному використанню інтерактивного мистецтва у маркетингових комунікаціях. Доповнена реальність (AR), віртуальна реальність (VR), 3D-анімація та інтерактивні інсталяції створюють новий рівень взаємодії між брендом і споживачем. Такі технології дозволяють аудиторії не лише спостерігати за контентом, а й безпосередньо брати участь у комунікаційному процесі, що значно підвищує рівень залученості (табл. 2).

Таблиця 2

Аналітична характеристика візуальної комунікації та брендингу в цифровому середовищі

Складова	**Візуальна комунікація**	**Брендинг**	**Аналітичний коментар**
Сутність	Передача інформації через візуальні образи, символи, кольори, дизайн	Формування унікального образу бренду в свідомості аудиторії	Візуальна комунікація є інструментом реалізації брендингу
Основна мета	Привернення уваги та швидке донесення повідомлення	Створення впізнаваності, довіри та лояльності	Ефективний брендинг неможливий без візуальної системи
Ключові елементи	Колір, шрифт, композиція, фото, відео, інфографіка	Логотип, фірмовий стиль, брендбук, позиціонування	Візуальні елементи допомагають ідентифікувати бренд серед конкурентів
Канали реалізації	Соціальні мережі, сайти, реклама, упаковка, відеоконтент	Маркетингові кампанії, корпоративна айдентика, digital-платформи	Digital-середовище посилює роль візуального контенту
Емоційний вплив	Викликає емоції через образи та асоціації	Формує емоційний зв’язок зі споживачем	Емоційна взаємодія підвищує рівень залученості аудиторії
Інструменти	Графічний дизайн, анімаційний дизайн, фото- та відеомонтаж	Бренд-стратегія, tone of voice, айдентика, storytelling	Сучасний брендинг поєднує візуальні та комунікаційні технології
Вплив на аудиторію	Полегшує сприйняття інформації	Формує довготривале сприйняття бренду	Візуальна сталість підвищує довіру до бренду

Продовження таблиці 2

Роль у цифровому середовищі	Забезпечує швидке сприйняття контенту в інформаційному потоці	Допомагає бренду виділятися у конкурентному digital-просторі	Соціальні мережі роблять візуальну складову ключовою
Показники ефективності	Охоплення, перегляди, взаємодії, CTR	Впізнаваність бренду, лояльність, репутація, конверсія	Ефективність оцінюється як кількісними, так і якісними показниками
Сучасні тенденції	Мінімалізм, інтерактивність, персоналізація, AI-візуалізація	Емоційний брендинг, digital-identity, human-centered branding	Технології штучного інтелекту трансформують підходи до брендингу

Джерело: сформовано автором самостійно

Аналіз таблиці 2 свідчить, що візуальна комунікація та брендинг є взаємопов'язаними складовими сучасного цифрового маркетингу. Візуальна комунікація забезпечує передачу інформації через образи, кольори, шрифти та інші графічні елементи, тоді як брендинг формує унікальний образ компанії або продукту у свідомості споживача. Саме тому візуальні засоби виступають основою ефективного позиціонування бренду на ринку.

Дослідження показує, що основною метою візуальної комунікації є швидке привернення уваги аудиторії та спрощення сприйняття інформації. У свою чергу брендинг орієнтований на формування довіри, впізнаваності та довгострокової лояльності споживачів. Це підтверджує, що без цілісної візуальної системи бренд не може ефективно функціонувати у конкурентному цифровому середовищі.

Особливе значення мають ключові елементи візуальної комунікації та брендингу: колір, композиція, логотип, фірмовий стиль і брендбук. Їх узгоджене використання створює єдину айдентику бренду, що сприяє його диференціації серед конкурентів. У цифровому просторі це набуває особливої актуальності через високу швидкість споживання контенту в соціальних мережах та онлайн-платформах.

Аналіз каналів реалізації демонструє, що соціальні мережі, сайти, відеоконтент та digital-платформи є основними середовищами взаємодії бренду з аудиторією. Це зумовлює необхідність використання сучасних інструментів, зокрема графічного дизайну, анімаційний дизайн, storytelling та digital-стратегій.

Важливим є емоційний вплив візуального контенту. Саме емоційна взаємодія підсилює залученість аудиторії, формує позитивні асоціації

та сприяє підвищенню рівня довіри до бренду. У сучасних умовах брендинг дедалі більше орієнтується на human-centered підхід, персоналізацію та створення емоційного досвіду для споживача.

Показники ефективності, наведені в таблиці, підтверджують, що успішність візуальної комунікації оцінюється через охоплення, перегляди та взаємодії, тоді як брендинг – через впізнаваність, репутацію та лояльність аудиторії. Це свідчить про комплексний характер оцінювання ефективності цифрових комунікацій. Візуальне мистецтво та креативний контент виступають важливими інструментами залучення аудиторії у цифровому маркетингу. Вони забезпечують емоційний вплив, підвищують ефективність комунікації, формують унікальний образ бренду та стимулюють активну взаємодію користувачів із цифровим контентом. Використання мистецьких підходів у маркетинговій діяльності сприяє підвищенню конкурентоспроможності брендів та ефективності їх цифрових комунікацій.

Візуальне мистецтво та креативний контент у сучасному цифровому маркетингу виступають ключовими інструментами залучення, утримання та активізації аудиторії. Вони забезпечують перехід від інформаційного типу комунікації до емоційно-естетичного, у якому вирішальну роль відіграють образи, символи, дизайн і креативні наративи.

Проведений аналіз засвідчує, що ефективність цифрової взаємодії значною мірою залежить від якості візуального контенту, його оригінальності, емоційної насиченості та здатності формувати стійкі асоціації з брендом. Візуальне мистецтво через графічний дизайн, анімацію, фотографію, відео та інтерактивні формати забезпечує швидке сприйняття інформації та підвищує рівень залученості користувачів у цифрових каналах комунікації. Креативний контент, у свою чергу, виступає важливим чинником конкурентної переваги, оскільки дозволяє брендам вирізнятися в умовах інформаційного перевантаження та формувати унікальну ідентичність.

Таким чином, візуальне мистецтво та креативний контент є не лише засобами естетичного оформлення цифрових комунікацій, а й стратегічними інструментами формування бренду, підвищення рівня залученості аудиторії та зміцнення її лояльності. Їх інтеграція у цифровий маркетинг забезпечує ефективність комунікаційних стратегій та сприяє розвитку сучасного конкурентного медіасередовища.

3. Вплив мистецьких практик на емоційну взаємодію та лояльність споживачів у цифровому середовищі

У сучасному цифровому середовищі ефективність маркетингових комунікацій значною мірою залежить від здатності бренду формувати емоційний зв’язок зі споживачами. В умовах високої конкуренції та

інформаційного перенасичення саме емоції стають одним із ключових чинників, які впливають на поведінку аудиторії, прийняття рішень та формування лояльності. Особливого значення набувають мистецькі практики, які забезпечують естетичний, емоційний та культурний вплив на споживача.

Мистецькі практики у цифровому маркетингу охоплюють використання художніх образів, музики, дизайну, відеоарту, анімації, інтерактивного контенту, цифрових інсталяцій та інших форм творчого самовираження. Їх основна мета полягає у створенні унікального емоційного досвіду, який сприяє формуванню позитивного сприйняття бренду та активізації взаємодії аудиторії з цифровим контентом.

Емоційна взаємодія є важливою складовою сучасного маркетингу, оскільки споживачі дедалі частіше обирають не лише продукт чи послугу, а й емоції, враження та цінності, які асоціюються з брендом. Через мистецькі елементи бренд може формувати атмосферу довіри, натхнення, комфорту або соціальної причетності. Візуальні образи, кольорова гама, музичний супровід та художня композиція впливають на підсвідоме сприйняття інформації та сприяють виникненню емоційного відгуку.

Однією з найбільш поширених мистецьких практик у цифровому середовищі є візуальний сторітелінг. За допомогою художньо побудованих історій бренди передають власні цінності, місію та соціальні ідеї. Такий підхід дозволяє не лише інформувати аудиторію, а й створювати емоційний зв'язок зі споживачем. Люди краще запам'ятовують історії, які викликають емоції, тому мистецький сторітелінг значно підвищує рівень залученості аудиторії та сприяє формуванню довготривалої прихильності до бренду.

У цифровому маркетингу важливу роль відіграє також музичне мистецтво. Музика використовується у рекламних відео, соціальних мережах, подкастах та мультимедійних кампаніях для створення відповідного емоційного настрою. Музичний супровід здатний посилювати емоційне сприйняття контенту, формувати асоціації з брендом та впливати на поведінкові реакції споживачів.

Значний вплив на емоційну взаємодію мають інтерактивні мистецькі практики, які передбачають активну участь аудиторії у створенні або поширенні контенту. Соціальні мережі стимулюють користувачів до творчої взаємодії з брендом через флешмоби, челенджі, конкурси, створення власного візуального контенту та використання брендованих ефектів. Такі практики формують відчуття причетності до спільноти бренду та посилюють емоційний зв'язок між компанією та споживачем.

Особливого значення набуває автентичність мистецького контенту. У сучасному цифровому середовищі аудиторія позитивно сприймає бренди, які демонструють щирість, соціальну відповідальність та культурну чутливість. Мистецькі практики дозволяють компаніям відображати актуальні суспільні теми, підтримувати культурні ініціативи та формувати гуманістичні цінності. Це сприяє підвищенню довіри до бренду та формуванню емоційної прихильності споживачів[13] [14].

Одним із результатів ефективного використання мистецьких практик є формування лояльності споживачів. Лояльність у цифровому маркетингу проявляється через повторні взаємодії з брендом, готовність рекомендувати його іншим користувачам, участь у бренд-комунікаціях та позитивне ставлення до компанії. Емоційно насичений мистецький контент стимулює тривалі відносини між брендом і аудиторією, оскільки споживач починає асоціювати бренд із позитивними переживаннями та власними цінностями.

У сучасних умовах цифрової трансформації важливим напрямом є використання технологій доповненої та віртуальної реальності, які створюють нові можливості для мистецької взаємодії зі споживачем. Інтерактивні артпроєкти, VR-презентації, AR-фільтри та цифрові виставки дозволяють формувати глибший рівень емоційного залучення та персоналізованого досвіду користувача.

Мистецькі практики також впливають на формування брендової ідентичності у цифровому середовищі. Через художню стилістику, візуальні символи та креативні концепції бренд створює власний унікальний образ, який вирізняє його серед конкурентів. Послідовне використання мистецьких елементів забезпечує цілісність комунікації та сприяє закріпленню бренду у свідомості аудиторії. Крім того, мистецтво у цифровому маркетингу виконує соціокультурну функцію, оскільки сприяє поширенню культурних цінностей, розвитку креативної економіки та підтримці творчих ініціатив. Бренди, які інтегрують мистецькі практики у власні комунікації, часто сприймаються як більш сучасні, інноваційні та соціально орієнтовані[15] [16].

---

[13] Figueiredo N. et al. The role of digital marketing in online shopping: A bibliometric analysis for decoding consumer behavior. *Journal of Theoretical and Applied Electronic Commerce Research.* 2025. Т. 20. № 1. pp. 25. DOI: https://doi.org/10.3390/jtaer20010025

[14] Горин В.П., Юзюк І.В. Вплив цифрової трансформації на фінансування культури. *Європейський науковий журнал Економічних та Фінансових інновацій.* 2025. № 3 (17). С. 75. DOI: https://doi.org/10.32750/2025-0306

[15] Pagani M., Wind Y. Unlocking marketing creativity using artificial intelligence. *Journal of Interactive Marketing.* 2025. Т. 60. № 1. P. 15. DOI: https://doi.org/10.1177/10949968241265855

Таким чином, мистецькі практики мають суттєвий вплив на емоційну взаємодію та формування лояльності споживачів у цифровому середовищі. Вони забезпечують створення емоційного досвіду, посилюють комунікацію між брендом і аудиторією, сприяють формуванню довіри та підтримують довготривалі взаємовідносини зі споживачами. У сучасному цифровому маркетингу мистецтво стає не лише елементом естетики, а й стратегічним інструментом формування конкурентних переваг бренду.

Соціальні мережі стали ключовим каналом поширення мистецького контенту. Платформи на кшталт Instagram, TikTok та YouTube дозволяють брендам використовувати художні підходи для створення вірусного контенту. Мистецтво тут виконує функцію «тригера уваги», який запускає механізм взаємодії з аудиторією.

Для більш повного відображення тенденцій розвитку цифрових комунікацій доцільно звернутися до кількісних показників використання соціальних мереж в Україні. Узагальнення статистичних даних за 2020–2025 роки дозволяє простежити поступове зростання кількості користувачів соціальних платформ, що свідчить про посилення їх ролі в інформаційному та комунікаційному середовищі суспільства.

Наведені дані дають змогу оцінити динаміку змін аудиторії соціальних мереж, виявити загальні тенденції цифровізації комунікацій та підкреслити зростаюче значення онлайн-платформ у процесах взаємодії користувачів із брендами, організаціями та соціальними інституціями.

У зв’язку з цим нижче представлено графічне відображення змін кількості користувачів соціальних мереж в Україні за період 2020–2025 років (рис. 1), яке дозволяє більш наочно проаналізувати зазначену динаміку.

Надані дані на рисунку 1 відображають багаторівневу трансформацію структури користування соціальними мережами в Україні у 2020–2025 роках, що проявляється як у зміні абсолютних показників аудиторії, так і в перерозподілі домінуючих платформ.

У загальному вимірі спостерігається тенденція до нестабільної динаміки ринку, де відсутнє рівномірне зростання всіх платформ одночасно. Натомість формується конкуренція між різними форматами контенту: довгими відео (YouTube), візуально-статичним і напіввідео контентом (Instagram) та короткими відео (TikTok). Це свідчить про структурну зміну цифрової поведінки користувачів у напрямі швидкого споживання інформації.

---

[16] Орленко О.С., Братусь І.В. Візуальна стратегія комунікації стартапів у цифровій економіці. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки».* 2026. № 66. С. 238. DOI: https://doi.org/10.36074/grail-of-science.17.04.2026.023

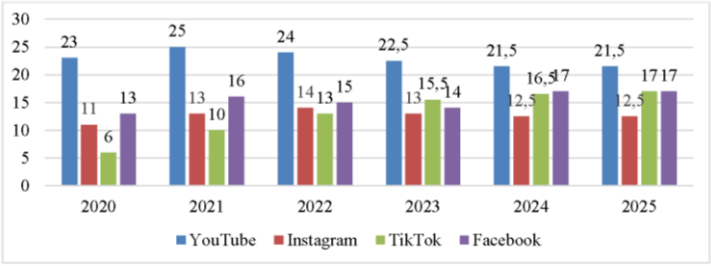


Рис. 1. Динаміка використання соціальних мереж в Україні у 2020–2025 роках, кількість користувачів, млн

Джерело: сформовано автором самостійно на основі[17]

YouTube упродовж усього періоду залишається найбільшою платформою за обсягом користувачів, однак демонструє поступове зниження з 23 млн у 2020 році до 21,5 млн у 2025 році. Це зменшення, хоч і не є різким, має системний характер і свідчить про насичення ринку відеоконтенту довгого формату. Втрата близько 1,5 млн користувачів може інтерпретуватися як перерозподіл уваги на користь мобільних платформ із більш інтенсивною контентною динамікою. Водночас YouTube зберігає стратегічну роль як платформа глибокого контенту та пошукової відеоекосистеми.

Instagram демонструє помірне зростання з 11 млн до 12,5 млн користувачів, однак після 2022 року спостерігається фактична стабілізація. Це свідчить про наближення до точки насичення аудиторії. Платформа зберігає високу релевантність завдяки візуальній природі контенту, розвитку Reels та інтеграції e-commerce функцій. Проте темпи приросту значно нижчі порівняно з TikTok, що вказує на поступову втрату статусу інноваційного драйвера.

TikTok демонструє найбільш виражену динаміку – зростання з 6 млн до 17 млн користувачів, тобто майже утричі за п’ять років. Особливо інтенсивне зростання спостерігається у 2021-2024 роках, що відповідає глобальному тренду масового переходу до short-form video. Така динаміка є показником експоненційного розширення цифрового впливу платформи, що базується на алгоритмічній персоналізації, високій частоті взаємодії та емоційно-реактивному контенті. TikTok

[17] Головчук Ю.О., Паламаренко Я.В., Карачина Н.П., Романенко С.В. Маркетинг і консалтинг у соціальній сфері та бізнесі в умовах цифрової трансформації. *Інвестиції: практика та досвід.* 2026. № 8. С. 97. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2026.8.95

фактично формує нову модель медіаспоживання, де ключовим є не тривалість контенту, а інтенсивність залучення.

Facebook у даних демонструє коливальну, але відносно слабку динаміку з 13 млн до 17 млн користувачів, однак характер змін не є рівномірним. Попри формальне зростання у кінцевих роках, загальна траєкторія свідчить про втрату темпів розвитку та зниження інноваційної привабливості платформи. Facebook поступово трансформується з основної соціальної мережі у платформу комунікаційної підтримки, зосереджену на старших вікових групах, групах інтересів та інформаційних спільнотах.

Зокрема, спостерігається поступове зниження домінуючих позицій окремих месенджерів та одночасне посилення ролі альтернативних платформ, що свідчить про диверсифікацію цифрових каналів комунікації. Зміни показників використання Viber, Telegram, WhatsApp та Messenger відображають адаптацію користувачів до нових форматів споживання контенту, підвищення вимог до швидкості взаємодії, функціональності сервісів та зручності інформаційного обміну.

Наведені дані дозволяють зробити висновок про те, що сучасний ринок месенджерів характеризується високою конкуренцією та постійною трансформацією структури користувацької аудиторії. Крім того, спостерігається посилення ролі окремих платформ, які швидко адаптуються до змін цифрового середовища та потреб користувачів.

У результаті формуються нові моделі цифрової взаємодії, які поступово витісняють традиційні підходи до обміну інформацією. Це свідчить про зростання значення функціональності, швидкості та мультимедійності комунікаційних сервісів. Узагальнена динаміка використання месенджерів в Україні у 2020–2025 роках представлена на рис. 2, що дає можливість візуально оцінити зазначені зміни.

Надана динаміка використання месенджерів в Україні за 2020–2025 роки відображає глибоку трансформацію комунікаційного середовища, що характеризується поступовим переходом від монопольного домінування одного сервісу до більш конкурентної та диверсифікованої структури цифрової взаємодії.

У загальному вимірі ринку простежується зміщення домінування від Viber до Telegram, а також поступове зростання WhatsApp на фоні зниження ролі Facebook Messenger. Це свідчить про зміну користувацьких пріоритетів у бік більш функціональних, швидких та контентно-орієнтованих платформ. Це також відображає загальну тенденцію до диверсифікації цифрових каналів комунікації та зростання ролі платформ, орієнтованих на масове поширення контенту. У результаті формується нова структура цифрової взаємодії, де ключовими

критеріями вибору месенджерів стають швидкість, зручність та функціональна багатоформатність.

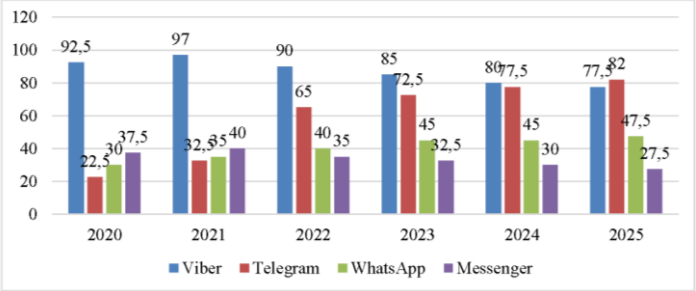


Рис. 2. Динаміка використання месенджерів в Україні у 2020–2025 роках

Джерело: сформовано автором самостійно на основі[18]

Viber у 2020 році є беззаперечним лідером із показником 92,5 млн користувачів, а у 2021 році досягає пікового значення 97 млн. Однак у подальші роки спостерігається стійка тенденція до зниження – до 77,5 млн у 2025 році. Це зменшення на 19,5 млн за п'ять років свідчить про втрату монопольних позицій та поступове перенасичення ринку. Причинами можна вважати обмежену екосистемність платформи, меншу адаптивність до контентних форматів і конкуренцію з боку більш гнучких месенджерів.

Telegram демонструє найбільш динамічну позитивну тенденцію серед усіх платформ – з 22,5 млн у 2020 році до 82 млн у 2025 році. Особливо інтенсивне зростання відбувається у 2022-2025 роках, що вказує на структурний злам у користувацькій поведінці. Telegram перетворюється з месенджера на гібридну інформаційно-комунікаційну платформу, що поєднує функції новинного каналу, соціальної мережі та інструменту масової комунікації. Його зростання є індикатором попиту на швидке, децентралізоване та контентно насичене середовище.

WhatsApp демонструє поступове зростання з 30 млн до 47,5 млн користувачів. Динаміка є відносно рівномірною, без різких коливань, що свідчить про стабільну базу користувачів і високу інерційність платформи. WhatsApp виконує переважно функцію персональної

[18] Головчук Ю.О., Паламаренко Я.В., Карачина Н.П., Романенко С.В. Маркетинг і консалтинг у соціальній сфері та бізнесі в умовах цифрової трансформації. *Інвестиції: практика та досвід.* 2026. № 8. С. 98. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2026.8.95

комунікації, менш залежної від контентних трендів, що забезпечує йому стійкість навіть в умовах конкуренції.

Facebook Messenger демонструє поступове, але стабільне зниження з 37,5 млн до 27,5 млн користувачів. Це свідчить про втрату конкурентних позицій у зв'язку зі зменшенням ролі Facebook-екосистеми серед молодшої аудиторії та переходом користувачів до більш сучасних платформ. Messenger поступово втрачає статус основного інструменту цифрової комунікації.

Проведений аналіз динаміки використання месенджерів в Україні у 2020-2025 роках свідчить про суттєву трансформацію структури цифрових комунікацій. Ринок поступово переходить від домінування окремих платформ до більш розподіленої та конкурентної екосистеми, у якій користувачі обирають сервіси відповідно до функціональних можливостей, зручності та характеру контенту. Найбільш виразною тенденцією є стрімке зростання Telegram, що відображає попит на швидкі, мультимедійні та інформаційно насичені канали комунікації.

Сучасний ринок месенджерів характеризується не лише конкуренцією технологічних рішень, а й зміною комунікаційних моделей взаємодії. Це підкреслює загальну тенденцію цифрової трансформації, у межах якої домінують гнучкі, інтегровані та контентно орієнтовані платформи.

Схематичне узагальнення процесу формування залученості аудиторії в цифровому маркетингу засобами мистецтва подано на рис. 3, де відображено взаємозв'язок між мистецькими практиками, креативним контентом, механізмами емоційного впливу та формуванням лояльності споживачів. Запропонована модель дозволяє комплексно простежити логіку трансформації художньо-естетичних елементів цифрової комунікації у поведінкові реакції аудиторії та маркетингові результати бренду.

Запропонована модель демонструє комплексний механізм формування залученості аудиторії у цифровому маркетингу засобами мистецтва. Її структура побудована за логічним принципом послідовного впливу: від використання мистецьких практик і створення креативного контенту – до емоційної взаємодії зі споживачем та формування його лояльності до бренду. Модель відображає взаємозв'язок між художньо-естетичними елементами цифрової комунікації та поведінковими реакціями аудиторії.

Перший блок моделі – «Мистецькі практики (інструменти впливу)» – визначає основні творчі засоби, які використовуються у цифровому маркетингу. До них належать візуальне мистецтво, цифрове мистецтво, музичний супровід, дизайн, сторітелінг, інтерактивні практики та user-generated content. Цей компонент моделі демонструє, що мистецтво

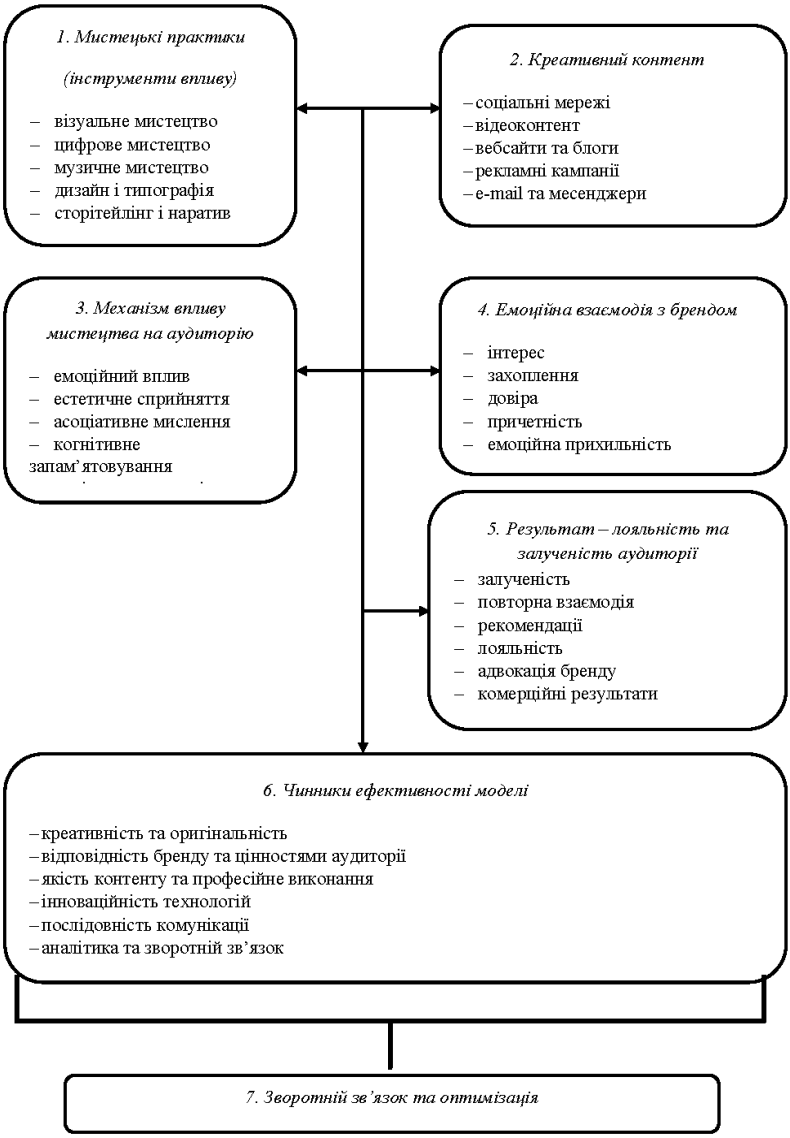


Рис. 3. Модель формування залученості аудиторії в цифровому маркетингу засобами мистецтва

Джерело: сформовано автором самостійно

виступає не лише елементом естетики, а й інструментом психологічного та емоційного впливу на аудиторію. Особливе значення має інтеграція різних форм мистецтва, які забезпечують комплексне сприйняття бренду в цифровому середовищі.

Другий блок – «Креативний контент (форми реалізації)» – відображає канали та формати, через які мистецькі практики реалізуються у цифровій комунікації. Соціальні мережі, відеоконтент, вебсайти, рекламні кампанії, інтерактивні платформи та e-mail-комунікація є основними середовищами взаємодії бренду зі споживачем. Модель показує, що ефективність мистецького впливу залежить не лише від якості творчого контенту, а й від правильного вибору цифрових платформ для його поширення.

Третій блок – «Механізми впливу мистецтва на аудиторію» – є центральним елементом моделі, оскільки саме тут розкривається психологічний механізм формування залученості. Емоційний вплив, естетичне сприйняття, асоціативне мислення, когнітивне запам'ятовування, соціальна взаємодія та персоналізація контенту формують основу комунікаційного впливу бренду. Важливо, що модель враховує не лише емоційний вплив, а й когнітивний, оскільки мистецькі образи сприяють кращому запам'ятовуванню бренду та підсилюють асоціативні зв'язки у свідомості споживача.

Четвертий блок – «Емоційна взаємодія з брендом» – демонструє результати психологічного впливу мистецтва. Інтерес, захоплення, довіра, причетність та емоційна прихильність формують позитивний емоційний досвід аудиторії. Саме цей етап є ключовим для переходу від простого сприйняття контенту до формування стійких взаємовідносин між брендом і споживачем. Модель акцентує увагу на тому, що сучасний цифровий маркетинг орієнтується не лише на продаж продукту, а й на створення емоційного зв'язку з аудиторією.

П'ятий блок – «Результат: лояльність та залученість аудиторії» – відображає кінцевий ефект використання мистецьких практик у цифровому маркетингу. Залученість проявляється через активність користувачів у соціальних мережах, повторну взаємодію з контентом, позитивні відгуки та рекомендації бренду. Лояльність формується через довіру, емоційну прихильність та готовність підтримувати бренд у довгостроковій перспективі. Важливим є те, що вона пов'язує емоційний вплив із конкретними комерційними результатами – зростанням продажів, прибутку та ринкової частки компанії.

Шостий блок – «Чинники ефективності моделі» – демонструє умови, за яких модель функціонує найбільш результативно. До них належать креативність, відповідність цінностям аудиторії, якість контенту, інноваційність технологій, послідовність комунікації та аналітика.

Це свідчить про те, що мистецькі практики мають бути не хаотичними, а стратегічно інтегрованими у загальну маркетингову політику бренду.

Сьомий блок – «Зворотний зв'язок та оптимізація» – підкреслює циклічний характер цифрового маркетингу. Аналіз результатів, моніторинг реакцій аудиторії та оптимізація контенту забезпечують постійне вдосконалення комунікаційної стратегії. Модель демонструє, що цифрове середовище потребує гнучкості та адаптації до змін поведінки споживачів.

Отже, запропонована модель є цілісною системою взаємодії мистецтва, цифрових технологій та маркетингових комунікацій. Вона підтверджує, що мистецькі практики виступають важливим стратегічним інструментом формування емоційної взаємодії, підвищення залученості аудиторії та розвитку лояльності споживачів у цифровому середовищі. Модель також підкреслює значення креативності та естетики як чинників конкурентоспроможності сучасного бренду.

Отже, мистецькі практики відіграють визначальну роль у формуванні емоційної взаємодії та лояльності споживачів у цифровому середовищі, виступаючи ефективним інструментом впливу на поведінку аудиторії. В умовах інформаційного перевантаження саме емоційний компонент комунікації стає ключовим чинником, що визначає рівень залученості користувачів та їхнє ставлення до бренду.

Проведений аналіз засвідчує, що використання візуального мистецтва, музики, сторітелінгу, інтерактивних форматів, цифрових інсталяцій та user-generated content сприяє формуванню позитивного емоційного досвіду, який забезпечує глибший рівень взаємодії між брендом і споживачем. Особливо важливим є те, що мистецькі елементи впливають як на свідомий, так і на підсвідомий рівні сприйняття, формуючи стійкі асоціації, довіру та емоційну прихильність.

Доведено, що емоційно насичений креативний контент не лише підвищує залученість аудиторії в цифрових каналах комунікації, але й безпосередньо впливає на формування лояльності, яка проявляється у повторній взаємодії зі брендом, рекомендаціях та довготривалих відносинах із ним. Важливу роль у цьому процесі відіграють соціальні мережі та інтерактивні технології, які створюють умови для активної участі споживача у комунікації.

Таким чином, мистецькі практики у цифровому маркетингу виступають не лише засобом естетичного оформлення контенту, а й стратегічним інструментом формування емоційного зв'язку зі споживачем. Їх використання забезпечує підвищення рівня залученості аудиторії, зміцнення довіри до бренду та формування стійкої споживчої лояльності, що є важливою передумовою ефективності сучасних маркетингових комунікацій.

4. Інтерактивні цифрові технології та мистецькі практики у формуванні споживчого досвіду

У сучасному цифровому суспільстві інтерактивні технології стали важливим інструментом трансформації маркетингових комунікацій та взаємодії брендів зі споживачами. Розвиток цифрового середовища сприяв переходу від традиційних односторонніх форм реклами до інтерактивної моделі комунікації, у межах якої користувач виступає не лише споживачем інформації, а й активним учасником створення контенту та комунікаційного процесу. Мистецькі практики та цифрові технології формують нові механізми емоційного впливу, персоналізації та залучення аудиторії.

Інтерактивні цифрові технології охоплюють широкий спектр інструментів: доповнену реальність (AR), віртуальну реальність (VR), штучний інтелект, 3D-візуалізацію, анімацію, інтерактивні інсталяції, гейміфікацію, цифрові платформи та мультимедійні формати. Їх використання у поєднанні з мистецькими елементами дозволяє створювати новий тип споживчого досвіду, який базується на емоційній взаємодії, візуальному зануренні та активній участі користувача.

Сучасний споживач прагне не лише отримувати інформацію про продукт чи послугу, а й переживати унікальний досвід взаємодії з брендом. Саме тому компанії активно інтегрують мистецькі практики у цифрові технології для створення інтерактивного контенту, який здатний викликати емоції, зацікавлення та відчуття причетності. Візуальні ефекти, анімація, цифрове мистецтво та мультимедійні елементи сприяють формуванню більш глибокого емоційного контакту між брендом і споживачем.

Одним із найбільш поширених напрямів є використання технологій доповненої реальності. AR-технології дозволяють поєднувати реальний та цифровий простір, створюючи інтерактивні мистецькі елементи у маркетингових комунікаціях. За допомогою мобільних додатків та соціальних мереж користувачі можуть взаємодіяти з віртуальними об’єктами, приміряти товари, використовувати брендовані фільтри або брати участь у цифрових інтерактивних кампаніях. Такі технології значно підвищують рівень залученості аудиторії та роблять комунікацію більш персоналізованою.

Важливу роль у формуванні споживчого досвіду відіграє також віртуальна реальність. VR-технології створюють ефект повного занурення у цифрове середовище та дозволяють брендам моделювати інтерактивні простори, виставки, презентації та віртуальні шоуруми. У поєднанні з мистецькими практиками це сприяє створенню емоційно насиченого досвіду, який формує сильні асоціації з брендом та підвищує рівень довіри споживачів.

Суттєвого значення набуває гейміфікація – використання ігрових елементів у цифровому маркетингу. Мистецьке оформлення ігрового контенту, анімація, інтерактивні сценарії та візуальні ефекти стимулюють користувачів до активної участі у взаємодії з брендом. Гейміфіковані маркетингові кампанії підвищують інтерес аудиторії, збільшують тривалість взаємодії з контентом та формують позитивні емоційні враження.

Особливого значення у цифровому середовищі набуває інтерактивний дизайн, який поєднує естетичні та функціональні характеристики цифрового продукту. UX/UI-дизайн виступає не лише технічним елементом навігації, а й важливим мистецьким інструментом формування сприйняття бренду. Візуальна гармонія, кольорова палітра, типографіка, анімація та композиція інтерфейсу впливають на поведінку користувачів і визначають рівень комфортності взаємодії з цифровою платформою[19] [20].

Інтерактивні мистецькі практики активно використовуються у соціальних мережах, де бренди створюють цифрові перформанси, інтерактивні відео, онлайн-флешмоби та мультимедійні проєкти. Соціальні платформи сприяють двосторонній комунікації між брендом та аудиторією, дозволяючи користувачам брати участь у створенні контенту, залишати відгуки, поширювати творчі матеріали та формувати власний цифровий досвід.

Важливою складовою інтерактивного споживчого досвіду є персоналізація контенту. Сучасні цифрові технології дозволяють аналізувати поведінку користувачів, їх інтереси та вподобання для створення індивідуалізованого контенту. Персоналізовані мистецькі рішення роблять комунікацію більш релевантною та підвищують емоційну залученість споживача.

У сучасному цифровому маркетингу мистецькі практики також виконують функцію створення «досвіду бренду». Споживачі оцінюють бренд не лише за якістю продукції, а й за емоціями, які вони отримують під час взаємодії з ним. Саме тому компанії використовують інтерактивні технології для створення унікального цифрового середовища, де поєднуються естетика, технології та емоційний вплив. Суттєвий вплив на розвиток інтерактивних мистецьких практик має штучний інтелект, який відкриває нові можливості для генерації креативного контенту,

[19] Lubis U.S. et al. Digital marketing strategies in expanding the market for MSME creative products in Indonesia-state of art. *Frontiers in Communication.* 2025. Т. 10. pp. 1647391. DOI: https://doi.org/10.3389/fcomm.2025.1647391

[20] Карачина Н.П., Головчук Ю.О., Дихніч Д.П. Вітчизняні та зарубіжні доробки оцінювання ефективності бренду підприємств. *Бізнес-навігатор.* 2025. № 80. С. 479. DOI: https://doi.org/10.32782/business-navigator.80-80

автоматизації дизайну та створення персоналізованих комунікацій. Використання AI-технологій у поєднанні з мистецтвом дозволяє брендам швидше адаптувати контент до потреб аудиторії та підвищувати ефективність маркетингових кампаній[21] [22].

Крім того, інтерактивні цифрові технології сприяють розвитку цифрової культури та формуванню нових моделей споживчої поведінки. У сучасному інформаційному середовищі користувачі очікують від брендів креативності, інноваційності та можливості активної участі у комунікації. Саме мистецькі практики дозволяють зробити цифровий контент більш емоційним, динамічним та соціально значущим.

Інтерактивні цифрові технології та мистецькі практики є важливими складовими формування сучасного споживчого досвіду. Їх інтеграція у цифровий маркетинг забезпечує підвищення рівня залученості аудиторії, створення емоційного зв'язку з брендом, персоналізацію комунікації та формування довготривалої лояльності споживачів. У сучасних умовах цифрової трансформації саме поєднання мистецтва й технологій стає одним із ключових чинників конкурентоспроможності брендів та ефективності маркетингових стратегій.

У сучасних умовах цифрової трансформації маркетингових комунікацій особливого значення набуває використання інтерактивних технологій і мистецьких практик, які суттєво змінюють характер взаємодії між брендом і споживачем. Вони не лише забезпечують передачу інформації, а й формують емоційно насичений, персоналізований та залучаючий споживчий досвід, що є ключовим чинником підвищення ефективності цифрового маркетингу. Інтеграція таких інструментів сприяє посиленню візуальної комунікації, розвитку креативних форматів контенту та створенню нових моделей взаємодії з аудиторією.

Важливо розглянути основні типи інтерактивних технологій і мистецьких практик, які найактивніше використовуються у цифровому маркетингу, а також їхній вплив на поведінку та сприйняття споживачів. Систематизація цих підходів дозволяє більш чітко визначити їх функціональне призначення, комунікативний потенціал та практичні можливості застосування у різних маркетингових стратегіях.

У таблиці 3 узагальнено основні інтерактивні цифрові технології та мистецькі практики, охарактеризовано їх зміст, визначено ключові

[21] Spilotro C., Secundo G., Del Vecchio P. Discovering the impact of emerging technologies on SMEs' digital marketing strategies: a conceptual framework. *International Marketing Review.* 2025. Т. 42. № 4. pp. 687. DOI: https://doi.org/10.1108/IMR-11-2023-0301

[22] Майовець Є., Кундря-Висоцька О., Городняк І. Інноваційний контент сучасного маркетингу. *Економіка та суспільство.* 2025. № 78. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-78-31

напрями впливу на формування споживчого досвіду, а також наведено приклади їх використання в сучасних цифрових маркетингових кампаніях. Такий підхід дає змогу комплексно оцінити роль інноваційних інструментів у підвищенні рівня залученості аудиторії та формуванні стійких емоційних зв'язків із брендом.

Таблиця 3

Вплив інтерактивних цифрових технологій і мистецьких практик на формування споживчого досвіду

Інтерактивна технологія / мистецька практика	**Характеристика**	**Вплив на споживчий досвід**	**Приклади використання у цифровому маркетингу**
Доповнена реальність (AR)	Поєднання реального та цифрового середовища через інтерактивні елементи	Підвищення залученості та персоналізації взаємодії	AR-фільтри в соціальних мережах, віртуальна примірка товарів
Віртуальна реальність (VR)	Створення повного ефекту занурення у цифровий простір	Формування емоційного досвіду та глибшої взаємодії з брендом	VR-презентації, віртуальні шоуруми, цифрові виставки
Гейміфікація	Використання ігрових механік у маркетинговій комунікації	Стимулювання активності та зацікавленості аудиторії	Онлайн-квести, бонусні програми, інтерактивні конкурси
Цифрове мистецтво та анімація	Використання художніх цифрових елементів та мультимедіа	Підсилення естетичного сприйняття контенту	Анімаційний дизайн, анімовані рекламні ролики
UX/UI-дизайн	Художнє та функціональне оформлення цифрових платформ	Покращення зручності користування та емоційного сприйняття	Дизайн вебсайтів, мобільних застосунків
Інтерактивний відеоконтент	Контент, який передбачає активну участь користувача	Збільшення тривалості взаємодії з брендом	Інтерактивні відео, відео з вибором сценарію
Штучний інтелект у креативних практиках	Використання AI для створення персоналізованого контенту	Індивідуалізація комунікації зі споживачем	AI-дизайн, персоналізована реклама

Продовження таблиці 3

User-generated content	Контент, створений самими користувачами	Формування довіри та відчуття причетності	Відгуки, фото- та відеоспоживачів у соцмережах
Соціальні медіаплатформи	Цифрові середовища для поширення мистецького контенту	Розвиток комунікації та залучення аудиторії	TikTok-контент, Instagram Reels, digital-art кампанії
Інтерактивні цифрові інсталяції	Художні цифрові проєкти з елементами взаємодії	Створення унікального бренд-досвіду	Онлайн-артпроєкти, мультимедійні презентації

Джерело: сформовано автором самостійно

Таблиця 3 демонструє основні інтерактивні цифрові технології та мистецькі практики, які використовуються у сучасному цифровому маркетингу для формування споживчого досвіду. Представлені інструменти свідчать про трансформацію маркетингових комунікацій від традиційного інформування споживача до створення інтерактивного, емоційно насиченого та персоналізованого цифрового середовища.

Аналіз таблиці показує, що ключовою тенденцією сучасного цифрового маркетингу є поєднання технологічних інновацій із художньо-естетичними підходами. Використання доповненої та віртуальної реальності дозволяє брендам створювати ефект занурення у цифровий простір, підвищуючи рівень взаємодії користувачів із контентом. Такі технології не лише забезпечують візуальну привабливість, а й формують новий тип споживчого досвіду, орієнтований на емоційне сприйняття та активну участь аудиторії.

Важливе місце у структурі цифрового маркетингу займає гейміфікація, яка стимулює користувачів до взаємодії через ігрові механіки, конкурси та інтерактивні сценарії. Це сприяє підвищенню мотивації аудиторії, збільшенню часу взаємодії з брендом та формуванню позитивних емоційних асоціацій. Гейміфіковані елементи особливо ефективні у соціальних мережах та мобільних платформах, де користувачі очікують динамічного та креативного контенту.

Таблиця також підтверджує важливість цифрового мистецтва, анімації та UX/UI-дизайну у формуванні сприйняття бренду. Художньо оформлений контент сприяє естетичному задоволенню користувача, покращує навігацію цифровими платформами та підвищує рівень довіри до бренду. Візуальна гармонія, анімаційні ефекти та сучасні дизайнерські рішення виконують не лише декоративну, а й комунікаційну функцію.

Окремої уваги заслуговує використання штучного інтелекту та персоналізованого контенту. AI-технології дозволяють адаптувати маркетингові повідомлення до індивідуальних потреб і вподобань споживачів, що підвищує релевантність комунікації та ефективність взаємодії з аудиторією. Персоналізація стає одним із ключових чинників формування позитивного споживчого досвіду в умовах цифрового середовища.

Значний вплив на розвиток цифрового маркетингу має user-generated content, тобто контент, створений самими користувачами. Такий підхід сприяє формуванню довіри до бренду, оскільки аудиторія сприймає реальні відгуки та творчі матеріали інших користувачів як більш автентичні. Крім того, залучення споживачів до створення контенту посилює їх емоційну причетність до бренду та стимулює активну участь у цифрових комунікаціях.

Соціальні медіаплатформи у таблиці розглядаються як основне середовище реалізації інтерактивних мистецьких практик. Саме соціальні мережі забезпечують швидке поширення візуального контенту, підтримують двосторонню комунікацію та створюють умови для формування цифрових спільнот навколо бренду. Це підкреслює важливість інтеграції мистецтва та технологій у стратегії цифрової комунікації. Аналіз таблиці свідчить, що інтерактивні цифрові технології та мистецькі практики є важливими інструментами формування сучасного споживчого досвіду. Їх використання сприяє підвищенню залученості аудиторії, розвитку емоційної взаємодії, персоналізації комунікацій та формуванню

Таким чином, інтерактивні цифрові технології та мистецькі практики виступають ключовими детермінантами трансформації сучасного споживчого досвіду в умовах цифрової економіки. Їх інтеграція у маркетингові комунікації забезпечує перехід від традиційної моделі інформування до багатовимірної взаємодії, що ґрунтується на емоційному залученні, персоналізації та активній участі споживача у створенні контенту.

Проведений аналіз засвідчує, що використання AR- та VR-технологій, гейміфікації, цифрового мистецтва, UX/UI-дизайну, штучного інтелекту та соціальних медіаплатформ формує новий тип комунікаційного середовища, у якому бренд і споживач взаємодіють на принципах діалогу, співтворчості та досвіду. Особливо важливим є те, що мистецькі практики в цьому процесі виконують не лише естетичну функцію, а й стають інструментом емоційного впливу та побудови довготривалих асоціативних зв’язків із брендом.

Отже, синергія технологічних інновацій і мистецьких підходів забезпечує формування якісно нового споживчого досвіду, який

характеризується високим рівнем залученості, інтерактивності та персоналізації. Це, у свою чергу, підвищує ефективність цифрового маркетингу та сприяє зміцненню конкурентних позицій брендів у сучасному інформаційному просторі. Крім того, така інтеграція сприяє формуванню довготривалих емоційних зв'язків між брендом і споживачем, що є основою стабільної лояльності аудиторії.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження узагальнено теоретичні та практичні засади використання мистецтва у цифровому маркетингу, а також визначено його роль у формуванні сучасного споживчого досвіду. Доведено, що в умовах цифрової трансформації суспільства маркетингові комунікації набувають нових характеристик, у яких мистецтво виступає не допоміжним, а стратегічно значущим елементом впливу на аудиторію.

У першому розділі встановлено, що теоретичні підходи до інтеграції мистецтва в цифровий маркетинг базуються на поєднанні естетичної, емоційної, семіотичної, когнітивної та комунікаційної концепцій. Мистецтво розглядається як інструмент формування символічних значень, емоційного впливу та візуальної комунікації, що забезпечує ефективне сприйняття бренду. Узагальнення наукових підходів дозволило визначити багаторівневий характер мистецтва як ресурсу маркетингових комунікацій, який одночасно впливає на раціональні та ірраціональні механізми поведінки споживачів.

У другому розділі доведено, що візуальне мистецтво та креативний контент є ключовими інструментами залучення аудиторії в цифровому середовищі. Встановлено, що ефективність цифрових комунікацій значною мірою залежить від естетичної якості, оригінальності та емоційної насиченості контенту. Візуальні засоби, зокрема графічний дизайн, анімація, фотографія, відео та інтерактивні формати, забезпечують швидке сприйняття інформації та формують стійкі асоціації з брендом. Креативний контент виступає чинником конкурентної переваги та сприяє підвищенню рівня залученості користувачів у цифрових каналах комунікації.

У третьому розділі встановлено, що мистецькі практики є визначальним чинником формування емоційної взаємодії та лояльності споживачів. Доведено, що емоційно насичений контент, створений із використанням художніх засобів, забезпечує глибший рівень взаємодії між брендом і аудиторією, сприяє формуванню довіри та довготривалих відносин. Особливу роль у цьому процесі відіграють сторітелінг, музичний супровід, інтерактивні технології, контент,

створений користувачами, та соціальні мережі як основні канали поширення мистецького контенту.

Узагальнення результатів дослідження дозволяє стверджувати, що сучасний цифровий маркетинг базується на інтеграції мистецтва, технологій та комунікаційних стратегій, що забезпечує формування унікального споживчого досвіду. Мистецтво виступає ключовим інструментом емоційного впливу, персоналізації комунікації та побудови брендової ідентичності.

Виявлено, що цифрові технології, зокрема соціальні мережі, доповнена та віртуальна реальність, штучний інтелект та інтерактивні платформи, значно розширюють можливості використання мистецьких практик у маркетинговій діяльності. Це сприяє переходу від традиційних односторонніх комунікацій до інтерактивної моделі взаємодії, у якій споживач стає активним учасником створення контенту.

Таким чином, мету дослідження досягнуто, а поставлені завдання виконано. Результати монографії підтверджують, що мистецтво у цифровому маркетингу є не лише елементом естетизації контенту, а й потужним стратегічним ресурсом формування емоційного зв'язку зі споживачем, підвищення його залученості та забезпечення лояльності до бренду в умовах сучасного цифрового середовища.

АНОТАЦІЯ

Досліджено теоретичні та практичні засади використання мистецтва у цифровому маркетингу як інструменту формування сучасного споживчого досвіду. Розкрито роль мистецьких практик у забезпеченні емоційної взаємодії між брендом і споживачем, а також їхній вплив на залученість, персоналізацію комунікацій і формування лояльності аудиторії.

У роботі систематизовано основні теоретичні підходи до інтеграції мистецтва в цифровий маркетинг, зокрема естетичну, емоційну, семіотичну, когнітивну та комунікаційну концепції. Окрему увагу приділено аналізу візуального мистецтва та креативного контенту як ключових інструментів залучення аудиторії в умовах інформаційного перенасичення цифрового середовища.

Досліджено вплив мистецьких практик на формування емоційної взаємодії та лояльності споживачів, а також визначено роль інтерактивних технологій, соціальних мереж, сторітелінгу та user-generated content у сучасних маркетингових комунікаціях. Проаналізовано динаміку розвитку цифрових платформ і месенджерів в Україні, що дозволило виявити тенденції трансформації цифрового комунікаційного простору.

Узагальнено, що синергія мистецтва та цифрових технологій є важливим чинником підвищення ефективності маркетингових стратегій і формування конкурентних переваг брендів. Результати дослідження можуть бути використані у практиці цифрового маркетингу, брендингу та комунікаційного менеджменту.

Література

1. Pashkovskyi S.M., Holovchuk Y.O., Kalnysh V.V., Shvets A.V., Honcharov O.L., Koval N.V., Saichuk O.V. Occupational burnout and stress among medical staff: empirical analysis and strategies for minimizing their negative impact. *Ukrainian journal of military medicine.* 2026. № 7. pp. 5-18. DOI: https://doi.org/10.46847/ujmm.2026.1(7)-005
2. Струнгар А. Вплив штучного інтелекту на стратегії цифрового маркетингу: поточні можливості та перспективи розвитку. *Економіка та суспільство.* 2024. № 62. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-62-160
3. Головчук Ю.О., Карачина Н.П., Дибчук Л.В., Рисинець Т.П., Середницька Л.П. Роль менеджменту у забезпеченні транспарентності як основного принципу маркетингу у медичній сфері. *Ефективна економіка.* 2025. № 2. DOI: https://doi.org/10.32702/2307-2105.2025.2.22
4. Головчук Ю.О., Карачина Н.П., Ночвіна О.А. Роль маркетингового консалтингу в системі бізнес-консалтингових послуг. *Інвестиції: практика та досвід.* 2025. № 11. С. 7–13. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.11.7
5. Головчук Ю.О., Паламаренко Я.В., Лепетан І.М. Комунікаційний менеджмент як складова стратегічного управління організацією. *Інвестиції: практика та досвід.* 2025. № 13. С. 31–38. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.13.31
6. Головчук Ю.О., Паламаренко Я.В., Рисинець Т.П., Герасимюк К.Х. Тренінги і консультування як інструменти управління проєктами в системі сучасного маркетингу. *Інвестиції: практика та досвід.* 2025. № 18. С. 28–36. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.18.28
7. Жолна Д. Вплив хореографічного мистецтва на ідентифікацію бренду. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2025. № 26. С. 299–306. DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.299–306
8. Жолна Д. Соціальні мережі як інструмент брендингу у хореографічному мистецтві. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2025. № 27. С. 345–352. DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.345-352

9. Лучин А. Естетика аудіовізуального монтажу в рекламі: формування емоційного наративу споживачів продукту. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.* 2025. № 37. С. 247–255. DOI: https://doi.org/10.34026/1997-4264.37.2025.345179

10. Піддубна О.М., Марченко А.А., Силаєва А.В., Овчаренко О.А., Петрова І.В. Сучасний графічний дизайн як засіб прояву творчості особистості. *Вісник науки та освіти.* 2025. № 40. С. 2996–3010. DOI: https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-10(40)-2996-3010

11. Dano G., Kovacs S., Surman V. AI meets marketing research: virtual interviewers and the challenges of regional and demographic adoption. *International Journal of Information Management.* 2026. Т. 86. P. 102985. DOI: https://doi.org/10.1016/j.ijinfomgt.2025.102985

12. Карпенко В.Л., Шиш А.М. Цифрові технології та штучний інтелект у сучасному маркетингу в Україні: виклики та перспективи. *Актуальні питання економічних наук.* 2024. № 2. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.136107434

13. Figueiredo N. et al. The role of digital marketing in online shopping: A bibliometric analysis for decoding consumer behavior. *Journal of Theoretical and Applied Electronic Commerce Research.* 2025. Т. 20. № 1. pp. 25. DOI: https://doi.org/10.3390/jtaer20010025

14. Горин В.П., Юзюк І.В. Вплив цифрової трансформації на фінансування культури. *Європейський науковий журнал Економічних та Фінансових інновацій.* 2025. № 3 (17). С. 70–78. DOI: https://doi.org/10.32750/2025-0306

15. Pagani M., Wind Y. Unlocking marketing creativity using artificial intelligence. *Journal of Interactive Marketing.* 2025. Т. 60. № 1. P. 1–24. DOI: https://doi.org/10.1177/10949968241265855

16. Орленко О.С., Братусь І.В. Візуальна стратегія комунікації стартапів у цифровій економіці. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки».* 2026. № 66. С. 233–241. DOI: https://doi.org/10.36074/grail-of-science.17.04.2026.023

17. Головчук Ю.О., Паламаренко Я.В., Карачина Н.П., Романенко С.В. Маркетинг і консалтинг у соціальній сфері та бізнесі в умовах цифрової трансформації. *Інвестиції: практика та досвід.* 2026. № 8. С. 95–102. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2026.8.95

18. Lubis U.S. et al. Digital marketing strategies in expanding the market for MSME creative products in Indonesia-state of art. *Frontiers in Communication.* 2025. Т. 10. pp. 1647391. DOI: https://doi.org/10.3389/fcomm.2025.1647391

19. Карачина Н.П., Головчук Ю.О., Дихніч Д.П. Вітчизняні та зарубіжні доробки оцінювання ефективності бренду підприємств.

Бізнес-навігатор. 2025. № 80. С. 477–481. DOI: https://doi.org/10.32782/business-navigator.80-80

20. Spilotro C., Secundo G., Del Vecchio P. Discovering the impact of emerging technologies on SMEs' digital marketing strategies: a conceptual framework. *International Marketing Review.* 2025. Т. 42. № 4. pp. 666–697. DOI: https://doi.org/10.1108/IMR-11-2023-0301

21. Майовець Є., Кундря-Висоцька О., Городняк І. Інноваційний контент сучасного маркетингу. *Економіка та суспільство.* 2025. № 78. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-78-31

Information about the author:
Holovchuk Yuliia Oleksandrivna,
Doctor of Economic Sciences,
Head of the Department of Management and Marketing
National Pirogov Memorial Medical University
56, Pirogov str., Vinnytsya, 21018, Ukraine

DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-691-1-3

СОЦІАЛЬНА РОБОТА В УМОВАХ СУСПІЛЬНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ: ПОТЕНЦІАЛ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК У ФОРМУВАННІ РЕЗИЛЬЄНТНОСТІ ГРОМАД

Гриньків А. П.

ВСТУП

Тема дослідження набуває особливої актуальності в умовах безпрецедентної для пострадянського простору ситуації. Повномасштабна російсько-українська війна, яка триває з 24 лютого 2022 року як продовження збройної агресії, що розпочалася ще у 2014 році, перетворила Україну на поле одночасного протікання щонайменше трьох цивілізаційних процесів. Зокрема, це екзистенційний опір громад масштабованому насильству зовнішнього актора; спроби системного просування цілей сталого розвитку, виборюваних, серед іншого, у форматі публічних реформ, які не зупиняються навіть в умовах активних бойових дій; формування нової архітектури соціальної політики й соціальної роботи, що повинна відповідати на запит про відновлення, реінтеграцію та інклюзію. У такому контексті концепт резильєнтності перестає бути лише запозиченою з англомовної соціальної науки метафорою, він перетворюється на робочий принцип організації соціальних послуг, на підставі якого ухвалюються рішення, виділяються ресурси й оцінюється ефективність втручань.

Резильєнтність громад в українській суспільнознавчій дискусії 2022–2025 років концептуалізується переважно через економічні, безпекові, інфраструктурні та психосоціальні виміри[1]. Потенціал культурних практик від меморіальних ритуалів і театральних проєктів до повсякденних мовних, кулінарних чи символічних дій, як механізму формування й підтримання резильєнтності залишається теоретично недостатньо опрацьованим. Це створює ситуацію, коли практики, які щодня формують згуртованість громад, не отримують адекватної концептуалізації в категоріях соціальної роботи, не вписуються у програми професійної підготовки соціальних працівників і не вимірюються в інструментах оцінювання соціальної політики.

[1] Любарець В., Гриньків А., Панюшкін Є. Соціальна резильєнтність як стратегічний принцип трансформації системи соціальних послуг в Україні. *Humanitas*. 2025. № 4. С. 183–193. DOI: https://doi.org/10.32782/humanitas/2025.4.24

Метою дослідження є концептуалізувати інтеграцію культурних практик у соціальну роботу з громадами в умовах суспільних трансформацій та запропонувати на цій основі робочу модель резильєнтності, релевантну українському контексту. Завдання, які з цього випливають, наступні: систематизувати еволюцію поняття «резильєнтність» у міждисциплінарному полі від екології до соціальних наук; показати специфіку резильєнтності громад порівняно з резильєнтністю індивіда, а також основні моделі її вимірювання; критично оцінити західну дискусію щодо ризиків неоліберальної інструменталізації цього концепту; розгорнути авторську тезу про потрійну природу резильєнтності в українському контексті; описати теоретичні підходи до культурних практик у соціальній роботі та запропонувати їхню типологію; проаналізувати механізми впливу культурних практик на соціальний капітал, колективну ідентичність і символічне опрацювання травми; надати компаративний аналіз кейсів інтеграції культурних практик у соціальну роботу в постконфліктних суспільствах та в Україні; сформулювати методологічні рекомендації для соціальних працівників і фасилітаторів громад.

1. Резильєнтність громад: концептуалізація та виміри

Поняття resilience, що увійшло у словник міждисциплінарних досліджень у середині 1970-х років, має чітко окреслене дисциплінарне коріння. Засадничою вважається стаття К. Голлінга, опублікована 1973 року[2]. Дослідник запропонував принципово нове розуміння стабільності екосистем, як здатності системи поглинати збурення, зберігаючи свою структурно-функціональну ідентичність (ecological resilience). Це розрізнення між «стійкістю до коливань» і «здатністю до трансформації» виявилося настільки продуктивним, що стало основою для подальшого виходу концепту за межі екології в простір соціальних наук.

Перехід від екологічного до соціального тлумачення резильєнтності окреслено у роботі В. Адґера, що з'явилася у 2000 році[3]. У ній автор уперше системно визначив соціальну резильєнтність як «здатність груп або громад справлятися із зовнішніми стресами й порушеннями, спричиненими соціальними, політичними та екологічними змінами»[4]. Принциповим внеском Адґера стала демонстрація того, що соціальна та екологічна резильєнтність пов'язані, але не тотожні. Соціальна система

[2] Holling C. S. Resilience and Stability of Ecological Systems. *Annual Review of Ecology and Systematics*. 1973. Vol. 4. P. 1–23.

[3] Adger W. N. Social and ecological resilience: are they related? *Progress in Human Geography*. 2000. Vol. 24, № 3. P. 347–364.

[4] Ibid. P. 337

може бути резильєнтною за рахунок виснаження природних ресурсів, як і навпаки.

Подальша систематизація відбулася в межах двох ліній. Перша це лінія Resilience Alliance, пов'язана з Ф. Беркесом[5], рамка соціо-екологічних систем, у якій резильєнтність розглядається як властивість, що виникає на перетині соціальних інститутів, локальних знань і екосистемних служб. Друга, це лінія психології катастроф і громадської психології. Етапною для неї є робота Ф. Норріс зі співавторами. Автори визначили резильєнтність громади як «процес, що пов'язує мережу адаптивних спроможностей (ресурсів з динамічними атрибутами) з адаптацією після порушення чи негаразду»[6]. Чотири головні групи спроможностей, виокремлені в моделі Норріс, стали фактичним стандартом операціоналізації резильєнтності в подальших дослідженнях.

Концепт швидко поширився за межі дисертацій з екології та катастроф. Його почали вживати в дослідженнях бідності, міграцій, кліматичних змін, тероризму, постконфліктної відбудови. «Резильєнтність» дедалі частіше функціонувала як «парасолькове поняття», під яким співіснували принципово відмінні теоретичні моделі.

В академічній дискусії послідовно розрізняються три рівні аналізу резильєнтності: індивідуальний, родинно-груповий і громадський (community level), до яких іноді додають інституційний та національний. Індивідуальна резильєнтність зазвичай тлумачиться у психологічних термінах. Як риса особистості, як процес позитивної адаптації до стресу, або як результат взаємодії захисних і ризикованих факторів. Резильєнтність громади, натомість, є категорією колективною, і вона не зводиться до простої суми індивідуальних резильєнтностей. Як показано в моделі Норріс[7], громада може демонструвати високу адаптивну здатність навіть тоді, коли частина її членів переживає глибокі індивідуальні труднощі.

Зв'язок між рівнями описується мульти-рівневими моделями. Так, у концептуалізації Беркеса, Колдінга й Фольке[8] резильєнтність розглядається як емерджентний феномен на перетині масштабів соціо-

[5] Berkes F., Colding J., Folke C. (eds.). Navigating Social-Ecological Systems: Building Resilience for Complexity and Change. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 416 p.

[6] Norris F. H., Stevens S. P., Pfefferbaum B., Wyche K. F., Pfefferbaum R. L. Community Resilience as a Metaphor, Theory, Set of Capacities, and Strategy for Disaster Readiness. *American Journal of Community Psychology*. 2008. Vol. 41, № 1–2. P. 127–150. p. 130.

[7] Ibid. p. 136.

[8] Berkes F., Colding J., Folke C. (eds.). Navigating Social-Ecological Systems: Building Resilience for Complexity and Change. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 416 p.

екологічної системи; кожен рівень має власні механізми пам'яті (memory) і нагромадження здатності до відновлення. Це означає, що ефективна соціальна робота не може обмежуватися індивідуальним консультуванням. Формування резильєнтності вимагає одночасних втручань на рівні родин, мереж сусідства, локальних спільнот та інституцій.

У контексті російсько-української війни розрізнення цих рівнів набуває особливої практичної значущості. Опитування за червень 2024 року фіксує суттєву динаміку колективної ідентифікації, що відбувається на тлі високого рівня індивідуального психологічного навантаження[9]. Низка громад прифронтової зони демонструє високу колективну адаптивну спроможність попри індивідуальні травматичні симптоми мешканців, за рахунок розвинутих горизонтальних мереж, активної ролі бібліотек, клубів і церков, спільних меморіальних практик. Це підтверджує тезу про відносну автономність рівнів резильєнтності й необхідність аналітичного інструментарію, що враховує цю відмінність.

Сьогодні в емпіричному полі домінують три моделі вимірювання резильєнтності громад. Перша – BRIC (Baseline Resilience Indicators for Communities), розроблена С. Каттер та її співавторами у статті, опублікованій 2010 року. Модель спершу включала 36 кількісних індикаторів, згрупованих у п'ять вимірів (соціальний, економічний, інституційний, інфраструктурний, спільнотного капіталу); у пізніших ітераціях їхня кількість зросла до 49, а виміри уточнили[10]. Сила BRIC у можливості порівнювати території між собою на підставі рутинної статистики; слабкість у редукції резильєнтності до набору вимірюваних структурних характеристик, що недостатньо враховує процесуальні та культурні виміри.

Друга модель, це CART (Communities Advancing Resilience Toolkit) Р. Пфефербаум і колег[11]. Це інтервенційний інструмент, заснований на принципах participatory action research, що залучає громаду до самооцінювання за чотирма (у розширених версіях – п'ятьма) доменами. CART – це не лише вимірювання, але й втручання: учасники процесу одночасно діагностують свою громаду й мобілізуються для дії.

[9] The identity of Ukraine's citizens: trends of change (June, 2024) : Razumkov Centre Sociological Service Report. Kyiv : Razumkov Centre, 2024. URL: https://razumkov.org.ua/en/research-areas/surveys/the-identity-of-ukraine-s-citizens-trends-of-change-june-2024

[10] Cutter S. L., Burton C. G., Emrich C. T. Disaster Resilience Indicators for Benchmarking Baseline Conditions. *Journal of Homeland Security and Emergency Management*. 2010. Vol. 7, № 1. Article 51.

[11] Pfefferbaum R. L., Pfefferbaum B., Van Horn R. L., Klomp R. W., Norris F. H., Reissman D. B. The Communities Advancing Resilience Toolkit (CART): An Intervention to Build Community Resilience to Disasters. *Journal of Public Health Management and Practice*. 2013. Vol. 19, № 3. P. 250–258.

Третя модель – ARC-D (Analysis of the Resilience of Communities to Disasters), що використовується в гуманітарній сфері та орієнтована на громади низькоресурсних країн. Її особливістю є інтегральне поєднання фізичних, соціальних і поведінкових індикаторів та можливість застосування у партисипативному форматі.

Адаптації цих моделей тривають у різних країнах. Так, у роботі К. Камачо та колег для англійського контексту запропоновано Community Resilience Index (CRI) з 44 індикаторами у п'яти доменах, що дозволяє ранжувати локальні органи влади[12]. Для українського контексту, де війна, масштабна внутрішня міграція й руйнування інфраструктури деформували статистичні бази, прямий перенос BRIC є проблематичним – потрібна адаптована модель, яка враховувала б, серед іншого, культурні практики як чинник адаптивної спроможності громади.

Критичну дискусію щодо концепту резильєнтності започаткувала стаття Дж. Джозефа. Спираючись на фукіанську концепцію урядовуваності, Джозеф показав, що в англосаксонському дискурсі резильєнтність функціонує як форма управління, що покладає відповідальність за адаптацію до зовнішніх шоків на самих індивідів і громади, водночас знімаючи її з держави та глобальних структур[13]. На думку дослідника, заклик «бути резильєнтним» вписується в неоліберальну рамку мобілізації соціальних агентів, вони повинні «давати раду» зі зростаючою невизначеністю самостійно[14].

У тому ж напрямі рухається аргумент Д. МакКіннона. Автори висувають три головні закиди: екологічна концепція резильєнтності є консервативною, коли її застосовують до соціальних відносин (адже передбачає збереження статус-кво); резильєнтність зовнішньо визначається державними агенціями та експертним знанням, а не самими громадами; фокус на «резильєнтності місць» відволікає увагу від справжніх процесів, які діють на рівні капіталістичних соціальних відносин[15]. Як альтернативу автори пропонують концепт «ресурсності» (resourcefulness), що наголошує на політичній суб'єктності громад.

---

[12] Camacho C., Webb R. T., Bower P., Munford L. Adapting the Baseline Resilience Indicators for Communities (BRIC) Framework for England: Development of a Community Resilience Index. *International Journal of Environmental Research and Public Health*. 2024. Vol. 21, № 8. Article 1012.

[13] Joseph J. Resilience as embedded neoliberalism: a governmentality approach. *Resilience: International Policies, Practices and Discourses.* 2013. Vol. 1, № 1. P. 40.

[14] Ibid. P. 51.

[15] 5MacKinnon D., Derickson K. D. From resilience to resourcefulness: A critique of resilience policy and activism. *Progress in Human Geography.* 2013. Vol. 37, № 2. P. 253–270.

Для соціальної роботи ці критичні перспективи мають принципове значення. Якщо резильєнтність розуміти лише як здатність громади «давати собі раду», соціальна робота ризикує перетворитися на технологію адаптації клієнтів до несправедливих умов. Якщо ж, як політично свідому здатність громади до трансформації та до висування власних вимог, тоді резильєнтність стає синонімом емансипативного потенціалу. Український досвід, як буде показано далі, ближче саме до другого розуміння. Резильєнтність українських громад під час війни не є пасивним «бадьорим виживанням», а політичною дією, спрямованою на захист суверенітету, цінностей і способу життя.

На основі попередніх роздумів[16] можна сформулювати концепцію, яка полягає в тому, що резильєнтність українських громад в умовах війни є особливим типом колективної адаптивної спроможності, що формується на перетині трьох одночасних процесів і не може бути зведена до жодного з них окремо.

Перший вимір – опір війні та її наслідкам. Це мобілізаційний вимір. Спроможність громади протистояти прямому військовому насильству (евакуація, цивільна оборона, волонтерські рухи, плетіння маскувальних сіток, збір на ЗСУ), а також його наслідкам (прийом ВПО, реабілітація поранених, підтримка сімей загиблих, відновлення зруйнованої інфраструктури). Цей вимір не може бути описаний в категоріях класичних західних моделей, оскільки він передбачає не «адаптацію до катастрофи», а активну участь у її подоланні. За даними загальнонаціонального опитування, проведеного 6–12 червня 2024 року, 91% громадян України відповіли, що «дуже» або «радше» пишаються своїм українським громадянством, тоді як у 2015 році цей показник становив 68%, а у 2010-му та 2000-му – по 62%[17]. Така динаміка фіксує саме мобілізаційний компонент резильєнтності.

Другий вимір – сталий розвиток. Це програмний вимір. Спроможність громади продовжувати рух у напрямі Цілей сталого розвитку ООН попри війну. Йдеться про збереження довгострокового горизонту планування, екологічної відповідальності, інклюзії, гендерної рівності, якісної освіти. Навіть у ситуації, коли поточні обставини, здавалося б, виправдовують відкладення цих питань. Парадокс української ситуації полягає в тому, що багато громад використовують війну як вікно

[16] Любарець В., Гриньків А., Панюшкін Є. Соціальна резильєнтність як стратегічний принцип трансформації системи соціальних послуг в Україні. *Humanitas*. 2025. № 4. С. 183–193.

[17] The identity of Ukraine's citizens: trends of change (June, 2024) : Razumkov Centre Sociological Service Report. Kyiv : Razumkov Centre, 2024. URL: https://razumkov.org.ua/en/research-areas/surveys/the-identity-of-ukraine-s-citizens-trends-of-change-june-2024

можливостей для прискорення трансформацій, які в мирний час відкладалися (енергетична децентралізація, переосмислення ролі громадських просторів, цифровізація послуг).

Третій вимір – впровадження реформ під час війни. Це трансформаційний вимір. Спроможність громади бути активним суб'єктом інституційних змін у момент, коли держава, на яку покладається традиційна реформа, перебуває в стані екзистенційного навантаження. Йдеться про реформу системи соціальних послуг, освіти, охорони здоров'я, місцевого самоврядування (ОТГ), децентралізацію. Концепт соціальної резильєнтності має стати «стратегічним принципом» трансформації системи соціальних послуг, який поєднує адаптивність до шоків з людиноцентричністю та проактивним розвитком[18].

Принципово важливо, що ці три виміри не є відокремленими «сегментами» резильєнтності, а перебувають у динамічному взаємозв'язку. Опір без сталого розвитку перетворюється на «вічну надзвичайщину», що виснажує громаду; сталий розвиток без опору губиться під тиском війни; реформи без обох інших вимірів стають формальною бюрократичною вправою.

Відмінність авторської моделі від західних (BRIC, CART, ARC-D) полягає в тому, що вона надбудовується над ними, а не замінює їх. Західні моделі добре операціоналізують структурні умови резильєнтності, проте погано схоплюють її політичний, історико-культурний і смисловий вимір. Українська ситуація вимагає моделі, у якій культурні практики (про що йтиметься далі) не є додатковим «м'яким» фактором, а центральним механізмом, через який три виміри резильєнтності інтегруються в живий досвід громади.

2. Культурні практики як ресурс соціальної роботи

Звернення соціальної роботи до культурних практик ґрунтується на кількох теоретичних традиціях. Першою з них слід назвати культурну соціологію в редакції Дж. Александера[19]. Автор розгорнув «сильну програму» культурної соціології, у якій культура постає не як «надбудова», а як автономний шар соціальної дії, що має власну смислову структуру. Особливо значущим для нашої теми є його концепт культурної травми, яка виникає тоді, коли члени колективу відчувають, що зазнали жахливої події, яка залишила незгладні сліди на їхній

[18] Любарець В., Гриньків А., Панюшкін Є. Соціальна резильєнтність як стратегічний принцип трансформації системи соціальних послуг в Україні. *Humanitas*. 2025. № 4. С. 183–193.

[19] Alexander J. C. The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology. New York : Oxford University Press, 2003. 312 p.

груповій свідомості[20]. Принциповим у цій концептуалізації є те, що травма не є прямим наслідком події, а є соціальним конструктом, результатом колективної смислової праці, у якій культурні практики (наративи, ритуали, мистецтво) відіграють вирішальну роль.

Також теоретичною лінією є arts-based social work, що розвивається в межах англомовної дисципліни щонайменше з 1990-х років. Ключовою фігурою є Е. Гус. У дослідженні показано, як арт-орієнтовані методології дозволяють соціальній роботі вирішувати завдання, недоступні для класичної вербальної інтервенції (давати голос мовчазним групам, дестигматизувати маргіналізовані категорії, працювати з тілесним і афективним досвідом). Робота з мистецтвом у соціальній роботі дозволяє інтегрувати мікро- й макрорівні. Образ біженки чи мешканки прифронтового села стає водночас особистою репрезентацією і публічним свідченням про структурні умови.

Ще одна традиція – community cultural development у трактуванні Д. Адамса та А. Голдбард, що активно розвивається з 1990-х. У цьому підході культурні практики є інструментом громадської мобілізації. Фестивалі, мистецькі студії, спільні театральні вистави не лише розважають, але й формують спільну ідентичність, генерують довіру, дають громадам інструменти артикуляції власних потреб. Сукупно ці чотири традиції створюють теоретичне підґрунтя для розуміння того, чому культурні практики не є «м'яким додатком» до соціальної роботи, а її структурною можливістю.

З огляду на різноманітність емпіричних форм культурних практик у соціальній роботі з громадами, доцільно запропонувати робочу типологію, що включає п'ять основних типів.

Меморіальні практики. Сюди належать Дні пам'яті, монументи, церемонії покладання квітів, віртуальні стіни пам'яті, музейні експозиції, поминальні ритуали. Теоретичним підґрунтям є концепція «місць пам'яті» (lieux de mémoire), розгорнута П. Нора у статті «Between Memory and History» (1989). Нора визначає лиха пам'яті як «матеріальні чи нематеріальні об'єкти, в яких кристалізується пам'ять»[21]; за Нора, лиха пам'яті виникають саме тоді, коли жива пам'ять згасає й потребує штучного укорінення. Для постконфліктних суспільств меморіальні практики є засобом канонізації колективного досвіду, що дозволяє громадам тримати минуле «під контролем».

[20] Huss E., Sela-Amit M. Art in Social Work: Do We Really Need It? *Research on Social Work Practice*. 2019. Vol. 29, № 6. P. 721–726.

[21] Nora P. Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire. Representations*. 1989. № 26. P. 7–24.

Мистецькі практики. Театр, музика, образотворче мистецтво, література, кіно це форми символічного опрацювання досвіду, що мають широкий діапазон функцій: від терапевтичних до політичних. У дослідженнях постконфліктних суспільств мистецькі практики систематично використовуються як засіб реконсиляції, документування й громадської мобілізації.

Ритуально-обрядові практики. Релігійні, традиційні та секулярні ритуали виконують функцію впорядкування часу й простору колективного життя. У ситуації травми ритуал працює як «контейнер», що дає форму емоціям, котрі інакше можуть стати дезорганізуючими. Українські приклади 2022–2025 років, від ранкової хвилини мовчання о 9:00 до похоронних ритуалів, що поєднують християнські канони з військовою символікою (прапор на труні, шеврон, прощання Воїном) ілюструють, як секулярні й релігійні елементи переплітаються в єдину символічну тканину.

Цифрово-медійні практики. Соціальні мережі, цифрова творчість, інтернет-меми, кіберфольклор стали повноцінною сферою культурних практик у XXI столітті. У контексті російсько-української війни: меми про «русскій воєнний корабль», «Привид Києва», «Доброго вечора, ми з України», цифрові виставки в Instagram, тікток-формати волонтерських ініціатив. Все це формує паралельний шар колективного смислопродукування, що працює швидше за традиційні меморіальні форми.

Повсякденно-побутові практики. Сюди належать традиції їжі, гостинності, мовні практики, побутові ритуали. Перехід на українську мову у спілкуванні, відмова від російської культурної продукції, відродження українського національного одягу, поширення борщу як «символу нації». Все це є малопомітними, але масовими формами культурної праці, що формують повсякденну тканину колективної ідентичності.

Запропонована типологія не є вичерпною, і її елементи перетинаються (мистецька практика може бути водночас меморіальною, цифровою і ритуальною). Однак вона дозволяє соціальним працівникам більш диференційовано підходити до планування інтервенцій у громадах, різні типи практик мають різні механізми впливу й різні етичні вимоги. Як саме культурні практики «працюють» на формування резильєнтності громад? Аналітично можна виокремити три головні механізми.

Концепція соціального капіталу в редакції Р. Патнема виокремлює три його типи: bonding (всередині однорідних груп), bridging (між групами), linking (вертикальні зв'язки з владою/інституціями). Bonding-капітал, як зазначає Патнем, є «соціологічним суперклеєм», а bridging –

«соціологічним WD-40»[22]. Культурні практики є потужними генераторами обох типів. Спільні фестивалі, репетиції театру, групові кулінарні майстерні створюють bonding-зв'язки в малих групах; міжмісцеві фестивалі ВПО, спільні мистецькі проєкти різних регіонів – bridging-зв'язки між раніше неконтактуючими спільнотами. До цієї моделі П. Бурдьє додав концепт культурного капіталу, що дозволяє говорити про культурну компетентність як ресурс, конвертований у соціальні переваги.

Класична концепція колективної пам'яті М. Альбвакса показала, що пам'ять є соціальним феноменом. Ми пам'ятаємо в межах груп і за допомогою груп. А. Ассманн у пізніших роботах розгорнула цю лінію в концепті «культурної пам'яті», пам'яті, що передається через символи, ритуали й тексти й формує тяглу ідентичність поколінь. Культурні практики це механізм, через який колективна пам'ять не «розкручується» автоматично, а активно відтворюється й передається. Для українських громад це особливо релевантно, дані свідчать, що 75,5% респондентів у червні 2024 року називали українську мову «престижнішою» для спілкування з друзями й колегами, тоді як у 2015 році цей показник становив 43%[23]. Така трансформація відбулася не «сама по собі», а внаслідок інтенсивної культурної праці: книжкових клубів, мовних курсів, публічних кампаній, музичних і кінематографічних проєктів.

К. Карут у праці «Unclaimed Experience» показала, що травма не є локалізованою в самій події, а є наслідком неможливості її засвоїти в момент проживання – і повертається пізніше у формі симптому[24]. Д. ЛаКапра, своєю чергою, розрізнив «acting out» (повторне переживання, фіксація на травмі) і «working through» (опрацювання, трансформація)[25]. Культурні практики надають громадам інструменти саме для «working through», театралізована постановка про окуповане місто, виставка дитячих малюнків з притулків, поетичне читання текстів, написаних у бомбосховищах. Все це створює символічну дистанцію, у межах якої травматичний досвід може бути не лише висловлений, а й розміщений у спільному смисловому полі. С. Мос у дослідженні

[22] Putnam R. D. Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community. New York : Simon & Schuster, 2000. 541 p.

[23] The identity of Ukraine's citizens: trends of change (June, 2024) : Razumkov Centre Sociological Service Report. Kyiv : Razumkov Centre, 2024. URL: https://razumkov.org.ua/en/research-areas/surveys/the-identity-of-ukraine-s-citizens-trends-of-change-june-2024

[24] Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1996.

[25] LaCapra D. Trauma, History, Memory, Identity: What Remains? In: Understanding Others: Peoples, Animals, Pasts. Ithaca, NY : Cornell University Press, 2018. P. 81–114.

постгеноцидної Руанди показала, як на рівні громади відбувається процес рекатегоризації, переходу від ідентичностей «жертва/ злочинець» до спільної ідентичності «руандійці», і саме культурні практики (gacaca courts, мистецькі ритуали) є ключовим інструментом цієї рекатегоризації[26].

Поєднання трьох описаних механізмів дає змогу пояснити, чому культурні практики є не доповненням до соціальної роботи, а її структурно необхідним компонентом. Соціальний капітал, що генерується культурними практиками, є тим «адаптивним ресурсом», який у моделі Норріс становить основу резильєнтності громади [27]. Колективна ідентичність створює смислове підґрунтя для дії, без якого жодна мобілізація не є тривалою. Символічне опрацювання травми переводить катастрофічний досвід зі стану «незасвоєного шоку» в стан «спільного знання», над яким громада може працювати.

Принципово, що культурні практики працюють одразу в усіх трьох вимірах авторської моделі резильєнтності. Вони підтримують опір (волонтерські концерти, документальне кіно, шеврони й гумор як інструменти моральної мобілізації); вони включаються в логіку сталого розвитку (екологічні мистецькі проєкти, культурні центри як громадські простори, освітні ініціативи); і вони супроводжують реформи (партисипативні мистецькі практики як інструмент залучення громад до прийняття рішень).

3. Інтеграція культурних практик у соціальну роботу з громадами

Постдейтонська Боснія є одним з найдокладніше досліджених прикладів того, як культурні практики залучаються в соціальну роботу з громадами після масштабного насильства. Меморіальний центр у Потоцарі (Сребреница) став центральним «місцем пам'яті» геноциду 1995 року. Щорічна церемонія 11 липня поєднує релігійні елементи (мусульманська молитва) з державним ритуалом і мистецькими виставками[28]. Дослідження показує, що боснійські митці артикулюють поняття реконсиляції водночас і як офіційну рамку, і як предмет критики, створюючи «нові критичні простори» для роботи з минулим

[26] Moss S. M. Beyond Conflict and Spoilt Identities: How Rwandan Leaders Justify a Single Recategorization Model for Post-Conflict Reconciliation. *Journal of Social and Political Psychology.* 2014. Vol. 2, № 1. P. 435–449.

[27] Norris F. H., Stevens S. P., Pfefferbaum B., Wyche K. F., Pfefferbaum R. L. Community Resilience as a Metaphor, Theory, Set of Capacities, and Strategy for Disaster Readiness. *American Journal of Community Psychology*. 2008. Vol. 41, № 1–2. P. 127–150.

[28] Redwood H., Fairey T., Kerr R. Reckoning with Reconciliation: Art and Artists in Bosnia and Herzegovina. *International Journal of Transitional Justice*. 2025. Vol. 19, № 2. P. 352–368.

насильством[29]. Особливо знаковими є проєкти Аїди Шеховіч (інсталяція «Što Te Nema?» з 8372 порцеляновими горнятками-фільджанами на згадку про жертв Сребрениці), історії проєкту MEMENTO та youth-camps Post-Conflict Research Center, які поєднують art-based практики з peace education. Проєкт IZAZOV у дослідженні Редвуда, Ферей і Гасіча (2022) показав, що participatory arts-based methodology. Створення короткометражного кіно силами молодих активістів може стати каналом «гібридної миробудови», у якому культурна творчість стає одночасно інструментом реконсиляції та політичної суб'єктивації молоді.

Руандійський досвід демонструє унікальне поєднання традиційних інститутів з мистецькими ініціативами реконсиляції. Дослідження С. Мос [31][30] показало, як на рівні громади відбувається процес рекатегоризації. Переходу до єдиної категорії, у якому культурні практики (символи, ритуали, наративи) виконують функцію смислового моста. Фестиваль Ubumuntu Arts Festival, що проходить у липні в Меморіалі геноциду в Кігалі під темою «Art and the Path to Resilience», є показовим прикладом того, як культурні практики інтегруються в макрорамку національної політики пам'яті.

Дослідження М. Москери Ойос (2011) аналізує меморіальні інсталяції колумбійської мисткині Доріс Сальседо як форму «суб'єктивного огляду» насильства, що дозволяє публічно артикулювати незасвоєний колективний досвід[31]. Дослідження І. Гонсалес-Аранго (2022) показує, як чотири жіночі колективи перетворили вишивку й рукоділля на «текстильні педагогіки» збройного конфлікту. Практику, у якій кожен стібок одночасно опрацьовує особисту втрату, документує колективний досвід і генерує bonding-капітал між жінками з різних громад[32]. Цей кейс особливо релевантний для України з огляду на масштаб

[29] Redwood H., Fairey T., Kerr R. Reckoning with Reconciliation: Art and Artists in Bosnia and Herzegovina. *International Journal of Transitional Justice*. 2025. Vol. 19, № 2. P. 354

[30] Moss S. M. Beyond Conflict and Spoilt Identities: How Rwandan Leaders Justify a Single Recategorization Model for Post-Conflict Reconciliation. *Journal of Social and Political Psychology*. 2014. Vol. 2, № 1. P. 435–449.

[31] Mosquera Hoyos M. M. Memories of Violencia in the work of the Colombian artist Doris Salcedo: A subjective view. *Journal of Arts & Communities.* 2011. Vol. 2, № 2. P. 153–166.

[32] González-Arango I. C., Villamizar-Gelves A. M., Chocontá-Piraquive A., Quiceno-Toro N. Pedagogías textiles sobre el conflicto armado en Colombia: activismos, trayectorias y transmisión de saberes desde la experiencia de cuatro colectivos de mujeres en Quibdó, Bojayá, Sonsón y María La Baja. *Revista de Estudios Sociales.* 2022. № 79. P. 126–144.

жіночого волонтерського руху, який часто має саме культурно-побутове, а не суто гуманітарне підґрунтя.

Дослідження Б. Ролстона (2010) показує, як peace murals (стінописи) у Белфасті й Деррі/Лондондеррі виконують функцію колективного візуального наративу, який кодифікує конкурентні версії історії і водночас стає предметом мистецької переінтерпретації в напрямі реконсіліації[33]. К. Хакет і Б. Ролстон (2009) аналізують проєкт Healing Through Remembering – мережу storytelling-кругів, у яких жертви насильства з різних боків конфлікту мають можливість розповісти свою історію в безпечному середовищі, що документується як частина колективного архіву пам'яті [29][34]. С. Капплер і А. МакКейн розгортають аналіз «постконфліктного кураторства», практики, у якій громади перетворюються на колективних кураторів власної пам'яті, ремоделюючи peace walls як майданчики реконсіліації[35].

Український досвід культурних практик у соціальній роботі з громадами є водночас унікальним і ще недостатньо концептуалізованим. Унікальним, тому що формується в умовах тривалої повномасштабної війни, що поки не закінчилася; недостатньо концептуалізованим, тому що академічна рефлексія часто запізнюється за стрімкою емпірикою.

Внутрішньо переміщені особи в Україні після 2014 року (а особливо після 2022-го) сформували розгалужену мережу культурних практик інтеграції. Громадські організації Crimea SOS, ZMINA, львівські хаби та обласні «ВПО-хаби» функціонують одночасно як соціальні служби, культурні центри й платформи громадянської самоорганізації. За даними офіційного сайту Маріупольської міської ради, благодійний фонд «Я–Маріуполь», заснований за ініціативи мера Маріуполя Вадима Бойченка, наразі налічує 41 центр підтримки переселенців по всій Україні; центри «ЯМаріуполь» функціонують як комплексні майданчики, де соціальні послуги поєднано з культурними програмами, фактично відтворюючи місто-громаду поза його географічними межами. Дослідження І. Томпсон, Л. Нерс і М. Фазель в Child Care in Practice (2023) на матеріалі інтерв'ю з ВПО-підлітками показало, що культурна ідентичність є водночас «місцем напруженості» та «ресурсом приналежності». Підлітки-ВПО переживають внутрішню розщепленість між «домом, що залишився» й «домом, що твориться», і саме культурні практики (мова, святкування, шкільні ритуали) є тим

[33] Rolston B. 'Trying to reach the future through the past': Murals and memory in Northern Ireland. *Crime, Media, Culture*. 2010. Vol. 6, № 3. P. 285–307.

[34] Hackett C., Rolston B. The burden of memory: Victims, storytelling and resistance in Northern Ireland. *Memory Studies*. 2009. Vol. 2, № 3. P. 355–376.

[35] Kappler S., McKane A. 'Post-Conflict Curating': The Arts and Politics of Belfast's Peace Walls. de arte. 2019. Vol. 54, № 2. P. 4–21.

механізмом, через який ця розщепленість опрацьовується[36]. Дослідження Б. Переллі-Гарріс та ін. в Social Forces (2024), що використало хвильові дані 2018 року, показало значно нижчий рівень суб'єктивного добробуту серед ВПО порівняно з немігруючими українцями та повернутими; цей розрив зменшується мірою отримання підтримки в новій громаді, в тому числі через культурну участь[37].

Український ветеранський рух після 2014 року сформував власну мережу культурних практик. Veteran Hub, що відкрився у Києві в листопаді 2018 року, станом на 2024–2025 роки об'єднує власні простори у Києві та Вінниці, мобільні офіси у Київській, Вінницькій та Дніпропетровській областях, а також простори-партнери у восьми містах України; організація поєднує психологічну допомогу, юридичні консультації та культурно-освітні програми. Поряд із цим діє «Veteran Fest / Фестиваль Ветеранських Ініціатив» – щорічний захід, що проходить у Києві на Подолі (21–27 квітня) і об'єднує понад 50 ветеранських організацій, включаючи ярмарок ветеранських бізнесів, театральні вистави за участю ветеранів та концерти. Дослідження Т. Захаріної (2023) ставить питання про «реінтеграційний потенціал ветеранів» як чинник їхньої успішної реінтеграції в соціум, наголошуючи, що цей потенціал не вичерпується психотерапією, а реалізується через мережі підтримки й участь у культурно-громадських ініціативах[38]. Принципово, що ветеранські простори в Україні часто є водночас місцями реабілітації, освіти й політичної суб'єктивації, що відрізняє їх від західних аналогів, переважно сфокусованих на медичних і психологічних послугах.

На територіях, що межують з зоною бойових дій (Харківщина, Сумщина, Чернігівщина, Дніпропетровщина, частина Запорізької та Херсонської областей), культурне життя громад тримається переважно на бібліотеках, клубних установах, мобільних культурних бригадах і малих громадських ініціативах. Український культурний фонд (УКФ) запровадив для прифронтових і деокупованих регіонів програму «Реінтеграція культурою» в межах програми «Культура. Регіони», а також програму «Культура під час війни» із загальним бюджетом 70 млн грн; ці інструменти підтримали пересувні бібліотеки, культурні

[36] Thompson I., Nurse L., Fazel M. Tensions in Cultural Identity and Sense of Belonging for Internally Displaced Adolescents in Ukraine. *Child Care in Practice.* 2023. Vol. 29, № 3. P. 319–334.

[37] Perelli-Harris B., Zavisca J., Levchuk N., Gerber T. P. Internal Displacement and Subjective Well-Being: The Case of Ukraine in 2018. *Social Forces*. 2024. Vol. 102, № 3. P. 1157–1179.

[38] Захаріна Т. Реінтеграційний потенціал ветеранів як чинник успішної їх реінтеграції в соціум. *Social Work and Education.* 2023. Vol. 10, № 3. P. 263–275.

десанти й гастролі для прифронтових громад. Бібліотеки фактично перетворилися на «третє місце» (за Р. Ольденбургом) простір соціального контакту, доступу до інформації, психологічної підтримки.

В Україні системно розгортається мережа меморіальних практик, що формують спільну рамку колективної пам'яті: День пам'яті українців, які рятували євреїв (14 травня); День пам'яті захисників України, які загинули в боротьбі за незалежність, суверенітет і територіальну цілісність України (29 серпня); вшанування Героїв Небесної Сотні; меморіальні алеї в містах; стіни пам'яті, що з'являються в обласних центрах та селах. Кожна з цих практик функціонує одночасно як ритуал (фіксує час), як простір (фіксує місце) і як наратив (фіксує сенс). Принципово, що в Україні меморіальні практики розгортаються у час війни, а не після неї, це специфічна особливість, що відрізняє український випадок від боснійського, руандійського чи колумбійського.

Соціологічна служба Razumkov Centre у червні 2024 року зафіксувала, що 91% громадян «дуже» або «радше» пишаються своїм українським громадянством, тоді як у 2015-му таких було 68%, а у 2000-му – 62%. Українська мова як «престижніша» для робочого спілкування зросла з 43% у 2015 році до 75,5% у 2024-му[39]. За даними загальнонаціонального опитування КМІС (2 004 респонденти, вересень–жовтень 2024), якщо на початку 2000-х лише близько 40% українців визначали себе «в першу чергу як громадян України», у період до 2022 року – близько 60%, то після 2022 року частка такої первинної громадянсько-державної самоідентифікації стабілізувалася на рівні близько 80%. Ці дані не є просто індикаторами політичних настроїв, вони є слідами масштабної культурної праці, що відбувається в українських громадах.

Українські новинні ресурси (Українська правда, Радіо Свобода, NV, ZMINA, Суспільне Культура) систематично документують конкретні приклади культурних ініціатив у громадах: бібліотечні зустрічі з ветеранами в Чернігові, фольклорні фестивалі ВПО на Львівщині, театральні постановки в Харкові під час обстрілів, музичні марафони в підтримку ЗСУ, документальні стрічки про окуповані території. Кожен з цих кейсів окремо може здаватися малим, але в сукупності вони формують щільну тканину культурного простору, що утримує громади.

[39] The identity of Ukraine's citizens: trends of change (June, 2024) : Razumkov Centre Sociological Service Report. Kyiv : Razumkov Centre, 2024. URL: https://razumkov.org.ua/en/research-areas/surveys/the-identity-of-ukraine-s-citizens-trends-of-change-june-2024

Робота з культурними практиками у громадах потребує дотримання щонайменше трьох ключових принципів. Перший культурна сенситивність. Розуміння того, що жодна культурна практика не є «нейтральною», вона несе сліди контекстів, у яких була створена. Соціальний працівник, що пропонує громаді мистецьку інтервенцію, мусить рефлексувати власну позиційність і не нав'язувати «правильних» культурних форм. Наступний ринцип партисипативність. Культурні практики мусять виникати «з громади», а не «для громади»; роль соціального працівника фасилітатор, а не куратор. Третій «do no harm», культурні інтервенції можуть бути небезпечними, якщо вони ретравматизують учасників (наприклад, неконтрольована робота з пам'яттю про насильство) або поляризують громаду (зокрема, у питаннях етнічного, мовного, релігійного складу).

Серед інструментів, що довели свою ефективність у міжнародних кейсах і можуть бути адаптовані для українського контексту, варто згадати: community asset mapping – спільне з громадою картування культурних, людських, інституційних ресурсів; narrative therapy, у редакції М. Уайта і Д. Епстона винесення проблеми «зовні» через історії, переписування домінантних наративів; photovoice – метод, розгорнутий К. Ванг і М. Берріс у Health Education & Behavior (1997), у якому учасники фотографують власне середовище й використовують ці фото як стимули для групових дискусій, що ведуть до колективної дії[40]; storytelling circles – кола розповідей, що особливо ефективні в роботі з ВПО, ветеранами, родинами загиблих; art-based methodologies – у широкому спектрі від образотворчого мистецтва до перформативних практик.

ВИСНОВКИ

Здійснений аналіз дозволяє підсумувати кілька принципових тверджень. Концепт резильєнтності громад, що пройшов шлях від екологічної метафори (Голлінг, 1973) до повноцінного міждисциплінарного інструменту (Адґер, Норріс, Беркес), не є концептуально завершеним, він залишається полем дискусії між операціоналістським підходом, що пропонує конкретні моделі вимірювання (BRIC, CART, ARC-D), та критико-політичним підходом (Джозеф, МакКіннон, Деріксон), що звертає увагу на ризики неоліберальної інструменталізації. Це означає, що соціальна робота, яка опирається на концепт резильєнтності, мусить робити це з повним усвідомленням теоретичного контексту й критичних застережень.

[40] Wang C., Burris M. A. Photovoice: Concept, Methodology, and Use for Participatory Needs Assessment. *Health Education & Behavior*. 1997. Vol. 24, № 3. P. 369–387.

Концепція потрійної природи резильєнтності в українському контексті, що розгортається на перетині опору війні, сталого розвитку та впровадження реформ під час війни, є тим, що дає змогу описати специфіку української ситуації засобами, недоступними для жодної з західних моделей у чистому вигляді. Західні моделі, у тому числі такі сучасні адаптації, як CRI в Англії[41], добре операціоналізують структурні умови резильєнтності, проте погано схоплюють її політичний, історико-культурний і смисловий вимір. Українська ситуація вимагає інтегральної моделі, у якій культурні практики виконують роль механізму, що утримує три виміри в єдності.

Культурні практики є не «м'яким додатком» до соціальної роботи з громадами, а її структурною можливістю. Запропонована типологія п'яти типів (меморіальні, мистецькі, ритуальні, цифрово-медійні, повсякденно-побутові) дає робочу рамку для диференційованого планування інтервенцій. Три механізми впливу культурних практик, формування соціального капіталу (bonding, bridging, linking за Патнемом), підтримання колективної ідентичності (на ґрунті концепцій Альбвакса, Ассманн, Нора), символічне опрацювання травми (Карут, ЛаКапра, Мос), концептуально обґрунтовують, чому ця інтеграція є необхідною, а не факультативною. Міжнародні кейси демонструють інституціональні форми такої інтеграції, кожна з яких має своє контекстуальне обґрунтування. Український контекст 2022–2025 років демонструє унікальне поєднання інтенсивності, масштабу та одночасності всіх типів культурних практик, що відбувається в умовах ще триваючої війни.

Здійснений аналіз дозволяє ідентифікувати кілька принципових прогалин у наявному стані досліджень в українському контексті. Бракує лонгітюдних емпіричних досліджень ефективності культурних інтервенцій. Ми маємо численні описи кейсів, але мало даних про їхні довгострокові ефекти на здоров'я, соціальний капітал, інтеграцію ВПО, реінтеграцію ветеранів. Недостатньо опрацьовані гендерні аспекти культурних практик. Жінки в українському волонтерському русі є кількісно переважаючою силою, проте їхня роль у формуванні культурних форм війни концептуалізована фрагментарно. Роль цифрових культурних практик (меми, ТікТок-формати, кіберфольклор) потребує спеціального дослідницького інструментарію, який поєднував би методи цифрової антропології з аналізом соціальної роботи.

[41] Camacho C., Webb R. T., Bower P., Munford L. Adapting the Baseline Resilience Indicators for Communities (BRIC) Framework for England: Development of a Community Resilience Index. *International Journal of Environmental Research and Public Health*. 2024. Vol. 21, № 8. Article 1012.

Ветеранський голос у культурних практиках громад залишається маргіналізованим в академічному дискурсі, більшість досліджень говорять «про ветеранів», а не з ними. Роль об'єднаних територіальних громад (ОТГ) як суб'єктів культурної політики потребує спеціального дослідження. ОТГ є водночас структурною інновацією децентралізаційної реформи й реальним полем культурної самоорганізації, проте академічна рефлексія цього зв'язку поки що недостатня.

Перспективними є щонайменше чотири напрями. Емпіричні практичні приклади окремих громад (як прифронтових, так і таких, що приймають ВПО), що б документували інтеграцію культурних практик у соціальну роботу з опертям на змішані методи (інтерв'ю, спостереження, кількісні обстеження). Рандомізовані дослідження за участю місцевих громад, що дозволили б тестувати конкретні інтервенції з порівнянням контрольних груп; такі дослідження є технічно складними, але дають найбільш переконливі докази ефективності. Методологічні розробки нових інструментів вимірювання резильєнтності, які б інкорпорували культурний вимір (на додаток до структурних показників BRIC).

Завершуючи, слід зазначити, що тема культурних практик як ресурсу формування резильєнтності громад в умовах суспільних трансформацій є практичною необхідністю. Без концептуально й методологічно обґрунтованої інтеграції культурних практик у роботу з громадами Україна ризикує втратити ту унікальну адаптивну спроможність, яка з 2022 року вразила світ – і яка, як показано в цьому розділі, тримається в значній мірі саме на культурній праці громад. Завданням академічної спільноти й професійної соціальної роботи є те, щоб ця спроможність була збережена, концептуалізована й передана наступним поколінням як ресурс не лише для подолання поточної війни, а й для майбутньої тривалої роботи з відновлення країни.

АНОТАЦІЯ

У розділі здійснено теоретичне осмислення потенціалу культурних практик як ресурсу соціальної роботи в умовах суспільних трансформацій та воєнних викликів. Розкрито еволюцію концепту резильєнтності від екологічної теорії до сучасних міждисциплінарних підходів, окреслено специфіку резильєнтності громад як колективної адаптивної спроможності. Обґрунтовано авторську модель потрійної природи резильєнтності українських громад, що формується на перетині опору війні, орієнтації на сталий розвиток та впровадження інституційних реформ. Визначено місце культурних практик у структурі соціальної роботи, запропоновано їх типологію та розкрито механізми впливу на формування соціального капіталу, підтримання

колективної ідентичності й символічне опрацювання травматичного досвіду. На основі міжнародних та українських кейсів показано можливості інтеграції культурних практик у соціальну роботу з громадами. Наголошено на необхідності методологічного осмислення культурного виміру резильєнтності в процесах відновлення українського суспільства.

Література

1. Adger W. N. Social and ecological resilience: are they related? *Progress in Human Geography*. 2000. Vol. 24, № 3. P. 347–364. DOI: 10.1191/030913200701540465
2. Alexander J. C. *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*. New York : Oxford University Press, 2003. 312 p. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780195160840.001.0001
3. Berkes F., Colding J., Folke C. (eds.). *Navigating Social-Ecological Systems: Building Resilience for Complexity and Change*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 416 p. DOI: 10.1017/CBO9780511541957
4. Camacho C., Webb R. T., Bower P., Munford L. Adapting the Baseline Resilience Indicators for Communities (BRIC) Framework for England: Development of a Community Resilience Index. *International Journal of Environmental Research and Public Health*. 2024. Vol. 21, № 8. Article 1012. DOI: 10.3390/ijerph21081012
5. Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1996. DOI: 10.1353/book.20656
6. Cutter S. L., Burton C. G., Emrich C. T. Disaster Resilience Indicators for Benchmarking Baseline Conditions. *Journal of Homeland Security and Emergency Management*. 2010. Vol. 7, № 1. Article 51. DOI: 10.2202/1547-7355.1732
7. González-Arango I. C., Villamizar-Gelves A. M., Chocontá-Piraquive A., Quiceno-Toro N. Pedagogías textiles sobre el conflicto armado en Colombia: activismos, trayectorias y transmisión de saberes desde la experiencia de cuatro colectivos de mujeres en Quibdó, Bojayá, Sonsón y María La Baja. *Revista de Estudios Sociales*. 2022. № 79. P. 126–144. DOI: 10.7440/res79.2022.08
8. Hackett C., Rolston B. The burden of memory: Victims, storytelling and resistance in Northern Ireland. *Memory Studies*. 2009. Vol. 2, № 3. P. 355–376. DOI: 10.1177/1750698008337560
9. Holling C. S. Resilience and Stability of Ecological Systems. *Annual Review of Ecology and Systematics*. 1973. Vol. 4. P. 1–23. DOI: 10.1146/annurev.es.04.110173.000245

10. Huss E., Sela-Amit M. Art in Social Work: Do We Really Need It? *Research on Social Work Practice*. 2019. Vol. 29, № 6. P. 721–726. DOI: 10.1177/1049731517745995

11. Joseph J. Resilience as embedded neoliberalism: a governmentality approach. *Resilience: International Policies, Practices and Discourses*. 2013. Vol. 1, № 1. P. 38–52. DOI: 10.1080/21693293.2013.765741

12. Kappler S., McKane A. 'Post-Conflict Curating': The Arts and Politics of Belfast's Peace Walls. *de arte*. 2019. Vol. 54, № 2. P. 4–21. DOI: 10.1080/00043389.2019.1613747

13. LaCapra D. Trauma, History, Memory, Identity: What Remains? In: *Understanding Others: Peoples, Animals, Pasts*. Ithaca, NY : Cornell University Press, 2018. P. 81–114. DOI: 10.1515/9781501724909-004

14. MacKinnon D., Derickson K. D. From resilience to resourcefulness: A critique of resilience policy and activism. *Progress in Human Geography*. 2013. Vol. 37, № 2. P. 253–270. DOI: 10.1177/0309132512454775

15. Mosquera Hoyos M. M. Memories of Violencia in the work of the Colombian artist Doris Salcedo: A subjective view. *Journal of Arts & Communities*. 2011. Vol. 2, № 2. P. 153–166. DOI: 10.1386/jaac.2.2.153_1

16. Moss S. M. Beyond Conflict and Spoilt Identities: How Rwandan Leaders Justify a Single Recategorization Model for Post-Conflict Reconciliation. *Journal of Social and Political Psychology*. 2014. Vol. 2, № 1. P. 435–449. DOI: 10.5964/jspp.v2i1.291

17. Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*. 1989. № 26. P. 7–24. DOI: 10.2307/2928520

18. Norris F. H., Stevens S. P., Pfefferbaum B., Wyche K. F., Pfefferbaum R. L. Community Resilience as a Metaphor, Theory, Set of Capacities, and Strategy for Disaster Readiness. *American Journal of Community Psychology*. 2008. Vol. 41, № 1–2. P. 127–150. DOI: 10.1007/s10464-007-9156-6

19. Perelli-Harris B., Zavisca J., Levchuk N., Gerber T. P. Internal Displacement and Subjective Well-Being: The Case of Ukraine in 2018. *Social Forces*. 2024. Vol. 102, № 3. P. 1157–1179. DOI: 10.1093/sf/soad124

20. Pfefferbaum R. L., Pfefferbaum B., Van Horn R. L., Klomp R. W., Norris F. H., Reissman D. B. The Communities Advancing Resilience Toolkit (CART): An Intervention to Build Community Resilience to Disasters. *Journal of Public Health Management and Practice*. 2013. Vol. 19, № 3. P. 250–258. DOI: 10.1097/PHH.0b013e318268aed8

21. Putnam R. D. *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York : Simon & Schuster, 2000. 541 p.

22. Redwood H., Fairey T., Hasić J. Hybrid Peacebuilding in Bosnia and Herzegovina: Participatory Arts and Youth Activism as Vehicles of Social

Change. *Journal of Peacebuilding & Development*. 2022. Vol. 17, № 1. DOI: 10.1177/15423166211066775

23. Redwood H., Fairey T., Kerr R. Reckoning with Reconciliation: Art and Artists in Bosnia and Herzegovina. *International Journal of Transitional Justice*. 2025. Vol. 19, № 2. P. 352–368. DOI: 10.1093/ijtj/ijae045

24. Rolston B. 'Trying to reach the future through the past': Murals and memory in Northern Ireland. *Crime, Media, Culture*. 2010. Vol. 6, № 3. P. 285–307. DOI: 10.1177/1741659010382335

25. The identity of Ukraine's citizens: trends of change (June, 2024) : Razumkov Centre Sociological Service Report. Kyiv : Razumkov Centre, 2024. URL: https://razumkov.org.ua/en/research-areas/surveys/the-identity-of-ukraine-s-citizens-trends-of-change-june-2024

26. Thompson I., Nurse L., Fazel M. Tensions in Cultural Identity and Sense of Belonging for Internally Displaced Adolescents in Ukraine. *Child Care in Practice*. 2023. Vol. 29, № 3. P. 319–334. DOI: 10.1080/13575279.2023.2199192

27. Wang C., Burris M. A. Photovoice: Concept, Methodology, and Use for Participatory Needs Assessment. *Health Education & Behavior*. 1997. Vol. 24, № 3. P. 369–387. DOI: 10.1177/109019819702400309

28. Захаріна Т. Реінтеграційний потенціал ветеранів як чинник успішної їх реінтеграції в соціум. *Social Work and Education*. 2023. Vol. 10, № 3. P. 263–275. DOI: 10.25128/2520-6230.23.3.1

29. Любарець В., Гриньків А., Панюшкін Є. Соціальна резильєнтність як стратегічний принцип трансформації системи соціальних послуг в Україні. *Humanitas*. 2025. № 4. С. 183–193. DOI: 10.32782/humanitas/2025.4.24

Information about the author:
Hrynkiv Andrii Petrovych,
Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor at the Department of Social work
Drahomanov Ukrainian State University
9, Pyrohova St, Kyiv, 02000, Ukraine

DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-691-1-4

ТЕМБР І ДИНАМІКА У СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ МИСЛЕННІ ТА ВИКОНАВСТВІ: ВІД АКУСТИЧНОГО ПАРАМЕТРА ДО ХУДОЖНЬОГО СМИСЛУ

Заєць В. М., Бензюк О. О., Подольчук В. В.

ВСТУП

Динаміка та тембр традиційно належать до фундаментальних параметрів музичного звуку поряд із висотою та тривалістю. Проте впродовж тривалого часу в академічному музикознавстві вони розглядалися переважно як допоміжні засоби виразності, підпорядковані мелодико-гармонічній і ритмічній організації музичного твору. Подібна тенденція значною мірою зумовлена специфікою європейської нотописної традиції: якщо висота звуку фіксується у нотному тексті з максимальною точністю, а тривалість – через систему ритмічних співвідношень, то динамічні відтінки (*piano, forte, crescendo* тощо) та темброві характеристики (інструментування, регістровість, артикуляція, штрихова специфіка) піддаються лише умовній і відносній нотації. Унаслідок цього в теоретичному дискурсі сформувалося уявлення про їхню вторинність щодо висотно-ритмічних структур. Водночас саме динаміка й тембр забезпечують матеріально-акустичну, енергетичну та перцептивну визначеність музичного звучання, формуючи його чуттєву й семантичну якість.

Останні десятиліття XX – початку XXI століття позначені суттєвим переосмисленням статусу динаміки та тембру у композиторській творчості й музикознавчій теорії. Криза тонально-гармонічної системи, розвиток сонористики та спектральної музики, поява електронних і комп'ютерних технологій, а також досягнення у сфері психоакустики й феноменології звуку сприяли утвердженню тембру та динаміки як самостійних носіїв музичного смислу. У сучасному музичному мисленні звук дедалі частіше сприймається не як похідний від нотного знака, а як самодостатня акустична подія. Виконавські практики активно інтегрують шумові, мікроінтервальні та електронно-акустичні засоби виразності. Відповідно до цих процесів і слухацьке сприйняття зміщується від лінійного наративу до занурення у темброво-динамічне звукове середовище.

Проблематика взаємодії динаміки й тембру тривалий час залишалася дещо периферійною у музикознавчому дискурсі. Однак друга половина XX століття позначилася появою фундаментальних

наукових розвідок, які дозволили вийти за межі суто акустичного сприйняття та глибоко осмислити семантичну природу звукового середовища.

Зокрема, П. Шеффер розробив концепцію «звукового об'єкта» як автономної перцептивної одиниці[1]; Ж. Грізе обґрунтував тембр як формотворчий принцип спектральної музики[2]; Г. Лахенман розширив межі виконавської техніки через концепцію сонористичного жесту[3]; Б. Іно сформулював засади ембієнт-естетики, у межах якої тембр стає головним носієм звукової інформації[4].

У вітчизняному музикознавстві темброво-динамічна організація музичного матеріалу досліджувалася переважно у контексті виконавської майстерності та інструментальної специфіки. Особливе значення має праця М. Давидова, присвячена взаємозв'язку динаміки, артикуляції та тембру в межах штрихової системи[5]. Його концепція мікроструктурного інтонування стала підґрунтям для подальших досліджень виконавського мислення у працях В. Самітова[6], В. Зайця[7] та О. Заєць[8]. Важливими орієнтирами слугують праці В. Апатського[9], Б. Сюти[10] та С. Шипа[11], що охоплюють проблеми виконавської майстерності, парамузикознавства, музичної форми та теоретичних основ музикознавчого аналізу.

Сучасні дослідження медіатизації звуку, представлені у працях С. Еммерсона[12], Д. Тупа[13], Дж. Стерна[14], а також концепція

[1] Schaeffer P. Traité des objets musicaux. Paris: Le Seuil, 1966. 711 p.

[2] Grisey G. La musique: le devenir des sons. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. 1982. Vol. 19. P. 16–23.

[3] Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. 448 p.

[4] Eno B. Ambient 1: Music for Airports [Liner notes]. London: EG Records, 1978.

[5] Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ: Музична Україна, 2004. 240 с.

[6] Самітов В. Теоретичні основи фахового мислення музиканта-виконавця як критерій професійної майстерності. Луцьк: ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. 272 с.

[7] Zaiets V. Performance Style as Comprehensive Artistic Method in the Field of Music. Studia UBB Musica, LXVIII, 2, 2023. P. 287–295. DOI: 10.24193/subbmusica.2023.2.21

[8] Zaiets V., Zaiets, O. Aesthetics and Philosophy of the Performance Interpretation of the Author's Concept of a Musical Work. Studia UBB Musica, LXIX, 2, 2024. P. 79–88. DOI: 10.24193/subbmusica.2024.2.06

[9] Апатський В. Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва. Київ: НМАУ, 2006. 432 с.

[10] Сюта Б. Основи парамузикознавства. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 176 с.

[11] Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.

[12] Emmerson S. Living Electronic Music. Aldershot: Ashgate, 2007. 216 p.

мікротембру та політемпоральності К. Роудза[15], окреслюють нові підходи до осмислення тембру й динаміки як програмованих параметрів звукового середовища.

Попри значну кількість досліджень, комплексне осмислення динаміки й тембру у їхньому взаємозв'язку залишається актуальним завданням сучасного музикознавства. У пропонованому матеріалі здійснюється спроба такого аналізу: розглядається еволюція наукових уявлень про тембр і динаміку, аналізуються ключові концепції сучасного музичного дискурсу та окреслюються трансформації виконавських стратегій, пов'язані з новими моделями звукового мислення. Особливу увагу приділено поняттю темброво-динамічної драматургії та впливу цифрових технологій на сучасне музичне виконавство.

1. Тембр і динаміка у музичній теорії XX–XXI століть: від допоміжних параметрів до смислотворчих категорій

У сучасному музикознавстві відбувається суттєве переосмислення базових параметрів музичного звуку – висоти, тривалості, динаміки та тембру – не лише як структурних, але й як семантичних категорій. Це зумовлено низкою взаємопов'язаних чинників: кризою (перебудовою) тонально-гармонічного мислення на межі XIX–XX століть, становленням електронної та конкретної музики, а також розвитком акустики, психоакустики й феноменології звуку. Динаміка й тембр визначають його енергетичну, матеріально-акустичну та перцептивну природу, виступаючи носіями безпосереднього чуттєвого досвіду Зазначені параметри безпосередньо експлікують взаємозв'язок між тілесною природою виконавського жесту, акустичним резонансом інструмента та психофізіологічними закономірностями слухового сприйняття.

У цьому контексті доцільним є введення поняття ***темброво-динамічного комплексу*** як інтегративної системи взаємодії інтенсивності та спектральної організації звуку. На відміну від традиційного підходу, де динаміка і тембр розглядалися як відносно автономні характеристики, сучасні психоакустичні дослідження, зокрема праці Е. Цвікера та Г. Фастля[16], Б. Мура[17], демонструють їхній тісний взаємозв'язок. Ефект Флетчера–Мансона засвідчив, що суб'єктивне сприйняття гучності залежить не лише від фізичної інтенсивності звуку,

[13] Toop D. Ocean of Sound. London: Serpent's Tail, 2018. 336 p.
[14] Sterne J. The Sound Studies Reader. New York: Routledge, 2012. 566 p.
[15] Roads C. Microsound. Cambridge: MIT Press, 2001. 423 p.
[16] Zwicker E., Fastl H. Psychoacoustics: Facts and Models. Berlin: Springer-Verlag, 1990. 462 p.
[17] Moore B. C. J. An Introduction to the Psychology of Hearing. 6th ed. San Diego: Academic Press, 2012. 456 p.

але й від його спектрального складу: людський слух має неоднакову чутливість до різних частотних діапазонів, унаслідок чого зміна динамічного рівня супроводжується зміною тембрового сприйняття. Тихі звуки сприймаються як спектрально «збіднені», тоді як гучні – як більш насичені високими обертонами[18]. Це безпосередньо впливає на композиторські та оркестрові стратегії, оскільки різні динамічні рівні потребують специфічних темброві та інструментувальних рішень

Подібний підхід дозволяє подолати редукціоністське трактування музичних параметрів і розглядати звучання як процес розгортання звукової енергії, у якому динаміка визначає її часову траєкторію, а тембр – якісну та матеріально-акустичну структуру. Тембр, на відміну від висоти, не піддається одновимірному вимірюванню й залишається однією з найбільш складних категорій сучасного музикознавства. Як зазначає С. МакАдамс, тембр є багатовимірною перцептивною характеристикою, що включає спектральний центр, атаку, затухання, шумові компоненти та їхню еволюцію у часі[19].

Перехід від нотоцентричного мислення до феноменології звуку як події тісно пов'язаний із концепцією «звукового об'єкта», розробленою П. Шеффером у межах теорії конкретної музики[20]. У його трактуванні звук постає як автономна перцептивна одиниця, відокремлена від джерела свого походження та традиційних музичних параметрів, зокрема висоти у тональному розумінні. Концепція «редукованого слухання», запропонована П. Шеффером, передбачає зосередження не на причині виникнення звуку, а на самій звуковій матерії та її внутрішніх характеристиках. Це відкриває можливість осмислення тембру й динаміки як самодостатніх елементів музичної мови, здатних виконувати формотворчу та смислотворчу функції.

Попри критичні зауваження з боку окремих дослідників, зокрема Н. Кука[21] та М. Шіона[22], які вказували на неможливість повного відокремлення звуку від його джерела у реальному слуховому досвіді, концепція «звукового об'єкта» стала фундаментальною для подальшого розвитку акусматичної музики, сонористики та спектрального мислення. Саме в цих художньо-естетичних практиках тембр і динаміка остаточно переходять із площини допоміжних виражальних

[18] Zwicker E., Fastl H. Psychoacoustics: Facts and Models. Berlin: Springer-Verlag, 1990. P. 154.

[19] McAdams S., Bigand E. Thinking in Sound: The Cognitive Psychology of Human Audition. Oxford: Oxford University Press, 1993. 368 p.

[20] Schaeffer P. Traité des objets musicaux. Paris: Le Seuil, 1966. 711 p.

[21] Cook N. Music: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 1998. 144 p.

[22] Chion M. Guide des objets sonores. Paris: INA-GRM, Buchet-Chastel, 1983. 187 p.

засобів у сферу провідних формотворчих і семантичних категорій сучасної музичної мови.

Подальший розвиток ідей темброво-динамічного мислення простежується у спектральній музиці, представленій творчістю Ж. Грізе, Т. Мюрая та Г. Дюфура, де тембр перестає бути локальною характеристикою окремого звуку і набуває статусу провідного формотворчого принципу. За визначенням Ж. Грізе, композитор спектрального напряму працює не з абстрактною висотою, а з конкретним акустичним спектром, дослідженим за допомогою комп'ютерного аналізу[23]. У цьому контексті динаміка та інструментування використовуються для моделювання природних акустичних процесів – резонансу, затухання, спектральної трансформації звуку. Тембр стає основним композиційним матеріалом, а динаміка – процесуальною категорією, що визначає енергетичну драматургію твору: від мікродинамічних змін окремих обертонів до масштабних динамічних арок.

Паралельно зі спектралізмом розвиваються сонористичні практики, насамперед у творчості представників польської композиторської школи – Кш. Пендерецького, В. Лютославського – та німецького авангарду, зокрема Г. Лахенмана. У сонористиці базовою композиційною одиницею стає звукова маса (кластери, шумові структури, глісандо), а її динамічна амплітуда та внутрішня еволюція визначають логіку музичного розгортання. Г. Лахенман трактує звук як результат фізичного жесту, акцентуючи увагу на матеріальності виконавського процесу: терті смичка, шумі повітря, удари або резонансі. Унаслідок цього тембр наближається до шуму, а динаміка набуває функції дестабілізації через різкі контрасти, мікродинаміку та ефекти межової чутності[24].

Особливе значення для переосмислення тембру й динаміки має концепція «меблевої музики», запропонована Е. Саті у 1910–1920-х роках. У межах цієї естетики музика вперше осмислюється не як драматична подія, а як звукове середовище. Динаміка тут втрачає кульмінаційну функцію та стабілізується, тоді як тембр формує акустичну атмосферу через повторювані та циклічні зміни звукових барв. Як зазначає Р. Орледж, така модель принципово змінює характер слухацького сприйняття: музика перестає вимагати зосередженого слухання й інтегрується у простір повсякденного існування[25].

---

[23] Grisey G. La musique: le devenir des sons. *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*. 1982. Vol. 19. P. 17.

[24] Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. P. 24.

[25] Orledge R. Satie the Composer. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. P. 48.

Подальший розвиток ці ідеї отримали у сучасній ембієнт-естетиці, насамперед у творчості Б. Іно та концепціях Д. Тупа. У межах ембієнту тембр стає головним носієм музичної інформації, тоді як мелодичний і гармонічний розвиток відходять на другий план. Повільні темброві трансформації, резонансні ефекти та мінімальні динамічні зміни створюють ефект занурення у звукове середовище. Динаміка виконує тут переважно просторову функцію, моделюючи глибину та перспективу звукового поля[26]. Унаслідок цього музика постає не як завершена драматургічна форма, а як акустичне середовище, співзвучне сучасній медіакультурі та постійній присутності фонових звукових потоків.

Розвиток цифрових технологій і медіасередовища радикально трансформував сам статус звуку. Якщо в аналогову епоху тембр був безпосередньо пов'язаний із конкретним інструментом або виконавцем, то в цифровому контексті звук перетворюється на «об'єкт програмування, редагування та просторового моделювання»[27]. С. Еммерсон у зв'язку з цим розмежовує акусматичне та перспективне мислення в електронній музиці: перше приховує джерело звуку, роблячи тембр самодостатнім явищем, друге – імітує реальний акустичний простір та локалізацію звукових джерел. У цифровій культурі тембр і динаміка остаточно виходять за межі традиційної інструментальної природи, перетворюючись на гнучкі параметри конструювання звукового середовища.

У цифровому середовищі тембр перетворюється на програмований параметр, який може генеруватися, модулюватися та трансформуватися незалежно від конкретного фізичного джерела звуку. Технології гранулярного, FM-синтезу, вокодерної та спектральної обробки дозволяють створювати нові акустичні структури, що не мають прямого аналогового відповідника. Водночас динаміка, звільнившись від природних обмежень акустичних інструментів, набуває статусу елемента звукового дизайну. Цифровий простір дозволяє моделювати віртуальні акустичні середовища, де співвідношення гучності та резонансу кожного звукового об'єкта визначаються незалежно від фізичних законів.

У цьому контексті музика інтегрується у ширшу міждисциплінарну парадигму *sound studies*, активно розвинену у працях Дж. Стерна[28], Т. Пінча, К. Біджстервельд[29] та інших дослідників. У межах цього напряму звук розглядається не лише як естетичний феномен, а як культурна, соціальна та технологічна практика, пов'язана зі способами

[26] Toop D. Ocean of Sound. London: Serpent's Tail, 2018. P. 43.
[27] Emmerson S. Living Electronic Music. Aldershot: Ashgate, 2007. P. 88.
[28] Sterne J. The Sound Studies Reader. New York: Routledge, 2012. 566 p.
[29] Pinch T., Bijsterveld K. (ed.). *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012. 554 p.

його виробництва, поширення, контролю та сприйняття[30]. Відповідно, тембр і динаміка постають не лише музичними параметрами, а й маркерами соціокультурних відносин: вони детерміновані акустикою простору, нормами слухового сприйняття, технологічними медіамоделями та механізмами владної організації публічного звукового простору.

Особливе місце у переосмисленні тембру й динаміки посідає концепція мікрозвуку, розроблена американським композитором і теоретиком К. Роудзом у праці «*Microsound*»[31]. К. Роудз переносить композиторське мислення на рівень «нижче ноти», розглядаючи базовою одиницею музичної організації так звану «звукову частку» – мікроскопічну акустичну подію тривалістю менше однієї десятої секунди. У межах цієї концепції музика вибудовується як багаторівнева система часових масштабів – від мікроструктурних звукових часток до макроформи твору.

Практичним втіленням такого підходу стає гранулярний синтез, заснований на формуванні звукових «хмар» із тисяч мікроскопічних ґрейнів, кожен із яких має власні параметри висоти, динаміки, тривалості та просторового розташування. За таких умов динаміка перестає бути лише градацією гучності та перетворюється на характеристику щільності й енергетики звукового потоку. Тембр, своєю чергою, осмислюється як нестабільна процесуальна структура, що формується через постійну взаємодію та трансформацію мікрочасток звуку.

Важливим аспектом концепції К. Роудза є також поняття політемпоральності – одночасного існування кількох часових режимів у межах одного твору. Йдеться не лише про контраст тривалостей у традиційному ритмічному розумінні, а про співіснування різних швидкостей темпорального розгортання: від надшвидких мікропульсацій до надповільних спектральних трансформацій[32]. Унаслідок цього музичний час набуває багатовимірного характеру, а темброво-динамічна організація постає як безперервний процес становлення та зміни.

Концепції К. Роудза мають принципове значення для сучасної теорії звуку, оскільки остаточно руйнують уявлення про тембр як стабільну властивість інструмента, а про динаміку – як лінійну шкалу гучності. Тембр у мікрозвуковій композиції постає як рухома система звукових часток, тоді як динаміка визначається інтенсивністю, щільністю та енергією їхньої взаємодії. У зв'язку з цим традиційна нота втрачає статус основної одиниці музичного мислення, поступаючись місцем звуковій події як процесуальному феномену.

[30] Sterne J. The Sound Studies Reader. New York: Routledge, 2012. P. 45.
[31] Roads C. Microsound. Cambridge: MIT Press, 2001. 423 p.
[32] Roads C. Microsound. P. 47–51.

Таким чином, у сучасному музичному мисленні динаміка й тембр остаточно виходять за межі допоміжних виражальних засобів і набувають статусу фундаментальних носіїв художнього смислу. Вони формують нову модель музичної мови, у якій звук осмислюється як енергетичний, матеріальний і медіально опосередкований феномен, а художній зміст виникає безпосередньо з темброво-динамічної організації звучання. Це зумовлює не лише перегляд теоретичних моделей аналізу музики, але й суттєву трансформацію виконавських стратегій, що стане предметом подальшого розгляду.

2. Виконавська артикуляція темброво-динамічного простору: між текстом і звучанням

Трансформація статусу тембру й динаміки у сучасному музичному мисленні зумовлює суттєве переосмислення ролі виконавця у музичному процесі. У межах класичної виконавської парадигми XIX – першої половини XX століття виконавець розглядався передусім як інтерпретатор, покликаний максимально точно відтворити смисли, закладені у нотному тексті. Проте музична практика другої половини XX – початку XXI століття демонструє поступовий відхід від цієї моделі. У сучасному виконавстві музикант постає не лише посередником між композитором і слухачем, але й активним модератором звукової матерії – своєрідним «режисером звуку», який організовує темброво-динамічний простір твору.

У цьому контексті особливого значення набуває семіологічна концепція Ж.-Ж. Наттьє, який розмежовує поетичний, нейтральний та естетичний рівні існування музичного твору[33]. Якщо нотний текст функціонує як матеріальний слід композиторського задуму, то саме виконавець перетворює його на реальний акустичний досвід слухача. Найбільш виразно цей процес реалізується у сфері темброво-динамічної організації, оскільки саме вона визначає чуттєву, енергетичну та просторову природу музичного звучання.

Важливою у цьому аспекті є також позиція Н. Гарнонкурта, який наголошував, що динамічні позначення у нотному тексті не мають абсолютного характеру, а щоразу переосмислюються залежно від акустики залу, особливостей інструмента та конкретної виконавської ситуації[34]. Подібний підхід фактично легітимізує значний ступінь

[33] Nattiez J.-J. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music / transl. by C. Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990. 288 p.

[34] Harnoncourt N. Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis. Salzburg: Residenz, 1982. 272 p.

виконавської свободи у сфері тембру й динаміки, параметрів, які не можуть бути повністю зафіксовані засобами традиційної нотації.

У зв'язку з цим доцільним є введення поняття ***темброво-динамічної драматургії***, під яким розуміється процес цілеспрямованого моделювання звукової енергії у виконавському акті. На відміну від традиційного розуміння музичної драматургії як розвитку тематичного матеріалу, *темброво-динамічна драматургія* стосується передусім організації енергетичного та акустичного простору твору – алгоритмів акумуляції, диференціації, стабілізації чи релаксації звукової напруги.

У цьому процесі динаміка виступає стратегічним чинником формування руху, напруги та просторової перспективи. Відповідно до концепції М. Давидова, такий розвиток базується на взаємодії двох рівнів: «мікродинаміки», що відповідає за виразність окремого звуку чи мотиву, та «макродинаміки», яка формує масштабні архітектонічні структури й загальний енергетичний профіль твору[35]. Динаміка здатна створювати ефект наближення чи віддалення звуку, його внутрішнього зростання або згасання, раптової експресивної концентрації чи тривалого енергетичного утримання.

Макродинамічне планування нерідко вибудовується виконавцем як автономний рівень драматургії, що може діяти паралельно до висотно-ритмічної структури або навіть всупереч їй, визначаючи вектор слухацького сприйняття. Наприклад, одна й та сама музична фраза може набувати медитативного або драматично напруженого характеру залежно від обраної динамічної стратегії.

Тембр, своєю чергою, реалізується через систему артикуляційних практик, які визначають матеріальну якість звучання. Якщо динаміка характеризує інтенсивність звукової енергії, то тембр визначає її акустичну специфіку та характер. Формування тембру залежить від способу атаки звуку, характеру вібрації, артикуляції, регістрових співвідношень, використання резонансних властивостей інструмента, а також від тонких нюансувальних процесів, які часто неможливо повністю зафіксувати у нотному тексті. Саме в цій сфері найповніше виявляється індивідуальність виконавського мислення, оскільки темброво-динамічна організація звучання постає результатом не лише технічної реалізації, але й художньої інтерпретації.

Виконавська інтерпретація у сучасному мистецькому контексті дедалі більше набуває рис відкритої системи, що корелює з концепцією

[35] Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ: Музична Україна, 2004. С. 35.

«відкритого твору» У. Еко. У своїй праці «*Opera aperta*»[36] він обґрунтовує ідею художнього твору як структури, що передбачає активну співучасть реципієнта у процесі смислотворення. У музиці XX–XXI століть ця відкритість перетворюється не лише на естетичну властивість, але й на свідому композиторську стратегію. Алеаторичні техніки, графічна нотація, мобільні та відкриті форми безпосередньо передбачають виконавське втручання у процес організації музичного матеріалу. Унаслідок цього виконавець отримує право приймати рішення, які у межах класичної традиції належали винятково композитору.

За таких умов нотний текст дедалі частіше функціонує не як завершена модель звучання, а як система потенційних можливостей, конкретизація яких здійснюється безпосередньо у виконавському процесі. Особливо це стосується темброво-динамічних параметрів, що не піддаються повній та однозначній фіксації у традиційній нотації. У сонористичних композиціях другої половини XX століття композитор нерідко окреслює лише загальний тип звукової дії, діапазон динаміки або характер артикуляції, залишаючи виконавцю значний простір для тембрової реалізації. Таким чином формується новий тип художньої комунікації, заснований на співтворчості композитора і виконавця.

У цьому контексті особливої ваги набуває концепт «виконавського виміру твору» (*performative dimension*). Спираючись на теоретичні положення Е. Фішер-Ліхте[37] щодо перформативності та Г.-У. Ґумбрехта стосовно «культури присутності»[38], ми розглядаємо музичний твір не як статичний об’єкт, а як унікальну звукову подію. Тембр і динаміка у такому ракурсі виявляються найбільш чутливими до ситуативних чинників – акустики простору, особливостей інструмента та психофізичного стану виконавця. Саме тому вони постають найбільш «подієвими» параметрами, що визначають життєвість музичного мистецтва в момент його реалізації

Попри універсальність цих процесів, кожен інструмент і кожна виконавська традиція формують власні моделі темброво-динамічної організації. Особливу роль у цьому відіграє безпосередній зв’язок між фізичним жестом і звуковим результатом. У багатьох інструментальних практиках саме характер руху, спосіб звуковидобування, контроль дихання, тиску, резонансу чи артикуляційної атаки визначають не лише рівень гучності, але й спектральну якість звуку. Унаслідок цього

[36] Eco U. The Open Work / transl. by A. Cancogni. Cambridge: Harvard University Press, 1989. 284 p.

[37] Fischer-Lichte E. Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. 378 p.

[38] Gumbrecht H. U. Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Stanford: Stanford University Press, 2004. 192 p.

динаміка та тембр постають взаємопов'язаними параметрами, що формуються через єдиний енергетичний процес.

Подібний підхід підкреслює тілесно-енергетичну природу виконавства, у якій звук функціонує як продовження руху та фізичної присутності виконавця. Темброво-динамічний простір твору формується не лише через реалізацію нотного тексту, але й через мікрожести, дихальні імпульси, характер артикуляції, внутрішню пластику руху. Саме тому сучасне виконавство дедалі більше тяжіє до розуміння звуку як процесу, а не статичного результату.

Традиційні академічні виконавські школи XIX століття орієнтувалися передусім на досягнення «якісного», збалансованого й контрольованого звучання. Натомість музична практика другої половини XX – початку XXI століття свідомо руйнує ці нормативні уявлення. У сучасному виконавстві шумові компоненти, нестабільність атаки, мікродинамічні коливання, граничні регістри та нетрадиційні способи звуковидобування перестають сприйматися як дефект і набувають статусу повноцінних виражальних засобів. Унаслідок цього темброво-динамічна організація стає не лише сферою інтерпретації, але й самостійним художнім матеріалом, через який реалізується естетика сучасного музичного мислення.

Суттєвий вплив на сучасне виконавство справили розширені інструментальні техніки, що значно розширили темброво-динамічний спектр музичного звучання. У концепції «musique concrète instrumentale» (інструментальна конкретна музика) Г. Лахенмана інструментальний звук розглядається не як абстрактний акустичний результат, а як слід фізичної дії, що його породжує[39]. Унаслідок цього увага зміщується з «чистого» тону на сам процес звуковидобування – тертя, удар, шум повітря, резонанс, опір матеріалу. Розширені техніки фактично оголюють тілесну й енергетичну природу виконавського жесту, роблячи її повноцінним компонентом художнього змісту.

У різних інструментальних практиках це реалізується через широкий спектр нетрадиційних способів звуковидобування: гру «sul ponticello», «col legno», шумові та перкусивні ефекти у струнних; мультифоніки, фрулато, шум дихання та передмухування у духових; безпосередню взаємодію зі струнами, корпусом або резонатором у фортепіанному виконавстві; використання шумових, повітряних і резонансних ефектів в інших інструментальних системах. Унаслідок цього межа між тональним і шумовим звучанням стає дедалі більше умовною, а саме поняття «музичного звуку» істотно розширюється.

[39] Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. P. 354.

Те, що в академічній традиції тривалий час трактувалося як побічний або небажаний акустичний ефект – шум смичка, скрип механіки, придих, резонансні призвуки, – у сучасному мистецтві набуває статусу самостійного виражального засобу. Відповідно, виконавець має володіти не лише технікою формування «якісного» академічного тембру, але й здатністю свідомо працювати з шумовими та шумово-тональними компонентами звучання, контролюючи ступінь їхньої інтенсивності, щільності та енергетичної напруги.

Якщо авангардні та сонористичні практики розширюють темброво-динамічний спектр у напрямі шумовості, перкусивності та дестабілізації звуку, то ембієнт-естетика демонструє протилежну тенденцію – до стабілізації, згладженості та просторової безперервності звучання. Особливого значення у цьому контексті набуває творчість Б. Іно, який у 1970-х роках сформулював концепцію ембієнт-музики як форми акустичного середовища, що «не потребує постійної концентрації уваги, але формує атмосферу простору»[40].

У межах ембієнт-виконавства динаміка втрачає традиційну драматургічну функцію кульмінаційного розвитку і тяжіє до стабільності. Звуковий потік розгортається переважно у вузькому динамічному діапазоні, без різких контрастів чи енергетичних сплесків. Тембр натомість набуває провідної ролі: саме його повільні трансформації, фільтраційні зміни, реверберaційні та резонансні ефекти створюють відчуття занурення у звукове середовище. Виконавець у такій системі працює не стільки з розвитком музичного матеріалу, скільки з підтриманням і модулюванням акустичного стану.

Подібний підхід суттєво наближає музичне виконавство до практик звукового дизайну та інсталяційного мистецтва. Особливо показовими у цьому сенсі є концепції генеративної музики, розроблені Браяном Іно, де звуковий процес формується за допомогою алгоритмічних систем і потенційно може існувати як безперервний потік. У таких умовах функція виконавця зазнає принципової трансформації: він постає не лише виконавцем окремих звукоподій, але й організатором звукового середовища, відповідальним за налаштування, регуляцію та модифікацію акустичного простору.

У межах запропонованого підходу музичний твір постає як континуум звукоподій, де кожна окрема одиниця тексту розглядається крізь призму її фізичного втілення та енергетичного потенціалу. Звукоподія у виконавському акті музиканта-виконавця стає результатом складної взаємодії мікродинамічних нюансів та тембрових трансформацій, перетворюючи акустичний сигнал на перформативний жест. Таким

[40] Eno B. Ambient 1: Music for Airports [Liner notes]. London: EG Records, 1978.

чином, логіка твору вибудовується не лише через розвиток тематизму, а через послідовність ієрархічно організованих звукоподій, що формують цілісний архітектонічний простір.

Таким чином, сучасні виконавські практики демонструють кардинальне розширення традиційного розуміння музичного виконання. Тембр і динаміка перестають бути допоміжними характеристиками інтерпретації та перетворюються на центральні елементи формування художнього змісту. Виконавець у цьому процесі виступає не лише інтерпретатором нотного тексту, але й активним конструктором темброво-динамічного простору, у якому звук осмислюється як рухома, енергетична та матеріально відчутна подія.

Цифровізація музичної культури суттєво трансформує сучасні виконавські практики, розширюючи можливості темброво-динамічного моделювання завдяки використанню електроніки, live processing та просторових аудіотехнологій (Emmerson, 2007). У цьому контексті Саймон Еммерсон виокремлює два основні способи функціонування електроніки у виконавському процесі. Перший пов'язаний із концепцією «розширеного інструмента» (extended instrument), коли електронні засоби – мікрофони, сенсори, педалі ефектів, системи обробки сигналу – інтегруються в акустичне виконавство та залишаються безпосередньо пов'язаними з інструментальною технікою. Другий тип передбачає існування самостійної електронної партії, що функціонує автономно або у взаємодії з живим виконавцем, нерідко з елементами алгоритмічної випадковості та процесуальної змінності.

Унаслідок цього формується постать гібридного виконавця, який поєднує функції музиканта, звукорежисера, медіаоператора та кординатора цифрового середовища. Показовим у цьому аспекті є твір К. Штокгаузена *«Kontakte»* (1958–1960), у якому живе інструментальне виконання взаємодіє з попередньо створеними електронними звуками, розгорнутими у багатоканальному акустичному просторі. У такій системі тембро-динамічна драматургія визначається не лише артикуляцією та фізичним жестом виконавця, але й параметрами просторового панорамування, реверберації, фільтрації та електронної трансформації звуку у реальному часі.

За цих умов виконавець взаємодіє не тільки з інструментом, але й із медіасередовищем загалом, що перетворює музичне виконання на гібридний процес між акустикою, технологією та перцепцією. У сучасних аудіовізуальних практиках традиційний інструмент нерідко поступається місцем MIDI-контролерам, сенсорним системам, графічним інтерфейсам та алгоритмічним платформам. Відповідно, виконавець дедалі більше функціонує як оператор звукових процесів та інтерпретатор цифрових даних, здійснюючи керування не окремими

нотами, а потоками, щільністю, просторовою організацією та тембровими характеристиками звукової матерії.

Особливо показовими у цьому сенсі є практики, пов'язані з мікрозвуковими технологіями та гранулярним синтезом, розробленими К. Роудзом[41]. У live-виконавстві такі техніки передбачають принципово новий тип виконавського мислення: замість контролю окремих висотних одиниць музикант керує розподілом, інтенсивністю та траєкторією звукових часток у просторі й часі. У результаті музичне виконання дедалі більше наближається до процесу моделювання акустичного середовища, де звук осмислюється як рухома енергетична матерія.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що сучасна виконавська інтерпретація постає як процес організації темброво-динамічного простору, у якому поєднуються кілька взаємопов'язаних вимірів. Насамперед ідеться про взаємодію тексту і звучання: нотний запис втрачає статус абсолютної нормативної моделі та функціонує радше як відкрита система потенційних можливостей. Не менш важливою є взаємодія матеріальності й медіальності, оскільки акустичне звучання дедалі частіше співіснує з електронною обробкою, цифровим простором та медіатехнологіями.

Водночас сучасне виконавство поєднує принципи події та середовища. Музика може розгортатися як драматично організований процес із кульмінаціями й конфліктами, але водночас здатна функціонувати як тривале акустичне середовище, що не вимагає безперервної концентрації уваги. Подібна трансформація безпосередньо впливає і на слухацьке сприйняття: реципієнт перестає бути пасивним споживачем завершеної художньої форми та дедалі частіше постає співучасником звукової події або мешканцем звукового середовища, у якому межі між твором, виконанням і сприйняттям стають проникними.

Нарешті, важливою характеристикою сучасної виконавської практики є поєднання контролю та відкритості. Виконавець одночасно вибудовує темброво-динамічну драматургію твору і змушений реагувати на мінливі умови виконання – акустику простору, поведінку електронних систем, стан інструмента, присутність аудиторії та випадкові чинники реального часу. Саме в цій багатовимірній взаємодії формується нова якість музичного досвіду, у якій звук перестає бути лише засобом репрезентації форми і сам стає формою – процесуальною, енергетичною та перцептивно відкритою.

[41] Roads C. Microsound. Cambridge: MIT Press, 2001. 406 p.

ВИСНОВКИ

У сучасному музичному мистецтві тембр і динаміка перестають функціонувати виключно як допоміжні параметри виразності та набувають статусу самостійних формотворчих і смислотворчих категорій. Їхнє переосмислення пов'язане з кризою традиційного нотоцентричного мислення, розвитком сонористики, спектральної музики, електронних технологій, *sound studies* та феноменології звуку.

У ході дослідження встановлено, що сучасне музичне мислення дедалі більше орієнтується не на абстрактну висотно-ритмічну конструкцію, а на звук як матеріально-акустичну та перцептивну подію. У цьому контексті тембр і динаміка формують цілісний темброво-динамічний комплекс, у межах якого енергетичні, спектральні та просторові характеристики звучання взаємодіють як єдина система.

Проаналізовано концепції П. Шеффера, Ж. Грізе, Г. Лахенмана, Б. Іно, К. Роудза, С. Еммерсона та інших дослідників, які засвідчують трансформацію уявлень про звук у культурі XX–XXI століть. Виявлено, що у спектральній, сонористичній, ембієнтній та електронній музиці тембр і динаміка виконують функції основного композиційного матеріалу, визначаючи драматургію, просторовість та перцептивну організацію музичного процесу.

Доведено, що сучасні виконавські практики істотно розширюють традиційне розуміння інтерпретації. Виконавець постає не лише відтворювачем нотного тексту, але й активним модератором темброво-динамічного простору, який організовує звукову енергію твору через артикуляцію, мікродинаміку, спектральні трансформації та роботу з акустичним середовищем.

Особливу роль у сучасному виконавстві відіграють розширені інструментальні техніки, електроніка, *live processing* та цифрові медіа-технології, що сприяють формуванню нових моделей взаємодії між тілесністю виконавського жесту, акустичною матерією та цифровим середовищем. Унаслідок цього музичне виконання дедалі більше набуває рис процесуального та перформативного акту.

Отже, тембр і динаміка у сучасній музичній культурі функціонують як універсальні механізми формування художнього смислу, що визначають не лише акустичну організацію музичного твору, але й характер виконавської комунікації, слухацького сприйняття та взаємодії музики з медіасередовищем.

АНОТАЦІЯ

У статті досліджується проблема переосмислення тембру й динаміки у сучасному музичному мистецтві та виконавстві. Розглянуто еволюцію наукових уявлень про динаміку і тембр – від допоміжних параметрів

музичної виразності до самостійних формотворчих і смислотворчих категорій. Особливу увагу приділено впливу сонористики, спектральної музики, електронних технологій, *sound studies* та феноменології звуку на трансформацію сучасного музичного мислення. Проаналізовано концепції П. Шеффера, Ж. Грізе, Г. Лахенмана, Б. Іно, К. Роудза, та С. Еммерсона у контексті осмислення звуку як матеріально-акустичної та перцептивної події. Визначено, що тембр і динаміка формують цілісний темброво-динамічний комплекс, у межах якого взаємодіють спектральні, енергетичні та просторові характеристики звучання. Встановлено, що сучасні виконавські практики суттєво розширюють традиційне розуміння інтерпретації, перетворюючи виконавця на активного модератора звукового простору. Окреслено роль розширених інструментальних технік, електроніки та цифрових медіатехнологій у формуванні нових моделей темброво-динамічної організації музики. Доведено, що в умовах сучасної медіакультури тембр і динаміка набувають статусу універсальних механізмів формування художнього смислу та перцептивної організації музичного твору.

Література

1. Апатський В. Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва. Київ: НМАУ, 2006. 432 с.

2. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ: Музична Україна, 2004. 240 с.

3. Самітов В. Теоретичні основи фахового мислення музиканта-виконавця як критерій професійної майстерності. Луцьк: ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. 272 с.

4. Сюта Б. Основи парамузикознавства. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 176 с.

5. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.

6. Chion M. Guide des objets sonores. Paris: INA-GRM, Buchet-Chastel, 1983. 187 p.

7. Cook N. Music: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 1998. 144 p.

8. Emmerson S. Living Electronic Music. Aldershot: Ashgate, 2007. 216 p.

9. Eno B. Ambient 1: Music for Airports [Liner notes]. London : EG Records, 1978.

10. Fischer-Lichte E. Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. 378 p.

11. Grisey G. La musique: le devenir des sons. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. 1982. Vol. 19. P. 16–23.

12. Grisey G. Tempus ex Machina: a discourse on musical time. *Contemporary Music Review*. 1987. Vol. 2, № 1. P. 239–275.

13. Gumbrecht H. U. Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Stanford: Stanford University Press, 2004. 192 p.

14. Harnoncourt N. Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis. Salzburg: Residenz, 1982. 272 p.

15. Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. 448 p.

16. McAdams S., Bigand E. Thinking in Sound: The Cognitive Psychology of Human Audition. Oxford: Oxford University Press, 1993. 368 p.

17. Moore B. C. J. An Introduction to the Psychology of Hearing. 6th ed. San Diego: Academic Press, 2012. 456 p.

18. Nattiez J.-J. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music / transl. by C. Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990. 288 p.

19. Orledge R. Satie the Composer. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 412 p.

20. Pinch T., Bijsterveld K. (eds.). The Oxford Handbook of Sound Studies. Oxford: Oxford University Press, 2012. 554 p.

21. Roads C. Microsound. Cambridge: MIT Press, 2001. 423 p.

22. Schaeffer P. Traité des objets musicaux. Paris: Le Seuil, 1966. 711 p.

23. Sterne J. The Sound Studies Reader. New York: Routledge, 2012. 566 p.

24. Toop D. Ocean of Sound. London: Serpent's Tail, 2018. 336 p.

25. Zaiets V., Zaiets, O. Aesthetics and Philosophy of the Performance Interpretation of the Author's Concept of a Musical Work. Studia UBB Musica, LXIX, 2, 2024. P. 79–88. DOI: 10.24193/subbmusica.2024.2.06

26. Zaiets V. Performance Style as Comprehensive Artistic Method in the Field of Music. Studia UBB Musica, LXVIII, 2, 2023. P. 287–295. DOI: 10.24193/subbmusica.2023.2.21

27. Zwicker E., Fastl H. Psychoacoustics: Facts and Models. Berlin: Springer-Verlag, 1990. 462 p.

Information about the authors:
Zaiets Vitalii Mykolaiovych,
PhD in Arts,
Associate Professor at the Department of Bayan and Accordion,
Vice-Dean of the Faculty of Folk Instruments
National Music Academy of Ukraine
1-3/11, Arkhitektora Horodetskoho str., Kyiv, 01001, Ukraine

Benziuk Oleksandr Oleksiiovych,
Candidate of Culturology,
Associate Professor at the Department of Bayan
and Accordion, Dean of the Faculty of Folk Instruments
National Music Academy of Ukraine
1-3/11, Arkhitektora Horodetskoho str., Kyiv, 01001, Ukraine

Podolchuk Volodymyr Vasylovych,
Honored Artist of Ukraine,
Professor at the Department of Brass and Percussion Instruments
National Music Academy of Ukraine,
1-3/11, Arkhitektora Horodetskoho str., Kyiv, 01001, Ukraine
Head of the Department of Musical Arts
Luhansk State Academy of Culture and Arts
21, Ivan Mazepa str., Kyiv, 01010, Ukraine

DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-691-1-5

ДІЯЛЬНІСТЬ МИРОНА МАКСИМІВА КРІЗЬ ПРИЗМУ ТВОРЧОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ

Карась Г. В.

ВСТУП

Українська духовна хорова музика на теренах рідної землі у XX столітті в умовах радянської атеїстичної держави була під забороною. Функцію її наукового вивчення, збереження і пропагування взяла на себе українська діаспора. З-поміж багатьох апостолів цієї місії виокремлюється творча особистість Мирона Максиміва з Канади, який впродовж майже півстоліття невтомно працює на ниві духовної хорової музики. Мета нашого дослідження – розкрити діяльність Мирона Максиміва крізь призму творчого універсалізму. Для її досягнення необхідно вирішити такі завдання: проаналізувати особливості дослідження, редагування і друку української духовної хорової музики М. Максимівим; виокремити виконавські аспекти виконання духовної хорової музики українських композиторів хорами під керівництвом диригента; описати звукозаписи та відеозаписи української духовної хорової музики, здійснені митцем.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше діяльність Мирона Максиміва осмислюється крізь призму творчого універсалізму як диригента, науковця, аранжувальника, менеджера, редактора та упорядника видань.

Огляд літератури і джерел засвідчує, що про Мирона Максиміва та очолюваний ним хор «Musicus Bortnianskii» є тільки публіцистичні статті в діаспорній періодиці. Фрагментарно розкривається його діяльність в нашій монографії[1], однак цілісного дослідження діяльності Мирона Максиміва не виявлено. Це і зумовило наше зацікавлення проблемою. Джерельним матеріалом для дослідження слугували нотні виданні, люб'язно надані нам автором-упорядником М. Максимівим, за що висловлюємо йому щиру вдячність, а також аудіо та відеозаписи (160 позицій), які розміщені на його сторінці на платформі YouTube[2].

[1] Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.

[2] Myron Maksymiw. URL: https://www.youtube.com/@myronmaksymiw4103

1. Дослідження, редагування і друк української духовної хорової музики

Музична культура української діаспори в Канаді розвивається впродовж більше як 130 років. Естафету провідних діячів хорової справи (О. Кошиць, П. Маценко, В. Богонос, Н. Городовенко, Ю. Головко, І. Ковалів, Л. Туркевич, В. Климків, В. Кардаш, В. Колесник, С. Гумінілович, З. Лавришин, О. Глібович, М. Дитиняк, К. Зорич-Кондацька) достойно прийняв Мирон Максимів[3].

Мирон Максимів (13.05.1946, м. Гослар, Німеччина) – український і канадський диригент. Дитячі роки він провів у Ковентрі (Англія), середню освіту здобув в Українській папській малій семінарії. Вищі студії митець продовжив у Понтифікальному інституті Селезіян. До Канади М. Максимів прибув 1968 року і продовжував студії славістики в Торонтонському університету (бакалавр, магістр). Тут теж на музичному факультеті під керівництвом Віктора Фелдбріла студіював музику і диригентуру, закінчуючи ступенем бакалавра (1979). Від 1976 року М. Максимів – керівник церковних хорів у Канаді (в Торонто; при парафії Пресвятої Євхаристії (1979–1981) та парафії св. Дмитрія (від 1981).

У червні 1981 року М. Максимів заснував у Торонто музичне товариство «Musicus Bortnianskii» та одночасно став музичним керівником його виконавського відділу. Товариство вивчає, пропагує і виконує українську класичну і сучасну хорову, симфонічну і оперну музику.

Про значення цієї науково-музичної інституції диригент писав у журналі «Нові дні»[4] та газеті «Свобода» на початку 1984 року. Було чітко означено мету її діяльності: «…виконувати й поширювати не тільки серед української громади, але теж серед ширших музичних кіл чужинного світу твори українських композиторів, класиків 18-го і 19-го століть. Ми бажаємо здійснювати нашу мету паралельно з західньоєвропейською музикою. Уже сама назва організації Musicus Bortnianskii акцентує дуалістичний характер нашої мети, а саме: поєднання цих двох різних світів. Сходу з Заходом»[5]. На сайті хору М. Максимів уточнює цю мету: «… щоб розвивати творчість українських барокових класичних

[3] Боровик М. Століття українського поселення в Канаді (1891–1991). Монтреаль – Оттава – Канада: Українська Могилянсько-Мазепинська Академія наук (УММАН), 1991. С. 195–196. [Праці Відділу Українознавства. Том VIII]; Марунчак М. Г. Біографічний довідник до історії українців Канади. Вінніпег, 1986. С. 406; Мистецтво України: біограф. довід. / упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський; за ред. А. В. Кудрицького. Київ: Укр. енцикл., 1997. С. 388–389 с.

[4] Максимів М. Musicus Bortnianskii. *Нові дні* (Торонто). 1984, лютий, ч. 408. С. 12–13.

[5] Максимів М. Значення Musicus Bortnianskii. *Свобода.* 1984. 7 січ. С. 3.

композиторів, галузь, яку дуже занедбано»[6]. Тут же знаходимо інформацію про митця: «Мирон Максимів є членом журі Мистецької ради Онтаріо. Його музична діяльність включає CBC (радіо/телебачення) і нещодавно BBC Radio 3. На його рахунку 10 записів. У 1988 році Мирон Максимів отримав стипендію Стонг-коледжу (Йоркський університет). Згадується разом із Musicus Bortnianskii в Encyclopedia of Ukraine (University of Toronto Press) і відзначається як митець України у виданні «Мистці України», Київ, 1992»[7].

Більше сорока років М. Максимів проводить копітку дослідницько-пошукову роботу української духовної хорової літератури, насамперед українських композиторів. Він «…зібрав, відредагував, аранжував і видав всю музику, яку виконує хор, тому що видання української літургійної та духовної музики практично не існує. Крім серії публікацій композиторів, він склав, відредагував, упорядкував і видав для хору «Антологію церковних піснеспівів і колядок» (1-е видання 1997; 2-е видання 2004), книгу змінних частин для недільних служб і свята. Дві під назвою «Тропарі і Кондаки» (1-е вид. 1996; 2-ге видання 2004), і чотиричастинна Літургія Миколи Дилецького (1650 –1723), (1-е вид. 1987; 2-е вид. 2005)»[8].

На наше прохання М. Максимів надіслав електронні версії видань, які не тільки упорядковані ним[9]. Диригент здійснив художнє оформлення, верстку і комп'ютерний набір всіх цих видань. Тільки впродовж останніх п'ятнадцяти років (2005–2020) ним зібрано, упорядковано, зредагувано та аранжовано на мішаний хор більше як 20 фундаментальних видань.

Найперше, це Божественні Літургії українських композиторів Артемія Веделя[10], Михайла Вербицького[11], Кирила Стеценка[12], Петра

[6] Musicus Bortnianskii. Conductor Myron Maksymiw. URL: http://www.musicusbortnianskii.com/about/

[7] Ibid.

[8] Ibid.

[9] Щиро дякуємо пану Мирону Максиміву за довіру і надіслані електронні версії видань.

[10] Артем Ведель. Всеношнoє Бдініє. Божественная Літургія / зібрав, упорядкував та зредагував Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2005, 2018. 120 с. (серія: Українська духовна музика).

[11] Вербицький Михайло. Божественна Літургія / зібрав, упорядкував та редагував Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2016. 188 с. (серія: Українська духовна музика).

[12] Стеценко К. Божественна Літургія / упорядкував та редагував на мішаний хор Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2014. 68 с. (серія: Українська духовна музика).

Гончарова[13], Якова Яциневича[14]. У ґрунтовному дослідженні Т. Гусарчук, яке присвячене феномену української музичної культури – Артемію Веделю, відзначено, що на стані збереження і дослідження його творчої спадщини «… суттєво позначилися несприятливі умови її побутування»[15], друком окремі твори виходять тільки у перші десятиліття XX століття, а перша спроба повного видання творів композитора була здійснена тільки у 2007 році[16]. Тому, публікація М. Максимівим циклів А. Веделя є важливою складовою у розширенні представлення цієї безцінної спадщини на американському континенті.

Антологія літургічних співів Божественної Літургії[17] є зібранням всіх її частин у кількох варіантах різних композиторів. Зокрема, М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського, Б. Ґалуппі, Г. Сковороди, С. Дехтярівського, М. Вербицького, П. Турчанінова, П. Гончарова, Я. Яциневича, П. Жданова, А. Нанке, Г. Музическу, архиєпископа Іонафана Єлецького (Чернігів), В. Староруського, В. Фатієва, П. Дінева, Натанаїла, В. А. Моцарта мол., Ю. Арнольдо, Гр. Давидовського, К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, М. Гайворонського, Д. Січинського, С. Людкевича, Б. Кудрика, а також зразки різних наспівів (київського, малого знаменного, знаменного, софронівського, почаївського, Києво-Печерської Лаври, Видубицького монастиря).

Фундаментальне видання «Воскресна Служба восьми гласів. Служби на рухомі свята. Служби празників і святим»[18] здійснене М. Максимівим за молитовником «Прийдіте поклонімся» (Львів, Монастир Свято-Іванівська Лавра, видавничий відділ «Свічадо», 2004). Для опрацювання тропарів, кондаків, прокімен автор використав «Гласопіснець» о. Ісидора Дольницькогор (Львів, 1894). Недільні прокімени Києво-Печерської Лаври подані в обробці К. Стеценка,

[13] Гончаров П. Божественна Літургія / упорядкував та спецредагував на мішаний хор Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2016. 65 с. (серія: Українська духовна музика).

[14] Яциневич Я. Божественна Літургія (e-moll) / упорядкував та спецредагував на мішаний хор Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2016. 55 с. (серія: Українська духовна музика).

[15] Гусарчук Т. Артемій Ведель. Постать митця в контексті епох: монографія. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2017. С. 604.

[16] Ведель А. Л. Духовні твори / ред.-упоряд. М. М. Гобдич і Т. В. Гусарчук. Київ: Геопринт, 2007. 452 с.

[17] Божественна Літургія. Антологія літургічних співів / зібрав, упорядкував та зредагував на мішаний хор Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2017. 345 с. (серія: Українська духовна музика).

[18] Воскресна Служба восьми гласів. Служби на рухомі свята. Служби празників і святим / зібрав, упорядкував та зредагував на мішаний хор Мирон Максимів. Вид. 3-тє випр. і доп. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2017. 520 с. (серія: Українська духовна музика).

ірмоси взяті з Ірмологіону (Львів, 1931). Ірмоси прот. П. Турчанінова подані в оригіналі. Окремі частини Служби Божої на рухомі свята представлені творчістю А. Гнатишина, М. Федоріва,

Божественна Літургія на основі Київських напівів[19] побудована на представленні цих різних наспівів (київського, малого знаменного, знаменного, Києво-Печерської Лаври).

Божественну Літургію Василія Великого складають різні наспіви (старовинний, малий знаменний, стовповий, київський, Києво-Печерської Лаври, XVII століття, грецький, самоїлка), окремі частини композиторів А. Нанка, в обробках С. Смоленського, А. Гнатишина[20].

«Утреня з поклонами. Великий канон св. Андрея Критського»[21] представляє «Великий канон св. Андрея Критського» Д. Бортнянського, здійснений на основі грецького напіву.

До видання «Ірмоси на каноні Рождеству Христову» А. Веделя ввійшли «Всенощное Бдідіє» і «Божественна Літургія»[22].

Цикл «Панахида» представлений двома варіантами – К. Стеценка і М. Максиміва[23].

Збірник церковних пісень та колядок[24] містить такі тематичні цикли оригінальних творів та опрацювань: «Пісні до Бога Отця» (Д. Бортнянського, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, Р. Купчинського, М. Федоріва, М. Вериківського), «Пісня до Ісуса та на Причастя» (Д. Бортнянського, о. Й. Кишакевича, А. Гнатишина, В. Семчишина), «Пісні до Святого Духа» (П. Гончарова, о. Й. Кишакевича, Я. Степового, М. Леонтовича, А. Гнатишина), «Пісні до Богородиці» (А. Веделя, А. Архангельського, Я. Яциневича, о. Й. Кишакевича, І. Смирнова, кант в обр. О. Кошиця, кант в обр. М. Гайворонського,

[19] Божественна Літургія на основі Київських напівів / зібрав, упорядкував та зредагував на мішаний хор Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2013. 118 с. (серія: Українська духовна музика).

[20] Божественна Літургія Василія Великого / зібрав, упорядкував та аранжував на мішаний хор Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2013. 107 с. (серія: Українська духовна музика).

[21] Утреня з поклонами. Великий канон св. Андрея Критського / зібрав, упорядкував та аранжував на мішаний хор Мирон Максимів. 2-ге вид.. випр. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2010. 100 с. (серія: Українська духовна музика).

[22] Артем Ведель. Ірмоси на каноні Рождеству Христову / зібрав, упорядкував та зредагував Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2005, 2018. 16 с. (серія: Українська духовна музика).

[23] Панахида / зібрав, упорядкував та зредагував на мішаний хор Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2014. 48 с. (серія: Українська духовна музика).

[24] Збірник церковних пісень та колядок / зібрав, упорядкував та зредагував на мішаний хор Мирон Максимів. 2-ге вид. випр. і доп. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2011. 405 с. (серія: Українська духовна музика).

Б. Кудрика, М. Федоріва, А. Гнатишина, о. І. Дуцько, о. В. Стеха, о. О. Радзикевич, В. Семчишина), «Пісні до святих» (С. Людкевича, А. Гнатишина), «Колядки» (Ф. Грубера, П. Турчанінова, К. Стеценка, С. Людкевича, О. Кошиця, Н. Нижанківського, М. Гайворонського, А. Гнатишина, М. Максиміва), «На Богоявлення» (К. Стеценка, Г. Верети, В. Семчишина), «На Стрітення» (о. Й. Кишакевич), «На великий піст» (А. Ведель, П. Гончаров, А. Гнатишин, М. Федорів). «На Квітну неділю» (Є. Турула, В. Семчишин), «Воскресні пісні» (А. Ведель, М. Вербицький, П. Турчанінов. П. Гончаров, о. Й. Кишакевич, М. Леонтович, Я. Яциневич, М. Вірановський, А. Гнатишин), «Пісні Тезе», «Многая літа» (А. Ведель, Д. Бортнянський, І. Біликовський, А. Тарасенко), «Різне» (А. Кастальський), «На Архиєрейській Літургії» (А. Ведель, Д. Бортнянський, А. Львов, І. Смирнов, О. Кошиць), «Додаток» (А. Гнатишин, М. Максимів).

Велика Вечірня з Литією на празник святого Димитрія Великомученика, як зазначає упорядник, «…побудована на незмінюваних піснеспівах, викладені у простих, звичайних розспівах, які поширені в наших церквах»[25].

Цикли «Надгробне. Воскресна Утреня» передбачають канони і псалми, Канон Святої Паски (ірмоси, кондаки та пісні)[26].

Як музичний керівник хорового товариства Св. Димитрія при Українській Католицькій Церкві Св. Димитрія М. Максимів упорядкував дві ґрунтовні літургійні книжки (англійською і українською мовами) та збірник колядок (українських та англійських)[27]. Ці замовлення видані церквою для ужитку вірянами.

Отож, українська духовна хорова музика (літургічна і паралітургічна) вивчалася, реставрувалася і упорядковувалася М. Максимівим,

[25] Велика Вечірня з Литією на празник святого Димитрія Великомученика / упорядкував та зредагував на мішаний хор Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2014. С. 2. (серія: Українська духовна музика).

[26] Надгробне. Воскресна Утреня / зібрав та упорядкував на мішаний хор Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2019. 112 с. (серія: Українська духовна музика).

[27] The Rite of the Sacred and Divine Liturgy of our Father among the Saints John Chrysostom. Resurrectional and Feast Day Propers. Book of Hymns and Carols / Setting of Propers to music, layout, design, music engraving and typesetting by Myron Maksymiw. Toronto: Published by St. Demetrius Catholic Chuch, 2006. 393 p.; Священна і Божественна Літургія Отця Нашого Йоана Золотоустого. Воскресна Служба Восьми гласів. Повсякденна Служба. На Літургії Василія Великого. Служби на Рухомі Свята. Служба Празників і Святим. Церковні Пісні та Колядки. Панахида / Music engraving: Myron Maksymiw. Toronto: Published by St. Demetrius Catholic Chuch. Printed in Canada, 2014. 338 с.№ Колядки – Carols. Layout, design, music engraving and typesetting by Myron Maksymiw. Toronto: Published by St. Demetrius Catholic Chuch; The Basilian Press, 2005. 80 p.

представлена композиторами досить тривалого історичного періоду – від другої половини XVII – початку XVII століття – барокова доба, представлена партесною музикою М. Дилецького; другої половини XVIII ст. (Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, Артемій Ведель), яку Б. Кудрик називав «золотою добою української музики»[28], а сучасні музикознавці констатують: «У цей час у духовній музиці відбувся перехід від барокового стилю до класицистичного»[29]; композиторами романтичної так званої «перемишльської доби» (Михайло Вербицький); галицькими композиторами кінця XIX – початку XX століття (Д. Січинський, о. Й. Кишакевич, О. і Н. Нижанківські, С. Людкевич, М. Гайворонський, Б. Кудрик); композиторами «нового напрямку»[30] української церковної музики (К. Стеценко, М. Леонтович, Я. Яциневич, О. Кошиць); композиторами української діаспори (А. Гнатишин, М. Федорів, М. Кузан) – до наших днів.

Огляд цієї духовно-музичної літератури свідчить, що вона репрезентована авторськими творами, власними композиціями на канонічні тексти. Це насамперед циклічні форми церковного обряду (Літургія, Панахида, Вечірня, Утреня, Вінчання, Молебень та інші). Другий – це обробка старовинних одноголосих богослужбових мелодій (тропарів, гласів). Третій – паралітургійна творчість: циклічні паралітургійні форми (хорові концерти), паралітургійні твори або духовні пісні (пісні до Божої Матері, василіянські пісні, принагідні пісні до церковних святих і свят, фольклоризована духовна спадщина (колядки, щедрівки, псальми, духовні канти[31]). Щодо української духовної пісні, то дослідник Ю. Медведик вважав її «… цінним релігійно-мистецьким набутком не лише барокової доби, а й української музичної культури загалом. Багато пісенних текстів збереглись у релігійно-співочому репертуарі до сьогодні. Духовна пісня на межі XVI–XVII ст. стала важливим містком поєднання українського музичного мистецтва з його візантійськими витоками і католицько-

[28] Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / упоряд. і автор передмови Ю. Ясиновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. С.32–72. (Серія: Історія української музики. Вип. 1. Дослідження).

[29] Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Музична Україна, 2014. С. 120.

[30] Цей напрямок обґрунтовано у дослідженні Н. Костюк. Див.: Костюк Н. Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти): монографія. Київ, 2018. С. 432–516.

[31] Ю. Медведик наголошує, що «духовні пісні в їх багатоголосому викладі здебільшого називають кантами або псальмами». Див.: Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII–XVIII століть. Львів: В-во Українського Католицького університету, 2006. С. 55.

протестантською західноєвропейською культуро, плідно ввібравши й творчо переосмисливши ці дві потужні складові»[32].

2. Виконавські аспекти виконання духовної хорової музики українських композиторів

Однією із нових тенденцій хорового мистецтва у Канаді наприкінці ХХ століття була поява колективів професійного рівня. До них належить унікальна музично-виконавська та наукова інституція «Musicus Bortnianskii», заснована у 1981 році у Торонто під керівництвом професійного диригента Мирона Максиміва. Особливістю цієї організації є те, що її членами є професійні музиканти як українського, так у неукраїнського походження. Через брак професійних українських хористів «Musicus Bortnianskii» співпрацює із співаками професійного хору Елмера Айслера. «Така співпраця, – як писав В. Сидоренко, – являється корисною тому, що чужомовні співаки мають нагоду знайомитися із клясичною українською музикою»[33]. Таким чином, українське хорове мистецтво інтегрувалося в канадську музичну культуру.

Це камерний хор мішаного складу, «що характеризується такими специфічними особливостями та виконавськими можливостями:

– висока професійна компетентність кожного співака;

– широкі сонорно-тембральні можливості, великий звуковий, агогічний та динамічний потенціал, можливість тонкого нюансування;

– гнучкість та мобільність, що забезпечує можливості сценічної динаміки;

– широкий жанрово-стильовий репертуарний діапазон;

– різноманітність сфер функціонування (концертна, богослужбова, навчальна тощо)»[34].

Як високомистецька одиниця «Musicus Bortnianskii» мав численні концерти, на яких вперше були виконані духовні твори наших класиків XVII та XVIII століть, виступав на канадському радіо CBC.

На сайті хору читаємо: «Прихильник творчості Дмитра Бортнянського (1751–1825), Максимів виконав прем'єри більшості творів цього композитора, включаючи хорові концерти для одного та двох хорів,

[32] Медведик Ю. Духовна пісня в Україні: витоки, розвиток, жанри. Львів: Український католицький університет, 2023. С. 274.

[33] Сидоренко В. Хор «Музикус Бортнянський», великі досягнення. *Література. Мистецтво* (Місячний додаток «Гомону України», Торонто). 1987. квітень, № 4 (459).

[34] Сіраш А. В. Камерне хорове виконавство в соціокультурному просторі України (друга половина ХХ – початок ХХІ століття) : дис. … канд. Мистецтвознавства / спеціальність 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. С. 46.

камерну музику, увертюри та багато уривків із різних опер. Багато зусиль докладається для дослідження та виконання практично невідомої музики західних композиторів, таких як Галуппі та Сарті, які працювали у Східній Європі. Мирон Максимів також є захопленим виконавцем української сучасної хорової музики, написаної як в Україні, так і на Заході»[35].

Дослідниця камерного хорового виконавства А. Сіраш наголошує, що «… репертуару камерних хорів притаманний певний універсалізм, всеохопність, широкий стилістичний, історичний і жанровий діапазон»[36]. При цьому важливою є репертуарна політика, як цілеспрямований процес стратегії вибору репертуару.

Виходячи із цієї тези, виконавський відділ товариства ставив за мету вивчення, пропагування і виконання української та західноєвропейської барокової, класичної та сучасної хорової, симфонічної та оперної музики.

Аналіз репертуару хору дає можливість виокремити такі магістральні лінії:

– старовинна музика, світська й духовна українських і зарубіжних композиторів (музика Середньовіччя, Ренесансу, Бароко, Класицизму);

– духовні твори, які традиційно використовувалися в українському церковному побуті і для церковних відправ;

– духовна й світська музика сучасних композиторів України і діаспори.

І. Бермес характеризує камерний хор «…як колектив гармонійної взаємодії невеликої кількості співаків (20–40) у певному обмеженому просторі (мікрокосмі), який вирізняється мобільністю, художньою узгодженістю, збалансованістю, майстерною інтерпретацією хорових творів під орудою диригента»[37]. Авторка акцентує увагу на широких виконавських можливостях камерного колективу та комунікативній специфіці хору («… особливий психологічний комунікаційний “клімат” під час виступів»)[38]. Саме такі можливості демонструє «Musicus Bortnianskii».

До укладання програми концертів М. Максимів підходить дуже ретельно, часто поєднуючи твори українських та західноєвропейських

[35] Musicus Bortnianskii. Conductor Myron Maksymiw. URL: http://www.musicusbortnianskii.com/about/

[36] Сіраш А. В. Камерне хорове виконавство в соціокультурному просторі України (друга половина XX – початок XXI століття): дис. … канд. мистецтвознавства / спеціальність 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. С. 41.

[37] Бермес І. Л. Камерний хор як творчий організм (на прикладі Дрогобицької «Легенди»). *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2023. Вип. 44. С. 83.

[38] Там само.

композиторів. Як правило, перша половина концерту присвячувалася українській музиці, а друга, з оркестром, – композиторам Західньої Європи: Ґалуппі («Kyrie eleison»), А. Вівальді, Г. Гендель («Dixit Dominus», «Dettingen Te Deum»), В. А. Моцарт, Й. Гайдн («Сім останніх слів Спасителя на хресті», та чотири Месси), Е. Ванжура (симфонія на українські теми).

Так, у концерті, присвяченому 240-річчю від дня народження М. Березовського та 300-річчю від дня народження Г. Ф. Генделя, що відбувся 10 листопада 1985 року в англіканській церкві св. Анни (Торонто), «Musicus Bortnianskii» виконував твори обох композиторів, в тому числі відбулася північно-американська прем'єра скрипкової сонати М. Березовського у виконанні Н. Гатавея (скрипка) та С. Ралса (фортепіано). На цьому концерті вперше було виконано твір М. Березовського «Hic vir», що був іспитовим твором композитора у Болонській академії[39]. Слід відзначити, що розробка його на партії та координація з текстом була здійснена М. Масимовим[40]

1 березня 1987 р. у концерті, що відбувся в тому ж приміщенні, «Musicus Bortnianskii» виконував духовні твори С. Дехтяревського, Д. Бортнянського, А. Веделя та їх учителів Б. Галуппі та Д. Сарті, а разом з оркестром – месу Й. Гайдна. У концерті до п'ятиріччя заснування (23 березня 1986 року, церква Христа, Торонто) хор виконував неспівані до того часу на американському континенті партесні концерти: на три хори – «Кто Твою, Спасе, ризу роздер», 12-голосні – «Плач Адама» і «Плачу і ридаю», 35-ий та 1-ий хорові концерти Д. Бортнянського та «Воскресний канон» для двох хорів М. Дилецького. Олена Глібович писала: «Акапельний спів цього 32-членного хору <….> , – це голосова симфонія, яка, зливаючись у неземної краси райдугу звучання, наповняє незрівняним почуттям все єство слухача і лучить його з Великим Творцем…»[41]. Критик привертала увагу і до постаті диригента: «У диригуванні Мирона Максимова спостерігається особисте творче переживання, але й певна опанованість хору, розуміння темп і динамічних дотримувань музики того часу, глибоке відчуття у виконанні концертів Д. Бортнянського й добрі фразування та виразність ляйтмотиву у „Воскресному каноні" М. Ділецького. Все це є доказом музичного думання й щирої відданості відповідальній праці диригента»[42]. Вже тоді

[39] MAKSYM BEREZOWSKY. Hic Vir. 15 May 1771. Рукопис. *Архів М. Максиміва.*

[40] К. Т. [Кардашинець]. «Музикус Бортнянський» випустив першу платівку. *Свобода.* 1985. 14 груд., Ч. 239. С. 4.

[41] Глібович О. Концерт хору Музікус Борнянський. *Гомін України*. 1986. 4 черв., №. 23. С. 10.

[42] Там само.

підкреслювалася велика культурно-пропагандистська роль хору для українського хорового мистецтва.

В пошуках за нотами Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя, М. Максимів віднайшов в паризькій бібліотеці і виконав два невідомі твори Д. Бортнянського – «Valles, montes resonate» («Гори, доли вихваляйте..», повний оркестр) і «In convertendo» («Коли Господь» (струнний склад).

Відзначення Ювілею Тисячоліття Хрещення Руси-України світового масштабу, які завершували парафіальні та крайові святкування, відбулося в Римі (Італія, Ватикан) 7–12 липня 1988 р. за участю Глави Вселенської Церкви, папи Івана-Павла II[43].

8 липня в базиліці Санта Марія Маджоре з нагоди Марійського року відбулася Архієрейська Св. Літургія, яку відправляли Блаж. патріарх Мирослав Іван, кардинал Любачівський, 18 ієрархів УКЦ та духовенство. Службу Божу М. Дилецького співав хор церкви св. Димитрія з Торонто (Канада) під керівництвом Мирона Максиміва[44].

Кульмінацією римських святкувань була Понтифікальна Служба Божа у візантійському (українському) обряді старослов'янською мовою, яку вперше в історії римо-католицької церкви відправив Святійший Отець Папа Іван Павло II в базиліці св. Петра 10 липня 1988 р. Участь у літургії взяли 13 тис. осіб. Серед них – патріархи, кардинали, члени дипломатичного корпусу при Ватикані, державні мужі, духовенство, жіночі і чоловічі монаші чини, українські та інші прочани.

Того ж дня після обіду в залі папи Павла VI у Ватикані, що має понад 7 тис. місць, відбувся ювілейний концерт української духовної музики, на якому був присутній Папа з кардиналами і духовенством. До хорів, що брали участь у святкуваннях у Великій Британії, долучилися церковні хори: церкви св. Варвари у Відні (дир. А. Гнатишин); церкви св. Димитрія у Торонто (дир. Мирон Максимів); катедри св. Володимира Великого в Парижі (дир. Віра Дратвінська); камерний хор при церкві Отців Василіян у Варшаві (дир. Я. Полянський); а також студентський хор «Тирса» з Вінніпегу (дир. Вірляна Головко), хор «Тисячоліття» з Вінніпегу (дир. Юрій Гнатюк) та інші[45].

«Мирон Максимів також є музичним керівником хорового товариства Св. Димитрія при Українській Католицькій Церкві Св. Димитрія. Хор a cappella, який складається переважно з співаків-

[43] Фраґменти із величавих святкувань Тисячоліття християнства в Римі. *Свобода*. 1988. 23 лип., ч. 139. С. 3, 4.

[44] Шевців І., о. Відзначення ювілею тисячоліття хрищення Руси-України в Австралії. Австралія: коштом автора, 1997. С. 198–199.

[45] Від Бистриці до Темзи: спогади, документи, публікації, листи [В. Луців] / упор., вступ. ст., літ. запис О. Жарівського. Львів: Дивоцвіт, 1999. С. 153.

аматорів, виконує літургійну музику всіх історичних періодів. Багатий репертуар хору, який постійно змінюється, включає літургійні частини та відповіді таких великих, як Бортнянський, Березовський та Ведель, а також повні літургії Миколи Дилецького, Олександра Кошиця, Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича, Якова Яциневича, Петра Гончарова, Мирона Федоріва та Андрія Гнатишина. Хор співає Святу Літургію щонеділі вранці, а також Вечірню та Утреню на Різдво та Великдень»[46].

Ювілейні святкування відбувалися в різних містах США та Канади.

22 жовтня 1988 року «Musicus Bortnianskii» за підтримки Ігоря Коваля дав концерт духовних творів українських композиторів XVII–XX ст., що представляв історичну перспективу нашої музичної культури, у Гарварді. Виконувались різностильові твори: партесний концерт «Плачу і ридаю» анонімного автора XVII ст., причасний «Тіло Христове прийму» М. Дилецького, псалом 70 «Не отвержи мене» М. Березовського, «Покаяння» А. Веделя, «Сей наречений і святий день» С. Дехтяревського, чотири хорові концерти Д. Бортнянського – «Пойте Богу нашому, пойте», «Слава во вишніх Богу», «Под Твою милість», «Тебе Бога хвалим», псалом 102 «Благослови, душе моя, Господа» А. Гнатишина, канти «Святий Юрій», «Свята Варвара» Я. Яциневича, «Ізідіте дщері» О. Кошиця, «Отче наш» з «Літургії» М. Леонтовича, псалом 1 «Блажен муж» М. Кузана (сл. Т. Шевченка) у виконанні професійного хору «Musicus Bortnianskii» під керівництвом Мирона Максиміва. Склад хору був доповнений співаками ансамблю «Елмер Айслер Сінгерс», який складав ядро хору ім. Мендельсона з Торонто. Це був найбільший склад співаків, що коли-небудь мав диригент. Перед концертом в Гарварді в «Sanders Theatre» М. Максимів дав інтерв'ю про українську музику і свій колектив, на основі якого була надрукована досить розгорнута рецензія в газеті «The Patriot Ledger»[47].

Громада у Бриджпорті (штат Коннектикут, США) під проводом Роми Гайди 23 жовтня 1988 року теж організувала концерт «Musicus Bortnianskii», програма якого була та ж, що і в Гарварді. Богдан Марків в досить ґрунтовній рецензії відзначав високий професійний виконавський рівень хору, бездоганне фразування, багатогранність програми та вдумливість ювілейного комітету щодо організації концерту, який був зразком для інших громад у відзначенні ювілею. Зокрема, він писав: «Виконання обширної програми було зразкове: динаміка чітко означена, балянс голосів добре вирівняний – як

[46] Musicus Bortnianskii. Conductor Myron Maksymiw. URL: http://www.musicusbortnianskii.com/about/

[47] George W. Harper. Ukrainian music revival at Sanders. *The Patriot Ledger* (Quincy, Mass.), 1988, 19 okt.

в інструменті. Дикція напричуд добра, хоч хористи за малими виїмками не-українці. Контрасти музичного діялогу між солістами і хором проходили пластично, а цілий ансамбль інтонаційно був стійкий. Річ самозрозуміла, що·найбільше признання належить диригентові Миронові Максимову»[48]. На концерті був присутній голова Крайового комітету тисячоліття, композитор Ігор Соневицький.

Канадське телебачення CBC у 1991 році запросило «Musicus Bortnianskii» до програми на відзначення 100-річчя українського поселення в Канаді. Хор виконав два твори, у т. ч. «В садочку» Бориса Кудрика на сл. О. Олеся.

Загалом, хору «Musicus Bortnianskii» притаманні ансамблева довершеність, чистота інтонування, бездоганне злиття всіх голосів, м'якість теситурних переходів, чіткість словесного ансамблю в поєднанні з тембровою рельєфністю окремих груп хору.

М. Максимів як диригент весь час знаходиться у творчому пошуку нових форм і засобів хорової виразності, тембрової семантики хорових голосів, він зумів згуртувати колектив однодумців, добитися бездоганного відчуття стилю творів, що виконуються, багатої динамічної палітри, чистоти інтонування, високого рівня звукотворчості, спрямованої на відтворення художнього образу через розширення прийомів вимови-інтонування, об'єднання випуклих інтонаційно-мовних мікроструктур у єдине смислове ціле. Виконавський стиль диригента базується на глибинних, кореневих традиціях української школи хорового співу, незважаючи на те, що він виховувався в діаспорному середовищі.

М. Максиміву болить Україна і він чутно реагує на події, які відбуваються на землі його батьків, на збереження історичної пам'яті. Так, у 2003 році «Musicus Bortnianskii» дав концерт в 70-ту річницю Голодомору. Вся програма була побудована з творів українських композиторів, ноти котрих диригент привіз з собою з України: Л. Матвійчук «Голод» та «Народ не вмер» (сл. О. Олеся); Ю. Іщенко «У сніжному Савані» (сл. В. Барки); В. Камінський «Притча про хліб і голод» (сл. В. Камінського); А. Гайденко «Стражденна Мати – Реквієм» (сл. В. Забаштинського); Г. Цицалюк «Снить і здригається рідна земля» (сл. С. Черкасенка); Г. Сасько «Дума про тридцять третій»; В. Зубицький «Молитва Божій Матері» (вірші Т. Г. Шевченка).

Ще один напрям концертної і організаторської діяльності М. Максиміва – пропагування українських колядок. У 1983 році він дав в Торонто перший концерт колядок, а 2010-го, після знайомства з диригентом Василем Чучманом зі Львова і дізнавшись про «Велику

[48] Марків Б. «Музікус Бортнянський» у Бриджпорті. *Свобода*. 1988. 1 груд., ч. 228. С. 4.

Коляду» у Львові, запровадив її в Торонто. Хор під його керівництвом виконував оригінальні твори і обробки українських композиторів (М. Волинський, В. Павенській, М. Дацко, Г. Гаврилець, В. Пасічник, В. Чучман та багато інших). Кожного року В. Чучман пересилав М. Максиміву нові видання колядок і той їх виконував у Канаді, ознайомлював людей з нашою спадщиною. Диригент вважає, що це дуже цікаво і потрібно. 2023 року «Велика Коляда» у Львові відзначала своє 20-річчя. «Під час трансляції у Львові по телебаченню згадали мене та «Велику Коляду» в Торонто, прислали мені Грамоту-Подяку від оргкомітету фестивалю та управління культури Львівської міської ради. Я цього не сподівався, був без слів»[49].

У 1991–1996 роках на запрошення капели імені Левка Ревуцького та капели «Думка» М. Максимів перебував в Україні, працював з капелою «Трембіта» та хором собору святого Юра у Львові, керував аматорськими хорами, з якими виступав у містах України та за кордоном. Диригент згадує: «В 1991 році я перший раз відвідав Київ. Мене водила по Києву Леся Дичко до різних хорів, як і до Спілки Композиторів. Там познайомився з маестром Іваном Гамкалом. Він мене поводив по Спілці показував, де хто працював. Запам'ятав кабінет А. Штогаренка. Все було дуже емоційно. Леся Дичко, з нею я познайомився пару років раніше (вона була в Торонто і я її всюди возив), познайомила мене з В. Філіпенком, який показав мені свій твір «Чорнобильські Дзвони», просив чи можна було його виконати. Я планував концерт в Торонто на червень і тому, що це була 5-та річниця Чорнобиля, твір підійшов, щоб відзначити страшну подію. Леся Дичко просила мене виконати два її твори з другої Літургії («Святий Боже» та «Свят»), я радо погодився, бо концерт мав тему «Українська музика 20-го століття). Це була музика України та Канади: А. Штогаренко, В. Шумейко, Леся Дичко, В. Мужчіль, Д. Ревуцький, В. Уманець, В. Філіпенко, З. Лавришин, Ґарі Кулеша, Ю. Фіяла, Л. Кузьменко. В Києві Леся Дичко познайомила мене з Н. О. Герасимовою-Персидською. Для мене це була дуже зворушуюча зустріч. Вона своєю працею доказує, що українська музика не починається від Лисенка (нічого не маю проти). Ми маємо своїх: Жоскенів, Палестрін, Перґолезі,... наші невідомі, але вони є. Ще є Ділецькі, Пекалицькі...»[50]. Перебуваючи в Києві в 1993 році, в нотному магазині на Хрещатику М. Максимів купив останній примірник «Українські партесні мотети початку XVIII століття» Н. О. Герасимової-Персидської. Це п'ятиголосні та шестиголосні мотети і 2001-го десять з них записав «…(хотів

[49] Карась Г. Інтерв'ю з Мироном Максимівим 24 липня 2024 року. *Архів автора.*
[50] Там само.

всі та фінанси не дозволяли). Я їх записав так як на заході багато роблять, по одному голосу на партію. Не думаю, що хто-небудь в нас то робив»[51].

Як диригент Державного хору «Трембіта» (Львів) він пропагував класичну та сучасну українську музику, знайомив хор із західним репертуаром і гастролював в Україні, Польщі, Бельгії та Німеччині. Диригент також працював з різними хорами Університету та Академії мистецтв і наук у Києві та Львові, керуючи ними у багатьох концертах, а також проводячи хорові майстер-класи. Цей досвід, набутий в Україні, диригент використовує у своїй діяльності сьогодні в Канаді.

3. Звукозаписи та відеозаписи української духовної хорової музики

Відзначення Ювілею Тисячоліття Хрещення Руси-України, яке набуло світового масштабу, спонукало до звукозаписів духовної музики. З цією метою хор «Musicus Bortnianskii» під керівництвом Мирона Максиміва у 1980-х роках вперше записав п'ять платівок 35 хорових концертів Д. Бортнянського.

Про заплановані на 1984 рік звукозаписи хором концертів Д. Бортнянського та «Єрусалимської Утрені» М. Федоріва М. Масимів писав до газети «Свобода»[52]. Повідомлення про вихід платівки «Єрусалимської Утрені» М. Федоріва, яку записав хор «Musicus Bortnianskii» на студії канадського радіо CBC, було надруковано у газеті «Свобода»[53].

Рецензуючи вихід у світ першої з них у листопаді 1985 року, відомий музикознавець В. Витвицький відзначав добрий професійний рівень виконання концертів, фахову роботу диригента над їх інтерпретацією: «Під рукою диригента Мирона Максимова музика нашого великого композитора промовляє до нас усіх своїм удуховленням і всією своєю красою. У виведенні тонко вирізьблених музичних фраз, у безчисленних впадах солістів і хору, у хвилюваннях темпа, у динамічній градації на кожному кроці чуємо інтерпретаційні тонкощі, яких не можна вивчити з ніяких книжок, а з почуттям яких треба вродитися. А що найважливіше, так це пієтизм, з яким диригент, соліст, і хор передають духовну музику Дмитра Бортнянського»[54].

Незважаючи на те, що і В. Колесник працював над таким же проєктом, критик вважав, що вони не будуть ідентичними, оскільки колективи відрізнялися складом (у В. Колесника був великий хоровий

[51] Карась Г. Інтерв'ю з Мироном Максимівим 24 липня 2024 року. *Архів автора.*
[52] Максимів М. Значення *Musicus Bortnianskii. Свобода.* 1984. 7 січ.
[53] Musicus Bortnianskii: Єрусалимська Утреня. *Свобода.* 1984, 30 берез., Ч. 60. С. 5.
[54] Витвицький В. Наше тисячоліття і музика. *Свобода*. 1986. 12 лют., Ч. 28. С. 2.

масив, у М. Максиміва – камерний), та й мистецькі індивідуальності диригентів були різними. Важливо, на його думку, було те, що «…праця, яку проводять оба диригенти й оба колективи, не є суто музичною справою, а культурно-громадським досягненням першої ваги і потреби. Його значення своїм засягом виходить далеко поза межі самої еміграції»[55].

Вихід першої платівки із вісьмома концертами одразу ж отримав рецензію Т. Терен-Юськіва, який відзначав «непересічність і талановитість диригента» М. Максиміва, музикальність, чистоту інтонації, голосову зрівноваженість і динамічну гнучкість хору[56]. Разом із тим критик відзначав проблеми дикції, брак глибини переживань хористів, частина з яких були не українцями. Оскільки твори виконувалися старослов'янською мовою, то критик вважав за потрібне доповнити платівку листком із українськими та англійськими текстами, що сприяло б кращому сприйняттю творів[57].

В основу статті Т. Кардашинець лягло інтерв'ю з диригентом М. Масимівим та головою хору, співачкою Оленою Яцишин[58]. Диригент вбачав мету цього проєкту в тому, «…щоб світ пізнав ці музичні твори в усій їх неповторній величі і пізнав їх як музичну спадщину українську, а не російську»[59]. Перша платівка вийшла накладом 4 тисячі копій.

Схожими були рецензії Т. Терен-Юськіва, М. Федоріва, С. Жовнір-Клос[60] на появу платівок хору.

Хор «Musicus Bortnianskii» продовжує працювати в новому тисячолітті. М. Максимів записав на касети 35 хорових концертів Дмитра Бортнянського, а також 12 компакт-дисків, у т. ч. «Партесні концерти», «Коляда», «Різдвяна псальма», «Літургічні співи на два хори» Д. Бортнянського і Джузеппе Сарті, «Велика Вечірня» М. Федоріва. У 2006 році він видав перший диск у серії трьох, якими

[55] Витвицький В. Наше тисячоліття і музика. *Свобода*. 1986. 12 лют., Ч. 28. С. 2.

[56] Терен-Юськів Т. Перша платівка з 35-ти концертів Бортнянського – появилася. *Америка.*Філядельфія, Па, 1985. 20 груд.

[57] Там само.

[58] К. Т. [Кардашинець]. «Музікус Бортнянський» випустив першу платівку. *Свобода.* 1985. 14 груд., Ч. 239. С. 1, 4.

[59] Там само. С. 1.

[60] Федорів М. «Музікус Бортнянський». *Свобода.* 1986. 23 січ., ч. 14. С. 2, 4; Жовнір-Клос С. Заслужене признання. *Америка*. Філадельфія, 1986. 6 квіт.; Терен-Юськів Т. Поява дальших двох платівок концертів Бортнянського. *Свобода.* 1987. 3 квіт., ч. 63.

представляє твори Д. Бортнянського. Хор записує на компакт-диски духовні твори М. Федоріва, різдвяні піснеспіви, твори про Чорнобиль[61].

У 2006 році М. Максимів заснував у Львові камерний хор «Львів», з яким записав компакт-диски «А. Ведель. Всенічна», «10 двохорних концертів Д. Бортнянського». На сторінці Мирона Максиміва в мережі YouTube (https://www.youtube.com/@myronmaksymiw4103/videos) розміщено 169 відеозаписів хору, які представляють різноманіття стилів і жанрів виконуваних творів, духовної і світської музики, українських і зарубіжних композиторів.

ВИСНОВКИ

Здійснивши аналіз багатогранної діяльності Мирона Максиміва крізь призму творчого універсалізму, з'ясовано, що вона реалізовувалася ним як диригентом, науковцем, аранжувальником, менеджером, редактором та упорядником музичних видань.

Працюючи над збереженням української духовної хорової спадщини, М. Максимів намагається зберегти культову традицію на чужині, наповнити репертуар церковних хорів діаспори, забезпечити неперервність процесу творення української духовної музики. Взаємодія національних джерел і сучасного соціокультурного простору не тільки зумовила оновлення релігійних жанрів, а й забезпечила збереження духовної музики сучасними видами масової комунікації і доступність для всіх, хто прагне пізнати її.

АНОТАЦІЯ

Дослідження присвячене творчій особистості Мирона Максиміва з Канади, який впродовж майже півстоліття невтомно працює на ниві духовної хорової музики. Діяльність митця розкривається крізь призму творчого універсалізму: аналізуються особливості дослідження, редагування і друку української духовної хорової музики М. Максимівим; виокремлено виконавські аспекти виконання духовної хорової музики українських композиторів хорами під керівництвом диригента; описано звукозаписи та відеозаписи української духовної хорової музики, здійснені митцем. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше діяльність Мирона Максиміва осмислюється крізь призму творчого універсалізму як диригента, науковця, аранжуваль-

[61] Musicus Bortnianskii. Myron Maksymiw, conductor. Bells of Chornobyl. Дзвони Чорнобиля. CD (Toronto, Canada, 2005); Musicus Bortnianskii. Myron Maksymiw, conductor. Christmas psalm. Різдвяна псальма. CD (Toronto, Canada, 2002) WRC8-7663; Musicus Bortnianskii. Myron Maksymiw, conductor. Great Vespers with Lytia. Myron M. Fedoriv. Велика Вечірня з литією. Мирон М. Федорів. CD (Toronto, Canada, 2020) TA4566.

ника, менеджера, редактора та упорядника видань. Джерельним матеріалом для дослідження слугували нотні виданні, автором-упорядником яких є М. Максимів, а також аудіо та відеозаписи (160 позицій), які розміщені на його сторінці на платформі YouTube.

Література

1. Бермес І. Л. Камерний хор як творчий організм (на прикладі Дрогобицької «Легенди»). *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2023. Вип. 44. С. 82–87.
2. Боровик М. Століття українського поселення в Канаді (1891–1991). Монтреаль – Оттава – Канада: Українська Могилянсько-Мазепинська Академія Наук (УММАН), 1991. 485 с. [Праці Відділу Українознавства. Том VIII].
3. Витвицький В. Наше тисячоліття і музика. *Свобода*. 1986. 11, 12 лют., ч. 27, 28.
4. Від Бистриці до Темзи: спогади, документи, публікації, листи [В. Луців] / упор., вступ. ст., літ. запис О. Жарівського. Львів: Дивоцвіт, 1999. 608 с.
5. Глібович О. Концерт хору Музікус Борнянський. *Гомін України*. 1986. 4 черв., № 23. С. 10, 12.
6. Гусарчук Т. Артемій Ведель. Постать митця в контексті епох: монографія. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2017. 768 с.
7. Жовнір-Клос С. Заслужене признання. *Америка*. Філадельфія, 1986. 6 квіт.
8. К. Т. [Кардашинець]. «Музікус Бортнянський» випустив першу платівку. *Свобода*. 1985. 14 груд., ч. 239. С. 1, 4.
9. Карась Г. Інтерв'ю з Мироном Максимівим 24 липня 2024 року. *Архів автора.*
10. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
11. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Музична Україна, 2014. 592 с.
12. Костюк Н. Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти): монографія. Київ, 2018. 654 с.
13. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / упоряд. і автор передмови Ю. Ясиновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с. (Серія: Історія української музики. Вип. 1. Дослідження).

14. Максимів М. Значення Musicus Bortnianskii. *Свобода.* 1984. 7 січ. С. 3.

15. Максимів М. Musicus Bortnianskii. *Нові дні* (Торонто). 1984, лютий, ч. 408. С. 12–13.

16. Максимюк С. Бібліографія українських звукозаписів 1903–1995. Вид 2-ге, випр. і доп. Львів: Видавець Тарас Тетюк, 2017. 188 с.

17. Марків Б. «Музікус Бортнянський» у Бриджпорті. *Свобода*. 1988. 1 груд., ч. 228. С. 2, 4.

18. Марунчак М. Г. Біографічний довідник до історії українців Канади. Вінніпег, 1986. 735 с.

19. Медведик Ю. Духовна пісня в Україні: витоки, розвиток, жанри. Львів: Український католицький університет, 2023. 324 с. (Історія української музики, вип. 30; серія «Київське християнство», т. 28).

20. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII–XVIII століть. Львів: В-во Українського Католицького університету, 2006. 324 с.

21. Мистецтво України: біограф. довід. / упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський; за ред. А. В. Кудрицького. Київ: Укр. енцикл., 1997. 700 с.

22. Сидоренко В. Хор «Музикус Бортнянський», великі досягнення. *Література. Мистецтво* (Місячний додаток «Гомону України», Торонто). 1987. квітень, № 4 (459).

23. Сіраш А. В. Камерне хорове виконавство в соціокультурному просторі України (друга половина ХХ – початок ХХІ століття): дис. … канд. мистецтвознавства / спеціальність 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 251 с.

24. Терен-Юськів Т. Перша платівка з 35-ти концертів Бортнянського – появилася. *Америка*. Філядельфія, Па, 1985. 20 груд.

25. Терен-Юськів Т. Поява дальших двох платівок концертів Бортнянського. *Свобода*. 1987, 3 квіт., ч. 63. С. 2, 8.

26. Терен-Юськів Т. Чергова платівка концертів Бортнянського. *Гомін України*. 1990. 20 черв. № 25. С. 12.

27. Тодорів Б. «Більше ніж гості» відвідали «Америку» і «Провидіння». *Америка* (Філадельфія). 1985. 5 груд., №. 198;

28. Федорів М. «Музікус Бортнянський». *Свобода*. 1986. 23 січ., ч. 14. С. 2, 4.

29. Фраґменти із величавих святкувань Тисячоліття християнства в Римі. *Свобод*а. 1988. 23 лип., ч. 139. С. 3, 4.

30. Шевців, о. І. Відзначення ювілею тисячоліття хрищення Руси-України в Австралії. Австралія: коштом автора, 1997. 371 с.

31. George W. Harper. Ukrainian music revival at Sanders. *The Patriot Ledger* (Quincy, Mass.), 1988, 19 okt.

32. Myron Maksymiw. URL: https://www.youtube.com/@myronmaksymiw4103 (дата звернення: 05.05. 2026)

33. Musicus Bortnianskii. Єрусалимська Утреня (оголошення). *Свобода*. 1984, 30 берез., Ч. 60. С. 5.

34. Musicus Bortnianskii. Conductor Myron Maksymiw. URL: http://www.musicusbortnianskii.com/about/ (дата звернення: 05.05. 2026)

Нотографія

35. Артем Ведель. Всеношноє Бдініє. Божественная Літургія / зібрав, упорядкував та зредагував Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2005, 2018. 120 с. (серія: Українська духовна музика).

36. Артем Ведель. Ірмоси на каноні Рождеству Христову / зібрав, упорядкував та зредагував Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2005, 2018. 16 с. (серія: Українська духовна музика).

37. Божественна Літургія. Антологія літургічних співів / зібрав, упорядкував та зредагував на мішаний хор Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2017. 345 с. (серія: Українська духовна музика).

38. Божественна Літургія Василія Великого / зібрав, упорядкував та аранжував на мішаний хор Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2013. 107 с. (серія: Українська духовна музика).

39. Божественна Літургія. Літургічні пісні / зібрав, упорядкував та зредагував Мирон Максимів. 2-ге скорочене видання. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2020. 145 с. (серія: Українська духовна музика).

40. Божественна Літургія на основі Київських напівів / зібрав, упорядкував та зредагував на мішаний хор Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2013. 118 с. (серія: Українська духовна музика).

41. Божественна Літургія українських композиторів та церковні пісні / зібрав, упорядкував та зредагував на мішаний хор Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2019. 121 с. (серія: Українська духовна музика).

42. Ведель А. Л. Духовні твори / ред.-упоряд. М. М. Гобдич і Т. В. Гусарчук. Київ: Геопринт, 2007. 452 с.

43. Велика Вечірня з Литією на празник святого Димитрія Великомученика / упорядкував та зредагував на мішаний хор Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2014. 138 с. (серія: Українська духовна музика).

44. Вербицький Михайло. Божественна Літургія / зібрав, упорядкував та зредагував Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2016. 188 с. (серія: Українська духовна музика).

45. Воскресна Служба восьми гласів. Служби на рухомі свята. Служби празників і святим / зібрав, упорядкував та зредагував

на мішаний хор Мирон Максимів. Вид. 3-тє випр. і доп. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2017. 520 с. (серія: Українська духовна музика).

46. Гончаров П. Божественна Літургія / упорядкував та спец-редагував на мішаний хор Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2016. 65 с. (серія: Українська духовна музика).

47. Збірник церковних пісень та колядок / зібрав, упорядкував та зредагував на мішаний хор Мирон Максимів. 2-ге вид. випр. і доп. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2011. 405 с. (серія: Українська духовна музика).

48. Колядки – Carols. Layout, design, music engraving and typesetting by Myron Maksymiw. Toronto: Published by St. Demetrius Catholic Chuch; The Basilian Press, 2005. 80 p.

49. Надгробне. Воскресна Утреня / зібрав та упорядкував на мішаний хор Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2019. 112 с. (серія: Українська духовна музика).

50. Панахида / зібрав, упорядкував та зредагував на мішаний хор Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2014. 48 с. (серія: Українська духовна музика).

51. Священна і Божественна Літургія Отця Нашого Йоана Золотоустого. Воскресна Служба Восьми гласів. Повсякденна Служба. На Літургії Василія Великого. Служби на Рухомі Свята. Служба Празників і Святим. Церковні Пісні та Колядки. Панахида / Music engraving: Myron Maksymiw. Toronto: Published by St. Demetrius Catholic Chuch. Printed in Canada, 2014. 338 с.

52. Стеценко К. Божественна Літургія / упорядкував та редагував на мішаний хор Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2014. 68 с. (серія: Українська духовна музика).

53. Утреня з поклонами. Великий канон св. Андрея Критського / зібрав, упорядкував та аранжував на мішаний хор Мирон Максимів. 2-ге вид., випр. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2010. 100 с. (серія: Українська духовна музика).

54. Яциневич Я. Божественна Літургія (e-moll) / упорядкував та спецредагував на мішаний хор Мирон Максимів. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2016. 55 с. (серія: Українська духовна музика).

55. MAKSYM BEREZOWSKY. Hic Vir. 15 May 1771. Рукопис. *Архів М. Максиміва.*

56. The Rite of the Sacred and Divine Liturgy of our Father among the Saints John Chrysostom. Resurrectional and Feast Day Propers. Book of Hymns and Carols / Setting of Propers to music, layout, design, music engraving and typesetting by Myron Maksymiw. Toronto: Published by St. Demetrius Catholic Chuch, 2006. 393 p.

Звукозаписи

57. Musicus Bortnianskii. Myron Maksymiw, conductor. Bells of Chornobyl. Дзвони Чорнобиля. CD (Toronto, Canada, 2005).

58. Musicus Bortnianskii. Myron Maksymiw, conductor. Christmas psalm. Різдвяна псальма. CD (Toronto, Canada, 2002) WRC8-7663.

59. Musicus Bortnianskii. Myron Maksymiw, conductor. Great Vespers with Lytia. Myron M. Fedoriv. Велика Вечірня з литією. Мирон М. Федорів М. CD (Toronto, Canada, 2000) TA4566. URL: http://www.musicusbortnianskii.com/great-vespers-with-lytia/ (дата звернення: 05.05. 2026)

Відеозаписи

60. БОЖЕ ВЕЛИКИЙ – М. Лисенко / О. Кошиць – Musicus Bortnianskii М. Максимів – Asian Heritage Festival. 2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=CZolaA_F9Po (дата звернення: 05.05. 2026)

61. Єрусалимська Утреня – Мирон М. Федорів – о. Ярослав Дибка ЧНІ –Musicus Bortnianskii – Мирон Максимів – (З архіву – Велика П'ятниця 1983 р.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=zFQv8NLR188&t=62s (дата звернення: 05.05. 2026)

62. Кузан М. Т. Шевченко Давидові Псалми (Блаженний Муж) Musicus Bortnianskii М. Максимів (Live 1988). URL: https://www.youtube.com/watch?v=pBHCNmUZjw8 (дата звернення: 05.05. 2026)

63. Максим Березовський – Hic Vir – Іспитове завдання (Bologna 15 May 1771) MUSICUS BORTNIANSKII. URL: https://www.youtube.com/watch?v=P-Ri489ptnQ (дата звернення: 05.05. 2026)

64. Мирон М. Федорів – Нині одпущаєши раба Твоєго, Владико, по глаголу Твоєму с миром – Now you dismiss your servant, O Lord, according to your word in peace – (Велика Вечірня з Литією) – Musicus Bortnianskii – Myron Maksymiw. URL: https://www.youtube.com/watch?v=wE3o-OvE2GE (дата звернення: 05.05. 2026)

65. Приклони ухо Твоє (Концерт) Пс. 86 – Артем Ведель. Musicus Bortnianskii Myron Maksymiw (Live 1987). URL: https://www.youtube.com/watch?v=jIaXK8FbuLc (дата звернення: 05.05. 2026)

A. Vedel – Всеношна – All-Night Vigil – Kammerchor Lviv – MUSICUS BORTNIANSKII – Myron Maksymiw. URL: https://www.youtube.com/watch?v=j-e7JY9Hd-c (дата звернення: 05.05. 2026)

66. D. Bortniansky K 29 – Восхвалю імя Бога моєго; – I shall praise the name of my God. MUSICUS BORTNIANSKII – Myron Maksymiw. URL: https://www.youtube.com/watch?v=pEb9wnADNA8 (дата звернення: 05.05. 2026)

67. D. Bortniansky K 32 – Скажи ми, Господи – Let me know, O my Lord – (Psalm 39: 5, 6, 7, 11, 13, 14) – Musicus Bortnianskii – Myron

Maksymiw. URL: https://www.youtube.com/watch?v=cnMt-Mp2SaA (дата звернення: 05.05. 2026)

68. D. Bortniansky – We praise Thee, O God; Konzert № 4 (dblchoir) – Тебе Бога хвалим – Musicus Bortnianskii – Myron Maksymiw. URL: https://www.youtube.com/watch?v=fKwq-bwyPH0 (дата звернення: 05.05. 2026)

69. D. Bortniansky – Нині сили небесния – (двохорне) – Musicus Bortnianskii – Мирон Максимів. URL: https://www.youtube.com/watch?v=kelp1gD5qw0 (дата звернення: 05.05. 2026)

70. Joseph Haydn – Passion – Musicus Bortnianskii – Myron Maksymiw – (Live 1984). URL: https://www.youtube.com/watch?v=uTUPzSG8qr0 (дата звернення: 05.05. 2026)

71. Grant me my Freedom/Дай мені мою Свободу – mus Chan Ka Nin/txt Mark Boswell – Musicus Bortnianskii. Text: Mark Brownell Music: Chan Ka Nin. URL: https://www.youtube.com/watch?v=vXymeraPRbo (дата звернення: 05.05. 2026)

Додаток

Фото хору «Musicus Bortnianskii»
На концерті в Гарварді 22 жовтня 1988 року. Фото із колекції М. Максиміва

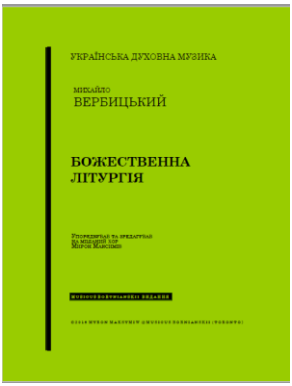




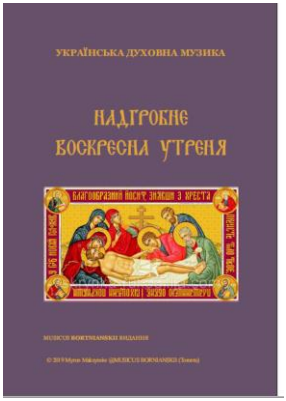
Фото нотних видань, упорядкованих М. Максимівим











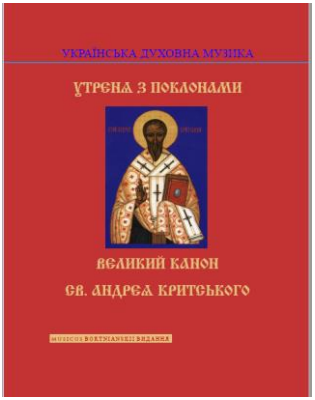
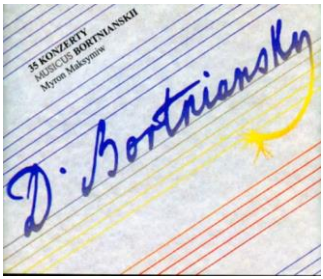
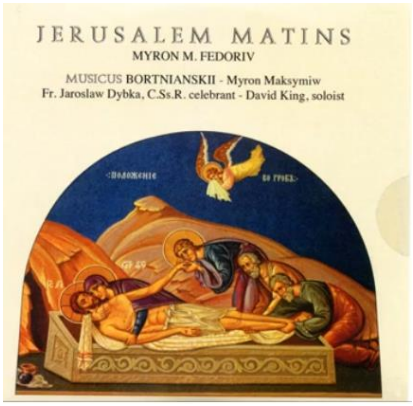


Фото обкладинок платівок і CD





Information about the author:
Karas Hanna Vasylivna,
Doctor of Art History, Professor,
Professor at the Department of Methods
of Music Education and Conducting
Vasyl Stefanyk Carpathian National University
57, Shevchenko str., Ivano-Frankivsk, 76000, Ukraine

DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-691-1-6

UKRAINIAN MUSEUMS: FROM DECOLONIZATION TO REVITALIZATION OF CULTURAL SPACE

Koniukhov S. V.

INTRODUCTION

Overcoming the imperial and Soviet past in Ukraine today is taking place in two directions: renaming streets and cities, dismantling and transferring communist symbols and monuments to thematic museums, analyzing the historical past and, accordingly, changing narratives in school curricula, history textbooks, museums and memorials.

Today we are dealing with a classic example of an empire that goes down in history in the midst of violence, in the midst of war and in the midst of conflicts. From this point of view, the war between Ukraine and Russia is an imperial war, this war is the so-called "colonial war" and it should be presented in this way.

The question is not only about joining the EU, but about Europe in a historical context. According to Prof. Serhii Plokhii "...the modern Ukrainian political and historical revival is still about European values, it is about a completely different model of political organization, a different political culture... Such an orientation towards Europe has deep historical roots. This is essential for the emergence of Ukraine as an autonomous and independent ethnicity and an independent country"[1].

The Russian occupation has under threat the preservation of Ukrainian museum collections. Museums carry out their work in such a way that their exhibitions reflect diversity according to the decolonization processes in modern Ukraine. There are a number of European museums, whose roots have a colonial heritage, because their collections were formed through wealthy patrons who acted in the interests of empires. For example, some collections of the British Museum were formed thanks to profits from slave plantations in Jamaica. Many collectors saw in their efforts an opportunity to preserve the past, believing that indigenous peoples would completely disappear.

It is also important to understand that museums in Ukraine have been under strict control of the authorities since Soviet times. The concept of multiculturalism and diversity of Ukraine was not visualized in museum exhibitions, so the history of the formation of Ukrainian identity, which had

[1] Плохій С. Брама Європи. Історія України від скіфських воєн до незалежності. КСД. Харків, 2024. 496 с.

nothing to do with the concept of the "Russian world", was very distorted. With the declaration of independence of Ukraine, changes occurred in many museums. However, narratives about Kyivan Rus as the cradle of three fraternal peoples, the kinship of the Ukrainian and Russian languages, the enslavement of the Ukrainian people by the Polish nobility, etc. remained in Ukrainian museums for a long time. After the Orange Revolution and the Revolution of Dignity, changes in exhibitions became more noticeable. Ukrainian became the language of exhibitions and lectures, and exhibitions were supplemented with topics such as the Holodomor, the Shot Renaissance, the dissident movement, the Samvydav, the OUN and the UPA, and Ukrainian statehood. Museum practices are changed. Museum workers have learned to build new ways of communicating with visitors. However, it is obvious that the path to overcoming colonial and post-colonial narratives is much more difficult.

1. Dilemmas of protection: Decolonizing museums

Many well-known historians argue that it is necessary to rid the history of Ukraine of the "imperial legacy", which is used for Russian imperial influence on Ukraine. The greatest influence on the writing of textbooks on the history of Ukraine was exerted by the Soviet Union and the neighboring aggressor country – Russia, which are quite skillfully using this for their own selfish purposes at the moment[2].

The head of the UINP stated that after decolonization, the rewriting of history, it is very important that political decisions are also made that will fix new dates of founding of cities, changed historical facts, and reduction of material, based on historical research. And the process of decolonization itself, which is currently quite active, must become even larger in order to reduce the influence exerted on the writing of Ukrainian history by Russia as much as possible and to get rid of imperialism forever[3].

V. Viatrovych notes that the first stage of decolonization is decommunization. It is necessary to separate from communist influence, totalitarianism, under which the Russian imperial past is often found[4]. Ukraine is very far behind in the process of decommunization unlike other countries that separated after the collapse of the Soviet Union.

[2] Громенко С. Декомунізація. Дерадянізація? Деколонізація! 2019. URL: https://localhistory.org.ua/texts/statti/dekomunizatsiia-deradianizatsiia-dekolonizatsiia/ (дата звернення: 12.05.2026).

[3] Штогрін І. Навіщо переписувати українські підручники з історії? 2010. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/1997853.html. (дата звернення: 7.05.2026)

[4] В'ятрович В. Домовитися з минулим, а не долати його. 2022. URL: https://www.istpravda.com.ua/columns/2022/01/24/160825/. (дата звернення: 12.05.2026)

Decommunization was implemented only by social initiatives in Ukraine, there was no support from the ruling regimes in the early 90s.

The historian notes that the most active process of decommunization, decolonization took place only since the beginning of 2014, when the old regime was overthrown. Historians, relying on the experience of post-communist countries, or for example, relying on the experience of Germany, where the departure of the totalitarian regime was not easy, argue that in Ukraine the process of decolonization is not an easy phenomenon.

It is about decolonization that the so-called "decommunization laws" should be discussed. Communism has always been present in Ukraine and remains so, but already under the cover of Russian imperial hegemony.

Losev I. argues that it is very harmful and reckless to separate decommunization, decolonization from derussification because of today's military events. After all, it is the Russian empire that exerts the greatest influence on Ukrainian culture and the nation in order to destroy it[5].

The creators of the "decommunization" laws, namely the director of the Institute of National Remembrance V. Viatrovych, realize the true significance and essence of the decommunization processes in Ukraine as de facto decolonization. It is now that a very active separation from the imperial legacy is taking place, Ukrainians are asserting themselves as an independent and self-sufficient nation more and more every day[6].

The English researcher R. F. Betts argues that decolonization for some British colonies was gradual and peaceful for emigrants, but violent for others, where the uprisings of local residents were fueled by nationalism. Most countries also faced opposition from the new superpowers, the USA, and the Soviet Union. That is, the process of decolonization is a global phenomenon that affects most countries[7].

A movement is emerging within museums and museum organizations that takes on a social justice role in human rights; arguing that "museums are not neutral"[8]. Museums have never been neutral yet. The institution itself embodies the perpetuation of social, cultural, racial, and ethnic inequalities, adding to the complex social and economic injustices on a global scale. The contradiction between their supposed "neutrality" and the demands to

[5] Лосєв І. Історія України та міфи Росії: слова Путіна є промовистими. 2019. URL: https://www.rad iosvoboda.org/a/29720304.html. (дата звернення: 7.05.2026)

[6] Козлюк С. Володимир В'ятрович: Деколонізація України – незворотна. 2015. URL: https://tyzhden.ua/volodymyr-v-iatrovych-dekolonizatsiia-ukrainy-nezvorotna/ (дата звернення: 12.05.2026).

[7] Betts R. F. Decolonization: A brief history of the word. Leiden : KITLV Press, 2019. pp 23-36.

[8] Murawski M. Museums Are Not Neutral: We Are Stronger Together. Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art 5, no. 2, 2019. pp. 113–124.

decolonize the museum is evidence of dynamic processes in the museum world.

Fabien Van Geert explores and nuances the terms postcolonial and decolonial museology. His analysis insists on the need to master and nuance these concepts. He also invites researchers not to oppose these two visions of museology. His interpretation of this movement is relevant because it is based on his dissertation project[9], which allowed him to analyze in detail the movement of inquiry and transformation in the world of ethnographic museums.

The areas he has carefully explored allow him to demonstrate the need to clarify the concepts of museology and monument studies, which sometimes have a deeper meaning and require nuances depending on cultural aspects[10].

Marilia Xavier Curie offers a reflection based on metamuseology, using the collections of the Kaingang Museum, which were assembled at the beginning of the 20th century in the context of the colonization of western São Paulo in Brazil. She questions the notions of "museums" and "museumness" through the context of a collection of objects that, as everywhere in America and on other continents, was carried out brutally. The study of these objects allows us to review the initial process of musefication, as well as the rereading of these objects by the Kaingang groups, which suggests new interpretations. This type of approach, which can be observed in other countries of the world, shows that museology must integrate anthropological and sociological perspectives so that museum professionals can avoid ethnocentric or sociocentric approaches that promote the interpretation of the group to which one belongs to, to the detriment of others. Ethnocentrism usually leads to misinterpretations that can resemble forms of racism. Therefore, of course, museology must include in its general approach to open discourses, to the "other" and to differences, to where we get information from and from whom. In other words, an anthropological approach would make it possible to realize that one's own culture cannot be the norm[11].

Ruth B. Phillips argues that the colonial and decolonial dialectics are too polarizing. Instead, she encourages adopting a public museum approach where we could receive multiple interpretations in the exhibition itself [12]. This approach means that public museums should act as art museums and

[9] Van Geert F. Muséologie postcoloniale ou muséologie décoloniale? Réflexion sur la porosité des concepts, ICOFOM Study Series, 49–2 , 2021. Pp. 213–227.

[10] Ibid. Pp. 224.

[11] Cury M. X. Paths to Indigenous Self-representation: the Round Table of Santiago de Chile 50 years later. ICOFOM Study Series. 2022. 53-1. Pp. 132–144.

[12] Phillips R. B. The issue is moot: Decolonizing art/artifact Journal of Material Culture. 2021. 27:1. Pp. 48–70.

especially museums of contemporary art. Museum should not stand between the object and the visitor to exhibit objects without mediation on the basis that the work or object speaks for itself.

The purpose of the article is to analyze the specifics of the implementation of the strategy of decolonization of the cultural heritage of Ukraine using the example of museums.

Presentation of the main material. The question of decolonization also lies in how museums treat indigenous peoples and national minorities in the presentation of their exhibitions. After all, often works of indigenous peoples are located not in ethnographic museums, but in art museums. And this distinction helps to embody the idea that these cultures no longer exist and do not continue their traditions. Therefore, community involvement in museum activities can help overcome such sentiments and can show the resilience of cultures and traditions.

The impetus for the revival of interest among Ukrainian scholars in the decolonization of museums in Ukraine was the full-scale Russian invasion on February 24, 2022. The departure from the Soviet past and the transition to new forms of museum functioning should not be carried out with the help of ideological specialists of the aggressor country and their sympathizers. After all, in this way, the desired result may not be achieved, and the efforts and resources aimed at changing the museum will not contribute to raising patriotism and national self-awareness. For example, the memorialization of Babyn Yar was intended to integrate the history of the Holocaust into Ukrainian history and integrate Ukrainian history into world history. To this end, it was proposed to create two thematically separate museums in a single architectural space on the territory of the memorial park. However, given the public discussions of the project narrative, fears were expressed that it was created in the spirit of the Kremlin's memory policy, which wants to present Ukrainians, Poles, Lithuanians and other local populations as total anti-Semites. In addition, in 2019, the Russian director Ilya Khrzhanovsky was appointed as the art director of the project, whose approach to historical memory caused an ambiguous reaction from the Ukrainian scientific and cultural community[13]. Therefore, of course, decolonization should take place in a dialogue between different social groups (professional, confessional, ethno-national, age, gender). In addition, the blurring of the main ideas proposed by the museum or memorial complex can contribute to the upbringing of a sense of guilt or provoke conflict situations between social groups, incite aggression. Therefore, our society must avoid offensive content and discrimination.

[13] Меморіальний музей пам'яті жертв Бабиного Яру. 2023. URL: http://babiyar.org.ua (дата звернення: 12.05.2026).

Another example of the presentation of decolonization processes in Ukraine is the National Memorial Complex of the Heroes of the Heavenly Hundred – Museum of the Revolution of Dignity. Its head, Ihor Poshivaylo, emphasizes that memory needs infrastructure – a complex form for a communicative function that helps to avoid conflicts. Modern museums can be important and influential even without their own walls. Many museums, including in Ukraine, have luxurious buildings, but do not develop, are not popular with visitors and support from society, they are conservative and uninteresting. Therefore, today it is important for museum institutions to practice going beyond their own walls and glass display cases to new audiences – in the literal and figurative sense[14]. Therefore, it is necessary to move away from the dominant approaches in totalitarian societies. Authorities and certain privileged groups shape memory at different levels (street names, state events, memorials, etc.) because some of political elites. In our opinion, the process should be approached thoughtfully, but also be open to experiments from which much can be learned. Decolonization is not an event, but a process, and it is not necessarily easy to achieve. After all, decolonization does not mean the destruction of the previous narrative, but only a revision and restructuring for independent development and a more successful formation of the cognitive process.

The war poses the question "do we have a future?" Imperial discourse works not only with space and time. We could hear this thesis is about the past by numerous times. The thesis that Ukrainians may have had a past, but have no chance for a future. So it is about an idea that we can characterize as "the idea of amputation of the future." The past of Ukrainians, in the colonial discourse, is present in the description of the Cossack uprisings, the common history of the princely era, and the future will be imperial, will be different and it does not belong to Ukrainians and Ukrainian culture. And Russia in this sense is trying to present itself as a force of the future. However, international experience is evidence that empires are doomed[15]. And if the 20th century is a time of great de-imperialization, then Russia is the last empire on the territory of Europe. However, Russian colonialism is different from the British or Portuguese, which took place on other continents. After all, in relation to the inhabitants of remote territories, a hierarchical distinction was applied: "you will never be like us". At the same time, Russia applied a model of identity to the neighboring state: "you will

[14] The Ukrainians. Інтерв'ю. Ігор Пошивайло: «Нове для України явище – музеї, що ставлять складні та незручні питання». 2022. URL: https://theukrainians.org/ihor-poshyvajlo/ (дата звернення: 12.05.2026).

[15] Roland G. Political Economy of Northeast Asian Regionalism: Political Conflict and Economic Integration. Edward Elgar Publishing, 2008. 192 pp.

never be different from us". And because of this position, such a mechanism involves assimilation. Therefore, the empire is waging a struggle against the Ukrainian language, a struggle against tradition, against culture.

Based on research conducted by Pak Laenui on decolonization processes, we can identify five phases in the decolonization process: 1) rediscovery and restoration; 2) mourning; 3) dreams; 4) commitment; 5) action[16]. Rediscovery and restoration is the process by which colonized peoples rediscover the process of mourning the ongoing attacks on the identity and social realities of colonized/oppressed peoples of the world. This is an important part of healing and leads to the next phase. Dreams is when colonized peoples turn to their history, worldview, and indigenous knowledge systems to theorize and imagine alternative possibilities – in this case, a different exposure. Commitment is when scholars/students become political activists who demonstrate a commitment to including the voices of the colonized, in this case, in the curriculum. Action is the stage where dreams and commitments are transformed into strategies for social transformation. In other words, the transformation of the museum is a catalyst for broader social transformation. Linda Smith[17] has identified the following elements of decolonization: deconstruction and reconstruction; self-determination and social justice; ethics, language, the internationalization of indigenous experiences, history and critique[18]. Deconstruction and reconstruction are about rejecting what has been miswritten and "the inquisitive distortion of people's lived experiences, negative labels, theorizing of deficits, genetically deficient or culturally deficient models that pathologize the colonized… and the retelling of stories of the past and imaginings of the future." Self-determination and social justice are related to the struggles of those who have been marginalized and the search for legitimacy for knowledge that is embedded in their own histories, experiences, and ways of perceiving reality. Ethics concerns the formulation, legislation, and dissemination of ethical issues related to the protection of indigenous knowledge systems. Language concerns the importance of teaching/learning/communicating in indigenous languages (in this case, Ukrainian) as part of the anti-imperialist struggle. Internationalization of indigenous experiences concerns international scholars sharing the common experiences, problems, and struggles of colonized peoples in global and local spaces. History, in this case, involves

[16] Chilisa B. Indigenous research methodologies. Los Angeles: Sage publications, 2012. 343 p.

[17] Smith L. Decolonising methodologies: Research and indigenous peoples. London: Zed Books, London and New York and University of Otago Press, Dunedin, 1999. Pp. 48–49.

[18] Ibid.

the study of the past in order to reconstruct the history, culture, and languages of colonized peoples and use them to inform the present. Critique concerns the critical assessment of the disproportion in public discourse, schools, and museums between pro-European and pro-Russian styles of presentation in favor of the latter. In this way, museums should use the opportunity to reflect on their exhibitions and more deeply cover the events of their own history, make attempts to go beyond the previously established discourse, and become more open to visitors.

2. Cultural Value and Revitalization Strategies of Urban Historical Heritage

Certain aspects of the revitalization of urban space have already become the subject of research by a number of scientists. The issue of the revitalization of industrial facilities of the city (using the example of Ivano-Frankivsk) was addressed by Prof. S. Zapototsky. In his work, he highlighted the principles of revitalization of old industrial enterprises of the city, which provide for the restoration of industrial territories and reconstruction of premises, changing their functional purpose in order to create new public spaces and cultural objects for citizens[19].

Methods of revitalizing public space in the process of revitalization of the urban environment are considered by O. Kryvoruchko. In her work, she focuses her attention on the example of conducting workshops on the revitalization of Mytna Square in Lviv[20]. Ways of transforming a museum from a permanent place of preservation of cultural heritage artifacts into an open and dynamic social space of social interaction were explored by N. Ivanova[21].

Museums can act as a catalyst for the revival of urban space not only by attracting new visitors, but also by collaborating with public and cultural organizations in cities that strive for economic revitalization, as well as for public engagement and the development of social capital.

Modern museums act as vital urban anchors, that transform city landscapes into dynamic city forums. They often turn to dialogue with local public organizations to meet the needs of urban leisure. Therefore, today

[19] Запотоцький С. Ревіталізація промислових об'єктів міста (на прикладі м. Івано-Франківська). *Часопис соціально-економічної географії.* 2016. Вип. 21. С. 102–106.

[20] Криворучко О. Ю. Методи пожвавлення громадського простору, на прикладі воркшопу з ревіталізації площі Митної у Львові. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Архітектура.* 2015. № 816. С. 125–132.

[21] Іванова Н. Актуалізація музею як культурно-освітнього центру та відкритого громадського простору (на прикладі Мелітопольського міського краєзнавчого музею). *Місто: історія, культура, суспільство. Е-журнал урбаністичних студій.* 2017. № 3. С. 123–135.

the main tasks of the museum in the process of revitalizing urban space are: 1) activating factors that influence social life in the city; 2) creating cultural and social capital; 3) improving the urban landscape; 4) improving economic viability and social life.

The restoration and reformatting of old industrial facilities into modern public spaces becomes possible thanks to active interaction, establishing social ties. According to the well-known American museum expert, L. Norris, an opportunity to renew the space, change the functional load and transform it into a museum can be the study of public opinion of potential visitors. And the next step for the museum to establish a dialogue with the community should be the formation of sustainable ties[22].

Although the interaction of museums and communities can manifest itself in different ways, an important component of the interaction of the community and the museum should also be efforts aimed at the revival and regeneration of the city. Cultural institutions, including museums, are at the center of many programs for the revitalization of urban space, thanks to such phenomena as the Bilbao Effect, thanks to which large museums have become a favorable tool for the economic growth of the city.

In accordance with the idea of revitalization, a successful example of the arrangement and reconstruction of urban space is the creation in Lisbon (Portugal) of the Museum of Architecture, Technology and Art (MAAT), which is located on the site of a former thermal power plant. The design of the museum is harmoniously integrated into the environment, the facade of the building resembles the shape of an ocean wave, and at the same time serves as a public space. Inside the building there is now a permanent exhibition with a number of interactive elements; temporary exhibitions are also regularly held in another part of the building[23].

Similar processes have taken place in the Czech Republic in recent years. A composting factory was revitalized Near the city of Ostrava, in the village of Dolní Vítkovice. Industrial facility now has a public space, a concert hall, a cafe and two museums as a result of the reformatting[24].

Another example of successful reorientation is the premises of a former factory near the city of Łódź (Poland). Now its premises have become a huge shopping and entertainment complex, a museum, and a place where

[22] Норріс Л., Тісдейл Р. Креативність у музейній практиці. Пер. з англійської А. Коструби, Г. Кузьо, О. Омельчук, Є. Червоного. Київ : Видавець Чередниченко А. М. 2017. С. 118.

[23] Музей майбутнього: MAAT – Музей мистецтв, архітектури та технологій URL: http://www.cedra.kiev.ua/2019/04/18/muzej-majbutnogo-maat-muzej-mistetstvarhitekturi-ta-tehnologij/ (дата звернення: 12.05.2026).

[24] Koudela P. Malík K. Konczyna D. Dolni Vitkovice Area**.** *Science, technology, education*. Brussel, 2018. 45 p.

temporary exhibitions are held. In the city of Herford (Germany), a textile factory was reformatted into an art museum[25].

In recent decades, industrial sites and depressed areas have been reoriented in Ukraine thanks to the interactive, communicative and participatory participation of museums. The revitalization of abandoned places is also taking place in connection with the development of the cities themselves. Tourism departments, tourist guides, and cultural figures work every day to improve and expand excursion routes.

However, according to S. Zapototsky and O. Levytska, the main problems of the condition and perception of old industrial buildings can most often be called: 1) the Soviet heritage, as a rule, is not perceived as a value, and most industrial and military facilities belong to the Soviet period; 2) misunderstanding on the part of residents of the value of the facilities and approaches to their preservation; 3) low interest of investors in such projects due to the complexity of restoring old industrial premises; 4) the neglected condition of buildings and a significant need for investment[26].

Let's try to analyze the realized possibilities of revitalization of historical and cultural heritage using the example of individual objects of the city of Lviv. Pidzamche is a separate district at the bottom of Zamkova Gora in Lviv, it has a strong potential for the development of tourist routes. Despite the fact that dozens of enterprises still operate in this area, dynamic changes have now begun in this area. The jam factory is a unique building in the Pidzamche district of Lviv, which dates back to the late 19th century. In 2015, the Austrian historian Harold Binder bought this building and, together with the Athelier company Stephan Rindler, developed a project that provided for the creation of a cultural center on this territory, the "Jam Factory Art Center" – a modern art space in the center of the industrial district[27]. Now a large exhibition hall of modern art for artists from Ukraine and other countries operates here. In this way, the revitalization of the space has created opportunities for building bridges for international cooperation between people in the cultural sphere. Lectures, master classes, and theater and museum events are also held here. As a result of the growing popularity of the art space, it has become more profitable to develop business here (catering establishments, hotels, etc.), which will make the area more actively developed and more attractive to residents and guests of the city.

[25] Łódzkie fabryki wczoraj i dziś. Доступно на https://culture.pl/pl/artykul/lodzkie-fabryki-wczoraj-i-dzis (дата звернення: 12.05.2026).

[26] Запотоцький С. Ревіталізація промислових об'єктів міста (на прикладі м. Івано-Франківська / *Часопис соціально-економічної географії,* 2016. Вип. 21. С. 104.

[27] Фабрика повидла. URL: https://sko4.com/ua/places/fabrika-povidla (дата звернення: 12.05.2026).

Another example of changing the format and revitalization in Lviv is about the tram depot hangar at the intersection of Sakharova and Vitovskogo streets in Lviv. This facility now houses the Science and Technology Museum, which hosts musical concerts, contemporary art installations, and exhibits from the collections of the Lviv Historical Museum related to the development of science and technology[28].

It should be noted that the number of tourists visiting Lviv during 2012–2017 increased to 2.6 million, but in 2018 decreased to 2.2 million. In our opinion, one of the factors behind the decline in the number of tourists is the gradual percentage decrease in the number of tourists from Ukraine: from 65% in 2015 to 43% in 2019[29]. Therefore, we believe that today the museum should be addressed to residents living in the city and respond to the needs of potential visitors; the museum should become a space for interaction between the public and museum collections, become a democratic and inclusive space, trying to avoid the transmission of meanings that destroy the image of the community.

We could see the following ideas and directions that will contribute to the renewal and reorganization of old industrial enterprises if we would take into account the successful experience of revitalizing industrial areas in a particular city: 1) outdated factories, plants and industrial facilities also belong to the historical and cultural heritage, which must be preserved and, if possible, reconstructed and restored; 2) old industrial enterprises can serve as an asset for the development of tourism potential, economic growth of the settlement near which they are located, as well as the owners of these industrial facilities, and not only as land plots and premises; 3) the successful social role of a museum requires going beyond the premises; 4) community support and its involvement in the process of revitalizing the museum affects the very image of the facility and the success of the planned project.

And although most cultural organizations will not see a profit immediately, due to the increase in the number of people arriving in the city, these indirect benefits are important. In this case, art organizations become a catalyst for activating the development of the city (small business development, increasing real estate values, implementation of city improvement projects, etc.). However, taking into account only quantitative costs and benefits does not fully illustrate the impact of cultural projects, which are also designed to educate, enlighten and change perceptions. Even

[28] Трамвайне депо. URL: https://inlviv.in.ua/lviv/u-lvivskomu-tramvajnomu-depo-na-perehresti-vulyts-saharova-ta-vitovskogo-vidkryly-muzej-istoriyi-nauky-i-tehniky (дата звернення: 12.05.2026).

[29] У Львові підрахували звідки приїжджали туристи URL: https://city-adm.lviv.ua/news/tourism/259981-u-l-vovi-pidrakhuvali-zvidki-prijizhdzhali-ta-skil-ki-vitrachali-turisti-u-2018-rotsi (дата звернення: 12.05.2026).

considering the fact that in the 21st century the commercial functions of museums are becoming more noticeable, one should not forget about the combination of business narrative and historical and cultural narrative.

Cooperation of museums with certain public institutions can promote social interaction and cohesion of residents. For a more in-depth analysis of the possibilities of revitalizing museum space on the nature of social relations in the city, it is worth paying attention to:

– Current discourse in museum methodology;

– Individualized interviews with relevant museum specialists and residents;

– Changes in city improvement in recent years.

Whether a particular community needs a change in the landscape, an economic stimulus or the development of social capital, museums act as potential strategic partners in the processes of revitalization of urban space.

The relationship between the museum and the city is symbiotic. A museum complements the cultural and economic life of its city, but it also needs a convenient location to attract visitors. Museums have a vested interest in ensuring that even the outskirts of the city are attractive, and even when urban space is being redeveloped, cultural institutions not only help ensure the economic viability of the city, they can also feel even greater benefits when they are perceived as contributing to the economic well-being of the city[30]. Moreover, the narratives of museum exhibitions should develop the visual competences of the visitor, expand his aesthetic experience and knowledge.

Urban renewal combines physical, economic and social regeneration. Museum participation and initiatives occur at all levels. Physical renewal concerns the adaptation for reuse of buildings, the redevelopment of public space. Economic regeneration affects the attractiveness of the region for investors and the growth of tourist spending in the city, the creation of new jobs. Social renewal is aimed at reducing crime and antisocial behavior, increasing community participation in the life of the city.

It should be noted that urban renewal projects will not be completely successful if they are aimed only at improving the tourism industry. Thus, according to researchers of urban regeneration Plaza and Haarich, one of the necessary conditions for success in the regeneration of urban space is interaction with the local community. Museums and other social institutions must promote a sense of ownership among local residents if renewal projects are to achieve success and sustainability[31].

---

[30] Норріс Л., Тісдейл Р. Креативність у музейній практиці. Пер. з англійської А. Коструби, Г. Кузьо, О. Омельчук, Є. Червоного. Київ : Видавець Чередниченко А. М., 2017. С. 88.

[31] Plaza B., Haarich S. Museums for urban regeneration? Exploring conditions for their effectiveness. *Journal of Urban Regeneration and Renewal*. 2009. Vol. 2/3. P. 266.

The use of museums for the revitalization of urban space can become popular due to the use of the so-called "Bilbao effect". Unlike traditional approaches, when museums used mixed strategies for a small city or district, today's museum projects indicate a fundamental change in order to overcome structural problems and increase competition, attracting investment. In general, the use of museums in urban economic revitalization strategies is becoming more complex, as it is necessary to take into account requirements, including growing visitor expectations, the need for increased self-financing and growing global competition. Investing in a museum can be a good way to restore the city's economy. However, a number of conditions must be met to achieve the desired result[32].

New forms of communication and the widespread use of new technologies encourage museums to make changes and expand the possibilities of visual narratives. However, it is also noticeable that not all areas of museum activity are fully realized (the possibility of becoming a center of creative thinking, a space for reflection, a space for discussions or new centers of the cultural economy). Today the issues of interaction and combination of value and entertainment elements are also relevant. And the same as use of mass media functions and interactive industries in the museum space; the influence of political forces and social processes; the implementation of inclusivity in the process of revitalization of public or museum space.

Modern Ukrainian museums often try to create a space for visitors to pay attention, to provide "added value". An example of this is the Zhovkva Castle Museum, located in the city of Zhovkva, near Lviv. Right at the entrance to this museum are interactive panels that illustrate information for the visitor not only about museum exhibits and monuments, but also about prominent figures of the city. Another example of a museum space with "added value" is the Tustan History Museum, located in the village of Urych, Lviv region. Visitors can get acquainted here not only with the usual exposition, but also with a graphic reconstruction of a now-lost rock-cut building in 3D. Another type of communication in a modern Ukrainian museum is a virtual tour, which uses 3D glasses and special tablets. This technology is already used in the Tustan Museum[33], the Museum of the History of Kyiv[34] and other museums. With the help of this approach, the visitor can get acquainted with augmented reality, immerse himself in the atmosphere or understand the nature of the question posed

[32] Plaza B., Haarich S. Museums for urban regeneration? Exploring conditions for their effectiveness. *Journal of Urban Regeneration and Renewal*. 2009. Vol. 2/3. P. 264.

[33] Державний історико-культурний заповідник «Тустань». URL: http://tustan.ua/tustan_3d/ (дата звернення: 12.05.2026).

[34] Музей «Становлення української нації». URL: http://www.gloryukraine.com.ua/ (дата звернення: 12.05.2026).

by the exhibition. The use of three-dimensional graphics in this way makes it possible to examine objects that do not actually exist and open up a wide space for alternative knowledge and one's own interpretation.

Another extremely successful project in the Ukrainian museum information space was the electronic collection "Ukraine. Kyiv. Babyn Yar", presented by the National Museum of the History of Ukraine in the Second World War. The exhibition contains digitized museum objects from the collection that highlight the tragedy of Babyn Yar, a tract in Kyiv where over 100,000 Jews, Roma, Ukrainians, and representatives of other nationalities were exterminated over two years (1941–1943). The collection presents documents, letters, and diaries that testify to Nazi crimes; photographs, books, and personal belongings of Kyiv residents whose fates were connected with the events of the Holocaust in Ukraine. Visitors to the museum's website have the opportunity to view the materials remotely. The resource contains digitized images, information about the object, its description, and information content[35].

The spread of such innovative approaches to the revitalization of historical and cultural heritage creates an opportunity to supplement objective information with more lively narratives, stories about art and visual culture (in a personalized way, interdisciplinary approach, etc.), and the already established practice of exhibition with contextual research. The development that museums are experiencing today coincides with many other factors and, accordingly, new technologies are becoming a part of our everyday reality to such an extent that we could hardly imagine 10 years ago, they introduce new ideas for development and facilitate communication with the public.

According to the forms of existence of a virtual museum, they can be divided into 1) those that exist only on the Internet and 2) those that are a reflection of the activities of a real museum. According to our observations, museums such as "Territory of Terror"[36] and "Museum of Computer Technology"[37] can be attributed to the first type.

In virtual museums of the first type, there are a number of subcategories that provide an opportunity to independently comprehend the information, starting this process in an arbitrary sequence. An example of the second type of virtual museum, in which a visitor can independently examine

[35] Український інститут національної пам'яті. URL: http://www.memory.gov.ua/news/do-mizhnarodnogo-dnya-pamyati-zhertv-golokostu-prezentatsiya-robit-khudozhnika-zinoviya-tolkach (дата звернення: 10.05.2026).

[36] Меморіальний музей тоталітарних режимів «Територія Терору» URL: http://territoryterror.org.ua/ (дата звернення: 10.05.2026).

[37] Музей історії розвитку інформаційних технологій в Україні URL: http://www.icfcst.kiev.ua/MUSEUM/ (дата звернення: 10.05.2026).

the permanent exhibition and the most interesting exhibits of the collection using the Internet, is the "Varvara and Bohdan Khanenko Museum"[38] or the "Museum of the Liberation Struggle of Ukraine" [39]. In both of the latter museums, a visitor can choose any of two modes of virtual viewing of the exhibition. The first is a virtual guide: demonstration of the most interesting exhibits of the collection; the second is a free tour: independent movement through the halls of the museum.

CONCLUSIONS

In the process of decolonization of the museum space, it is worth, first of all, shifting the emphasis and looking at the history of Ukraine in the context of global colonial and postcolonial history. This will not only allow us to understand our place on the historical map of the world, but also go beyond the struggle for decolonization and find allies among countries that may have had similar experiences. At the same time, these processes have local manifestations, so it is worth paying attention to the relations of control that are manifested in the museum through museality and musealization.

Although there are no simple or unambiguous answers to how best to deal with the colonial past, museum workers can choose exactly the tools that are necessary for experiments and the implementation of such methods that are necessary for their own needs and situations. The practices are divided by topic and include, among others, methods of decentration, improving transparency and increasing inclusivity. New approaches to communicating with visitors, of course, allow museums to take a different scientific, social and educational position, to enter into a permanent dialogue with those groups that in the past were forced to distance themselves from their cultural heritage. To decolonize museological thinking and museum practices, indigenous local residents must not only be present in museums, but also be able to take an autonomous position, playing a role that goes far beyond simple consultations and offering counter-hegemonic narratives.

In our opinion, new changes in Ukrainian museums are not only about a replacement of surnames and iconic events, but a reformatting of the very approach to the analysis of iconic events and phenomena of history and culture. Decolonization of museums is a complex phenomenon that means not so much about the issue of repatriation of objects or transformation of the exposition, but the direction of changes in the balance of power between the main centers of distribution of these narratives. Therefore, it is worth

[38] Музей Ханенків URL: http://khanenkomuseum.kiev.ua/ (дата звернення: 10.05.2026).

[39] Музей визвольної боротьби України URL: http://www.lhm.lviv.ua/ekspozyciyi/muzey_vyzvolnoyi_borotby_ukrayiny.html (дата звернення: 10.05.2026).

talking not about glorification, but about the creation of an atmospheric space with sufficient information and an emotional environment; not dogmatic, but with the presentation of dominant and alternative discourses. This would make it possible to avoid a formal approach to covering history and develop a soft communicative memory, which should not only emphasize the past, but also help to pay attention to the future.

Today, while discussions are ongoing around defining the mission of the museum, its obligations and areas of activity are expanding. Museums continue to develop and be more socially active. In recent decades, objects of historical and cultural heritage have begun to be considered as important elements of the revitalization of individual districts and entire cities. Researchers of museum space since the end of the 20th century. began to rethink the traditional internally oriented approach of museum collections. Therefore, the implementation of public, social initiatives for the revitalization of museum space and historical and cultural heritage has become more relevant.

Now we could say that a virtual tour is available on many Ukrainian museum websites and can serve as an additional impetus for inspiration and the search for new narratives in the perception of the exhibition today. Such an approach, through the virtual environment, reveals new ones for updating and revitalizing the historical and cultural heritage.

Ukrainian museums (being a reflection of a progressive society) have successfully accepted these innovations, including them as another resource for their development. To a certain extent, the audiovisual "invasion" of museums has opened up unforeseen ways of communicating with the visitor, multiplying its pedagogical potential and revealing to many its ability to surprise, excite and reflect.

Of course, it is impossible to deny the scientific role of museum collections, but there is another way to determine its importance. The training and quality of personnel affect the improvement of visitors' knowledge. Today, thanks to the tasks performed by museum workers, the visitor gets the opportunity to look at the museum from a different perspective, which differs from the opportunities that existed before.

In the future, we should expect an intensification of museum activities in the preservation of intangible heritage objects. In particular, this applies to such categories as: a) oral traditions and forms of expression, including language as a carrier of intangible cultural heritage objects; b) performing arts; c) customs, rituals, holidays; d) knowledge and customs related to nature and the universe; e) traditional crafts.

Thus, the described strategies show that there is no single way to attract communities, improve the external attractiveness or stimulate the development of urban space. Each community has its own history and

specific social needs, specifics, organizational activity. Therefore, it is necessary to use individualized strategies, resources and solutions that relate to the community. And although these ideas should be developed for the specific effective use of the museum's own resources, it is worth paying attention to some general trends, which can be outlined as follows: 1) the added value provided by the museum; 2) the city square or community gathering place; 3) the needs of the community; 4) the search for potential partners in community activation initiatives. Regular meetings with public, cultural, social, educational and other non-profit leaders; 5) use of the unique history and resources of your community. Events from a city or community's past can become the basis for creating positive change today; 6) Assessing the value of the museum to the local community beyond the museum collections; 7) creating a visible presence of art in the community, for example through small temporary exhibitions located throughout the city; 8) reviewing previous experience of museum-community cooperation; 9) establishing dialogue and meetings with potential partners related to the revival of public, social space: cultural, social, educational, etc.; 10) supporting the preservation of history.

In the process of revitalizing a museum, it is worth paying attention to their place and role in the community. Museum space can become public, a space for public discussions, gatherings. Each community has a unique history, specific social needs and a number of organizational assets. Accordingly, to actualize the museum space, it is worth reviewing the mission and institutional resources of the museum, exploring the needs of communities to determine how they can better interact with city residents.

SUMMARY

The author focused special attention on ways to overcome colonial discourses in museums, on practices and methods that could help to move away from the approaches dominant in totalitarian societies and to analyze significant events and phenomena of history and culture in a new way. Decolonization of museums is a complex phenomenon, which means not only a matter of repatriation of objects or transformation of the exposition, but rather a direction of changes in the balance of forces between the main centers of dissemination of these narratives. The transition from the Soviet past to the new forms of museum functioning had to be carried out by exhibiting objects without mediation on the basis that the work or object speaks for itself and that the museum should not stand between the object and the visitor. It is necessary to move away from former dominant ideological directions; to move away from the time when political elites, authorities and certain privileged groups shape memory at different levels (street names, state events, memorials, etc.).

The creation of an atmospheric space with sufficient information and an emotional environment would make it possible to avoid a formal approach to the coverage of history and develop a soft communicative memory, which should not only emphasize the past, but also help pay attention to the future.

Actual aspects of the modern aspects of revitalization of historical and cultural heritage are analyzed. The experience of urban space recovery programs is generalized. The analysis of successful examples of audiovisual updates to the museum opens a new ways of communicating with the visitor, gives the opportunity to look at the museum from a different perspective. Conclusions were made about regeneration of urban space by establishing good cooperation with the city community.

References

1. Плохій С. Брама Європи. Історія України від скіфських воєн до незалежності. *КСД*. 2024. 496 с.
2. Громенко С. Декомунізація. Дерадянізація? Деколонізація! 2019. URL: https://localhistory.org.ua/texts/statti/dekomunizatsiia-deradianizatsiia-dekolonizatsiia/ (дата звернення: 12.05.2026).
3. Штогрін І. Навіщо переписувати українські підручники з історії? 2010. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/1997853.html. (дата звернення: 7.05.2026)
4. В'ятрович В. Домовитися з минулим, а не долати його. 2022. URL: https://www.istpravda.com.ua/columns/2022/01/24/160825/. (дата звернення: 12.05.2026)
5. Лосєв І. Історія України та міфи Росії: слова Путіна є промовистими. 2019. URL: https://www.rad iosvoboda.org/a/29720304.html. (дата звернення: 7.05.2026)
6. Козлюк С. Володимир В'ятрович: Деколонізація України – незворотна. 2015. URL: https://tyzhden.ua/volodymyr-v-iatrovych-dekolonizatsiia-ukrainy-nezvorotna/ (дата звернення: 12.05.2026).
7. Betts R. F. Decolonization: A brief history of the word. Leiden : KITLV Press. 2019. pp 23–36.
8. Murawski M. Museums Are Not Neutral: We Are Stronger Together. Panorama : *Journal of the Association of Historians of American Art,* 2019. no. 2. Pp. 113–124.
9. Van Geert F. Muséologie postcoloniale ou muséologie décoloniale ? Réflexion sur la porosité des concepts, ICOFOM Study Series, 2021. 49–2. Pp. 213–227.
10. Cury M. X. Paths to Indigenous Self-representation: the Round Table of Santiago de Chile 50 years later. *ICOFOM Study Series.* 2022. 53-1. Pp. 132–144.

11. Phillips R. B. The issue is moot: Decolonizing art/artifact *Journal of Material Culture*. 2021. 27:1. Pp. 48–0.

12. Меморіальний музей пам'яті жертв Бабиного Яру, 2023. URL: http://babiyar.org.ua (дата звернення: 12.05.2026).

13. The Ukrainians. Інтерв'ю. Ігор Пошивайло: «Нове для України явище – музеї, що ставлять складні та незручні питання», 2022. URL: https://theukrainians.org/ihor-poshyvajlo/ (дата звернення: 12.05.2026).

14. Roland G. Political Economy of Northeast Asian Regionalism: Political Conflict and Economic Integration. Edward Elgar Publishing. 2008. 192 pp.

15. Chilisa B. Indigenous research methodologies. Los Angeles : Sage publications, 2012. 343 p.

16. Smith L. Decolonising methodologies: Research and indigenous peoples. London : Zed Books, London and New York and University of Otago Press, Dunedin. 1999. Pp. 48-49.

17. Ariese C. E., Wróblewska M. Practicing Decoloniality in Museums: A Guide with Global Examples. Amsterdam University Press, 2021. 126 p.

18. Запотоцький С. Ревіталізація промислових об'єктів міста (на прикладі м. Івано-Франківська). *Часопис соціально-економічної географії.* 2016. Вип. 21. С. 102–106.

19. Криворучко О. Ю. Методи пожвавлення громадського простору, на прикладі воркшопу з ревіталізації площі Митної у Львові. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Архітектура*. 2015. № 816. С. 125–132.

20. Іванова Н. Актуалізація музею як культурно-освітнього центру та відкритого громадського простору (на прикладі Мелітопольського міського краєзнавчого музею). *Місто: історія, культура, суспільство. Е-журнал урбаністичних студій.* 2017. № 3. С. 123–135.

21. Норріс Л., Тісдейл Р. Креативність у музейній практиці**.** Київ: Видавець Чередниченко А. М. 2017. 243 с.

22. Музей майбутнього: MAAT – Музей мистецтв, архітектури та технологій URL: http://www.cedra.kiev.ua/2019/04/18/muzej-majbutnogo-maat-muzej-mistetstvarhitekturi-ta-tehnologij/ (дата звернення: 12.05.2026).

23. Koudela P., Malík K., Konczyna D. Dolni Vitkovice Area**.** Science, technology, education. Brussel, 2018. 45 p.

24. 15 фантастичних споруд, які створив один архітектор. Доступно на https://life.pravda.com.ua/culture/2019/01/27/235217/ (дата звернення: 12.05.2026).

25. Łódzkie fabryki wczoraj i dziś. Доступно на https://culture.pl/pl/artykul/lodzkie-fabryki-wczoraj-i-dzis (date of access: 12.05.2026).

26. Фабрика повидла. URL: https://sko4.com/ua/places/fabrika-povidla (дата звернення: 12.05.2026).

27. Трамвайне депо URL: https://inlviv.in.ua/lviv/u-lvivskomu-tramvajnomu-depo-na-perehresti-vulyts-saharova-ta-vitovskogo-vidkryly-muzej-istoriyi-nauky-i-tehniky (дата звернення: 12.05.2026).

28. У Львові підрахували звідки приїжджали туристи. URL: https://city-adm.lviv.ua/news/tourism/259981-u-l-vovi-pidrakhuvali-zvidki-prijizhdzhali-ta-skil-ki-vitrachali-turisti-u-2018-rotsi (дата звернення: 12.05.2026).

29. Plaza B., Haarich S. Museums for urban regeneration? Exploring conditions for their effectiveness. *Journal of Urban Regeneration and Renewal*. 2009. Vol. 2/3. Pp. 259-271.

30. Державний історико-культурний заповідник «Тустань». URL: http://tustan.ua/tustan_3d/ (дата звернення: 12.05.2026).

31. Музей «Становлення української нації». URL: http://www.gloryukraine.com.ua/ (дата звернення: 12.05.2026).

32. Український інститут національної пам'яті. URL: http://www.memory.gov.ua/news/do-mizhnarodnogo-dnya-pamyati-zhertv-golokostu-prezentatsiya-robit-khudozhnika-zinoviya-tolkach (дата звернення: 10.05.2026).

33. Меморіальний музей тоталітарних режимів «Територія Терору» URL: http://territoryterror.org.ua/ (дата звернення: 10.05.2026).

34. Музей історії розвитку інформаційних технологій в Україні. URL: http://www.icfcst.kiev.ua/MUSEUM/ (дата звернення: 10.05.2026).

35. Музей Ханенків URL: http://khanenkomuseum.kiev.ua/ (дата звернення: 10.05.2026).

36. Музей визвольної боротьби України URL: http://www.lhm.lviv.ua/ekspozyciyi/muzey_vyzvolnoyi_borotby_ukrayiny.html (дата звернення: 10.05.2026).

Information about the author:
Koniukhov Serhii Vadymovych,
Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor at the Department of History,
Museology and Cultural Heritage
Lviv Polytechnic National University
3, Mytropolyta Andreia St., Lviv, 79006, Ukraine

DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-691-1-7

ЕВОЛЮЦІЙНИЙ ПРОЦЕС ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПОЛІССЯ

Кундис Р. Ю., Сапего Я. К., Никорович І. Ю.

ВСТУП

Унікальне та багатошарове збереження української національної само ідентичності, фундаментальної культурно-мистецької спадщини та демонстрація історичної пам'яті – є вагомим спектром розвитку сучасного українського суспільства. В процесі динамічних подій інтенсивної глобалізації, яка яскравим чином супроводжується ознаками нівелюванням та стандартизації локальних-регіональних особливостей, надзвичайно та ґрунтовно постає проблематика в якісній потребі в надзвичайному захисті та популяризації фольклорних значимих надбань українського етносу.

Зважаючи на це, само ідентифікація та усвідомлення унікальності українського народу виступає базовою складовою яскравого відродження традицій. В контексті сьогодення ключову роль відіграє мистецтво танцю, яка є не лише формою етично-естетичного вираження, а дієвим ключовим інструментом збереження національного культурного коду.

Українське народне танцювальне мистецтво посідає визначне та чільне місце серед національних духовних культурно-мистецьких надбань. Його фундаментальна унікальність полягає в тому, що він активним образом популяризується на теренах нашої країни, так і далеко за її межами.

Народна хореографічна культура приваблює етнографів, фольклористів, хореографів, дослідників та глядачів багатством тем, ідейно-тематичного змісту та розкриття художнього образу. У пластичній мові народного танцювального мистецтва відображається український національних дух, яскравий темперамент та яскраво-емоційний характер нашого народу.

Крім того, у композиційно-танцювальній побудові танцю, відображається устрій, побут, духовна складова людей, їх трудова діяльність та гармонійне поєднання з природним середовищем. Активний процес формування та популяризації української народної танцювальної культури відбувався під впливом багатьох складних факторів. На формування танцювальної лексики, манери, характеру, темпоритму, специфіки умов праці активним образом вплинуло економічне-

географічне розташування регіонів, а також історична та соціальна складова. Ця унікальна палі трійна різноманітність зумовила появу локально-регіональних відмінностей та стилістичних особливостей, які століттями співіснують у діапазоні одного етносу, створюючи багатошарову палітру народного українського хореографічного мистецтва.

1. Стилістичні особливості танцювального народного мистецтва Полісся

Полісся є насичено унікальним та багато пластовим етнографічним-регіоном України. Ця достатньо широка зона активно вирізняється тим, що зуміла зберегти прадавні рудименти праслов'янської та проукраїнської мистецько-культурної складової, які є фундаментальним об'єктом вивчення та дослідження етнографів, фольклористів, археологів та балетмейстерів. Сама назва «Полісся» походить від слова «ліс» і вказує на лісисту місцевість. Для даного регіону є характерні ландшафти із заболоченням, лісисті та багнисті території. Українське Полісся географічно охоплює північні райони Волинської, Рівненської, Житомирської, Рівненської, Київської, Чернігівської та Сумської областей. Південна межа регіону пролягає від річки Західний Буг на схід, охоплюючи північніше міста Луцьк, Володимир, Житомир та Київ.

На Лівобережжі цей ареал простягається навколо Ніжина, та вздовж ріки Сейм. Поліський регіон поділяється Правобережне та Лівобережне (або Східне та відповідно Західне). Західну частину цього яскравого регіону називають Прип'ятським Поліссям, а східну – Наддеснянським.

В контексті сучасності та за адміністративним та територіальним розподілом Полісся охоплює Волинську, Рівненську, Житомирську, Київську та частину Чернігівської області[1]. Ця неймовірна та унікальна танцювальна народна культура даного регіону, формувалася та розвивалася під синтезом багатьох ключових аспектів. В даному краї дуже специфічні, кліматичні, географічні умови, а також багатошаровий спектр умов праці, устрою, побуту тощо. Усі ці ознаки виразно та значно вплинули на тенденції формування та розвитку автентичного танцю та пісенного фольклору.

Відомий дослідник В. Гордєєв зазначає, що, окрім загальних регіональних відмінностей, практично кожне окреме село, де збереглася танцювальна традиція, здатне збагатити загальну характеристику національного хореографічного мистецтва власними неповторними

[1] Гордєєв В. А. Взаємовплив фольклорного надбання та етнокультури на формування танцювальної лексики Полісся. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences Scientific journal*. 2014. № 11–12. С. 55.

відтінками та особливостями[2]. У різних куточках України досі побутують фрагменти найдавніших форм народної хореографії. Їх детальне зіставлення та порівняння дають змогу науковцям з більшою повнотою реконструювати еволюцію народного танцю від його витоків до сучасності.

Фундаментальний вектор вагомої та ґрунтовної природи поліського народного танцювального мистецтва – експресивна та динамічна триєдина єдність, яка складається з текстової структури, ідейно-тематичним змістом та ритмічно-музичної складової. Головною властивістю та визначною рушійною силою виступає саме танець, Первинним рушійним елементом тут виступає саме хореографія, на основі якої зароджується мелодійність та чіткий ритм, а вже на них гармонійно та органічно накладаються тексти.

Польська народна танцювальна культура відображає влучну ключову роль до сприйняття та розуміння традиційних хороводів. Поліський народний танець демонструє вагомий аспект сюжетності, він лаконічно вміщує в себе різноманітні етичні та духовні смислові нашарування, які не завжди співпадають з тими варіантами, які дійшли до нашого часу.

Танці українського Полісся ототожнюються та вирізняються неймовірною легкістю виконання, експресивним, яскравим, динамічним, жвавим темпом, для нього притаманні характерні пружні присідання на основі пригинанням коліна. В поліській народні танцювальній культурі лаконічно та органічно демонструється простота та легкість виконання, а композиційна структура є ретельною і вона не перенасичена зайвими прикрашальними ознаками. Це яскравим образом демонструється унезначній кількості базових кроків та їх поєднання. Головною та вагомою, структурою польського танцю складають по одній або дві фігури, а танцювальні рухи виконавців не обмежуються багатоплановою траєкторією.

Парно-масові танці українського Полісся, спрямовуються переважно за сонцем (тобто ліворуч, або за годинниковою стрілкою). Сольні або малі форми поліського народного танцювального мистецтва майже відсутні. Темпоритм та музична складова, спокійно та поступово наростає від самого початку і до завершення сценічного дійства.

Пластичне розмаїття жесту українського Полісся є високою мірою красномовним. Він відображає та транслює глибинну інформацію про стилістичну особливість, традиційну-обрядову та естетичну складову. Художньо-хореографічний образ часто містить унікальну філософську

[2] Гордєєв В. А. Взаємовплив фольклорного надбання та етнокультури на формування танцювальної лексики Полісся. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences Scientific journal*. 2014. № 11–12. С. 55.

значимість та світогляд, різноманітні коди, символи: астральні, зооморфні, аграрні, шлюбні та антропоморфні. Про ґрунтовну роль з багатогранними ознаками прадавньої культури нагадують певні складові композиційної структури танцю.

Поліський регіон – найунікальніший та мальовничий етнографічний куточок України, де влучним образом збереглися багаті автентичні звичаї, обряди, легенди, казки, ігрища, традиції а також насичена палітра пісенно-музичного фольклору. Завдяки ґрунтовним працям етнографів, фольклористів, дослідників народно мистецької творчості , ми й донині можемо долучитися до весільно-традиційних ознак, зимових вечорниць, щедрівок, колядок, веснянок, а також драматично-поетичного свята «Івана Купала». Проте, в контексті сьогодення, більшість цих обрядових дій відображається лише фрагментарно[3]. Домінуючі жанри танців українського Полісся є полька, кадриль та вальс. Серед найпопулярніших та найвідоміших танцювальних автентичних зразків поліської спадщини вирізняється такий орієнтовний ідейно-тематичний перелік: «Верба», «Ой-ра», «Полька-волинянка», «Рузя», «Ровенські притупи», «Пчулка», «Дрібненька», «Субота», «Шалантух», «Довбешка», «Гуляй, гуляй, красуля», «Мазурка», «Батькова» та «Кабардинська». Дані зразки танців Поліського регіону унікально та яскраво демонструють своє жанрову палітру, та стилістичні особливості глибинної типової польської народної хореографічної культури.

Значне та вагоме місце в репертуарі даного регіону посідає полька (назва походить від чеського слова *«пулька»*, що означає «половинка» або «півкроку»). Цей танець почав свій процес формування в Чехії, і отримав величну популярність та вагомість у другій половині XIX століття, в кінці XIX століття полька активним образом почала поширюватися на теренах України. З самого зароджування полька була притаманна і побутувала як бальне дійство в міському соціумі. Протягом певного часу, вона поступово почала інтегруватися в контексті з місцевими традиціями, вона набула унікального та насичено-вираженого національного колориту та характеру й згодом трансформувалася до сільського середовища. Означені глибинні зміни безпосередньо позначилися та відобразилися на структурі хореографічного тексту, музичного супроводу та ідейно-тематичному художньому образу. Варіативність мелодій, властиві поліським полькам,

[3] Пархоменко А. М. Розвиток хореографічного мистецтва Чернігівського Полісся останньої чверті XX століття. *Вісник Луганського Національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки.* № 17 (218) Частина II, 2011. С. 125–130.

дає змогу сформувати в характері танцювальних рухів значущу лексичну ознаку, що походить безпосередньо від району побутування танцю[4].

Відомий дослідник та хореограф К. Василенко, аналізуючи еволюційний стратегічний процес та популяризацію танцювального мистецтва, зазначав, що захоплення полькою було настільки системно, що вона динамічно та швидко вийшла за кордони свого первинного побутування, ставши популярною в усіх верствах населення різних країн світу. Завдяки своїй експресивності, енергійності та мелодизму, полька дуже швидко інтегрувалася в національне культурно-мистецьке танцювальне надбання, стаючи потужним джерелом натхнення для багатьох легендарних та видатних композиторів, які вбачали в ній фундаментальну основу для створення унікальних та яскравих музичних полотен. Але саме в українському національному танцювальному мистецтві – полька отримала потужний та вагомий статус. Така значна популяризація обумовлюється певною внутрішньою спорідненості польки до прадавніх танцювальних українських традицій, що сприяло її швидкій асиміляції в місцевому культурному середовищі[5].

Музична-ритмічна складова польок вирізняється яскравою життєрадісністю, легкістю, простотою та завзятістю. Саме ці вагомі і концептуальні якості стали вагомими та визначальними для активного поширення не лише в діапазоні Української державності, але й далеко за її межами. Ті унікальні зразки польок, які виділялися найбільшою самобутністю та неповторністю форм музичної складової та унікальністю танцювальної виконавської манери, активно та швидко набували всебічного визнання і в інших країнах світу. Подібність танцювально-лексичного наповнення, музичної структури та естетично-внутрішньої логіки демонструється у зразках, що притаманні в Україні, Молдові, Польщі, Словаччині. Дуже часто танцювальні зразки зустрічаються з ідентичними назвами та схожим композиційно-танцювальними перебудовами, які побутують у різних етнографічних зонах, зберігаючи при цьому загальну та спільну ідейно-тематичну основу.

Така трансформація синтезування танцювальних зразків стало рушійною силою складних історичних факторів: міграції населення, змін державних кордонів, воєнних конфліктів та постійного культурного діалогу між сусідніми народами. Внаслідок цих історичних колізій танці, що виникли в одній країні, органічно впліталися в культурно-національний контекст інших територій, набуваючи при цьому локально-регіональних ознак. В українському побуті ми спостерігаємо функціонування «Австрійської», «Словацької» чи «Молдавської»

[4] Василенко К. Ю. Український танець : підручник. Київ: ІПК ПК, 1997. С. 48.
[5] Там само.

польок, що свідчить про гнучкість української хореографічної культури, яка здатна вбирати в себе і переосмислювати іноетнічні впливи.

Яскраво особливо ці історичні еволюційні процеси простежуються на прикладі Полісся. Культурно-мистецька та економічна-географічна близькість Поліського регіону до теренів Польщі вагомим чином зумовила інтенсивний синтез ний обмін культурно-хореографічним надбанням. Зразки поліських варіантів польок стали вагомою частиною польського танцювального фольклору, і навпаки – польські танцювальні автентичні зразки знайшли глибинне коріння в значенні українського національного хореографічного мистецтва. Ця взаємодія зробила танець на трансляцію світогляду та універсальну пластичну мову спілкування, де спільна музично-ритмічна структура стає фундаментом, на який кожен район чи регіон накладає власні унікальні та влучні танцювальні «барви», досконало та ретельно відшліфованими поколіннями місцевих виконавців.

Кадриль як окремий самостійний хореографічний жанр починає своє формування та розвиток від різновиду контрдансів. Цей танець прийшов на європейський континент з Англії в першій половині XVIII століття[6]. Французька кадриль, яку в контексті європейських танцювальних традиціях пізніше назвали «Лансьє», на українських землях поступово набула самобутніх ознак і ретельно закріпилася під назвою «Лінцей» або «Ланець». За загальною композиційно-танцювальної структурою королівська та аристократична кадриль зазнала концептуальну демократизацію, масштабне переосмислення та спрощення. Вона яскравим чином увібрала в себе суто національну танцювальну лексичну мову, код та гармонійний музичний супровід. Унікальним зразком та трансформаційним прикладом такого ґрунтовного перетворення – є поліська кадриль «Шалантух», у якій дуже лаконічно та виразно відображаються ознаки танцювальних фольклорних зразків Рівненщини. Водночас деякі інтерпретації та різновиди, зокрема поліська кадриль «Волиняночка», виконуються виключно дівчатами. Українська кадриль яскравим чином притаманна на Поліссі повсюдно, проте найбільший ареал її побутування зустрічаються в Київській, Чернігівській, Хмельницькій, Черкаській, Харківській та Донецькій областях.

Кадрилі українського Полісся – є істотно темпераментними, характерними, динамічними та емоційними. Багато з них виконуються в стриманій манері та характері, тоді як інші різновиди – надзвичайно жваво та завзято. Музична гармоній ритмічна складова супроводжується виконанням троїстих музик, а подекуди й живим вокальним супроводом. Ґрунтовну основу автентичного танцювального доробку

[6] Василенко К. Ю. Український танець : підручник. Київ: ІПК ПК, 1997. С. 50.

поліського краю складають польки та кадрилі, які свого часу інтегрувалися на теренах України, з інших європейських країн. Проте близькість географічного розташування, спорідненість мов та культурний діалог між українцями, поляками та словаками зумовили унікальний та самобутній розвиток їхнього національного хореографічного мистецтва. Давньослов'янська танцювальна культурна спадщина з її язичницькими витоками, найрізноманітнішими народними ігрищами, вечорницями та обрядами заклала глибинну складову української народної хореографічної культури. За своїм ідейно-тематичним змістом, розкриттям художньо-хореографічного образу, жанровим розподілом українське національне хореографічного мистецтва має багатошаровий спектр спільного із польською та словацькою народної хореографічної культурою. До фундаментальних ключових танцювальних джерел відносяться танці-хороводи, танці-ритуали, сюжетні та побутові танці в контексті супроводу оркестрової групи чи ансамблю народних інструментів. Навіть в значенні сьогодення на Поліссі можна побачити танцювальні зразки, пов'язані з найдавнішими першоджерелами та календарно-обрядовими землеробськими діями. Серед них:

– хоровод «Мак»;

– хороводні танці «Грушка» та «Пролісок»;

– традиційні веснянки та гаївки.

Веснянки, гаївки та традиційні хороводи є невіддільною ключовою ознакою календарно-обрядового дійства, що демонструє весняний цикл і відображає землеробські мотиви, взаємодію ігор та вшанування гармонійного пробудження природи. Їхня танцювальна-композиційно структура вирізняється чітким змістом, просторовою організацією, складними малюнковими перебудовами та лаконічним поєднанням танцювального пластичного руху, співу й поетичного тексту. Уся ця танцювальна автентична спадщина демонструє унікальну самобутність, а їхня структура підпорядкована розвитку сюжетної канви та ритміці пісні.

Хоровод «Мак» базується на сюжетному ігрище з розподілом учасників на персонажів та хор. Основним композиційним елементом – є замкнене коло, що фундаментально символізує нескінченність життя та сонце. У центра кола розташовується виконавець роль «Маку». Сюжетне дійство яскраво розвивається через пісенний діалог, де учасники спочатку імітують процес сіяння та догляду за рослиною. Кульмінація хороводного дійства супроводжується дуже різкою та чіткою зміною музично-ритмічного темпу та просторового малюнку: від повільного руху по колу до інтенсивних імітаційних дій під час «дозрівання» та «збирання» врожаю.

Хороводні танці «Грушка» та «Пролісок» відображають ліричний та ігровий характер і яскраво вирізняються варіативністю малюнкових перебудов. У самому хороводі структурна побудова базується на ланцюжковому або лінійному русі навколо центрального персонажу або образу, який часто переходить у спіралеподібні фігури та проходження під руками учасників. Своєю чергою, хороводне дійство «Пролісок» унікально вирізняється тим, що в ньому відображенні плавні танцювальні рухи із дрібними кроками, де просторовий малюнок підпорядкований куплетам пісенної складової та симетрично розширюється або звужується, символізуючи розпускання квітки.

Традиційні веснянки та гаївки як масові дійства демонструють дуже складну композиційно-танцювальну структуру, що поєднує елементи крокуючого та орнаментального хороводу. Хороводне дійство починалось зазвичай з ви будови у дві шеренги, які сходяться та розходяться, а згодом замикаються у загальне коло. Танцювальна лексична система є вправною, а рухи – вивіреними, підпорядкованими кроку та ритму. Композиція влучно та органічно поєднує вступ для закріплення простору, основну частину з ігровою взаємодією та фінал із прискоренням темпу, що завершує обрядовий процес.

У більшості варіацій або інтерпретацій учасники виконували один з одним по черзі, тобто постійно змінювали партнерів, а потім знову поверталися на свої місця. Танцювальні фігури періодично повторювалися, а сама танець виконувався під баян. Танцюристи ставали по дві пари лінією, навпроти іншої лінії, і попарно мінялися, переходячи від одного партнера до іншого[7]. Значне та виразне місце в поліському народному танцювальному мистецтві побутувала весільна хореографія. Широкий сенс спектрів світогляду почуттів закладено у весільних піснях, від сумних лірично-ніжних мелодій до святково-натхненного настрою. У безпосередній залежності від музично-пісенного супроводу знаходиться і хореографія. У поліському танцювальному фольклорному надбанні збереглася значна кількість спеціальних закінчених танцювальних форм, що виконується під час весільного обрядового процесу. Характерними є танці-хороводи, які й донині виконуються під час весільного обряду. Дослідники зосереджують увагу на таких формах, як різновиди польки, козачка, гопачка або довгач, ігровий хоровод «Чоботи, чоботи...», який подекуди танцюють і досі; «На річеньку», «Коробочка», а також різновиди вальсу і кадрильки під назвою «Лисий» або «Надя»[8].

[7] Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ: Наукова думка, 1969. С. 279.

[8] Етнічні особливості культурного простору хореографічного мистецтва Поліського краю. URL: http://allref.com.ua/uk/skachaty/Etnichni_osoblivosti_kulturnogo_prostoru_horeografichnogo_mistectva_Polis-kogo_krayu?page=10

У східних та південних районах поліського регіону побутують усі жанри українських народних танців. Вони відображають найхарактерніші риси українського танцювального мистецтва і складають основу національної хореографічної культури.

Польське народне танцювальне мистецтво – є органічною та унікальної системою в контексті українського національного хореографічного мистецтва. Водночас хореографічна спадщина українського Полісся вирізняється з-поміж інших регіонів України танцювально-автентичним пластовим надбанням. Вона ретельним та лаконічним образом поєднує в собі ознаки різних національних-хореографічних культур, історично-еволюційних процесів та стилістичних напрямів, що перетворює танець не лише на яскраве сценічне дійство, а на живу історію української нації.

Таким чином, доробок автентичного поліського краю формувався і розвивався протягом тривалого часу під впливом та синтезом як внутрішніх, так і зовнішніх чинників, ставши фундаментальним результатом культурно-мистецьких особливостей життя полісян. Танцювальний доробок українського Полісся є невід'ємною складовою календарно-обрядової складової, звичаїв, побуту, устрою полісян. Танці даного регіону характеризується ніжністю, легкістю, експресивністю, динамічністю та жвавості у виконанні та манері. В базову структуру танців закладено та простежено філософський, естетичний, духовний, етичний та сакральний зміст трудових процесів, взаємодії з природою та родинно-побутових стосунків. Лексична танцювальна мова Поліського регіону формувалися історично-еволюційним шляхом художньо-образного копіювання ознак праці, звичок свійських тварин і птахів, а також різноманітних природних явищ. Фундаментальним та важливим чинником у тенденції форматування хореографічної лексики стало також географічне розташування поліського краю. У результаті цього процесу фольклорні поліські танці набули завершеної форми та змісту, й виконуються динамічно, легко, стрімко і в швидкому темпі з використанням характерної стрибкової лексики.

2. Діалектика музики та руху: революційний аспект поліського танцю

Дослідження феномену народної хореографії вимагає не простої фіксації рухів, а глибокого філософсько-мистецтвознавчого осмислення, де тіло, звук та простір розглядаються як єдиний семіотичний текст. Українське Полісся у цьому контексті постає як унікальний хронотоп. Географічна ізольованість регіону – його багнисті ландшафти, непрохідні ліси та болота – законсервувала прадавні релікти проукраїнської та

праслов'янської культури, перетворивши Полісся на своєрідну етноконтактну зону і «заповідник» архаїчних форм мислення.

З позицій діалектичного матеріалізму та феноменології мистецтва, поліський танець слід розглядати як безперервний процес боротьби та єдності протилежностей: старого і нового, вокального та інструментального, індивідуального та колективного. Хореографічна культура Полісся репрезентує динамічну єдність (синкретизм) трьох магістральних компонентів: теми (ідеї), ритмомелодики (музики) та словесного тексту. У цій тріаді саме моторика людського тіла (хореографія) виступає первинним началом, матрицею, яка диктує свої закони музичному супроводу, змушуючи його адаптуватися до кінестетичних потреб соціуму. Як зазначають дослідники О. Мерлянова та Є. Пилипенко: «При цьому первинним організуючим початком є хореографія, на основі якої формується ритміка і мелодія, на які, в свою чергу, накладаються відповідні віршовані тексти. Поліський танець можна розглядати як ключ до розуміння хороводів: продуктивна енергія танцювальної складової, володіючи необмеженими можливостями «розширення сюжетності», може мати скільки завгодно смислових нашарувань, не обов'язково схожих на ті, які дійшли до нас сьогодні»[9]. Кожен танцювальний жест несе в собі колосальний обсяг спресованої інформації: зооморфні, антропоморфні, астральні та аграрні символи є відгомоном прадавніх магічних ритуалів спілкування з природою.

Діалектика музики і руху неможлива без глибокої рефлексії над природою звукодобування. Традиційна інструментальна музика Полісся пройшла тривалий шлях еволюції від сигнальної функції до супроводу розгорнутих хореографічних дійств. Найдавніший пласт пов'язаний із пастушою культурою, де використовувалися аерофони: глобулярні флейти (окарини), пискавки, дудки-викрутки, роги та довгі труби. Цей інструментарій виконував сигнальну функцію, проте саме він заклав первинні інтонаційні формули поліського мелосу. За словами В. Ковальчук: «Один із найдавніших проявів поліського інструментального музичного мистецтва пов'язаний із працею і побутом пастухів. Їхня культура головним чином представлена духовими інструментами до яких належать: різновиди глобулярної флейти у вигляді тварин, птахів, людей ("свисток", "свистун", "свищик") – окарини, пастуший і дитячий інструмент "пискавка", дудка-"викрутка", дудка-"колянка", пізніше хроматична сопілка та кларнет. Численні відомості, викладені в етнографічній літературі, свідчать про інтенсивне побутування на Поліссі довгої пастушої труби та рогу, завдяки яким

[9] Мерлянова О., Пелипенко Є. Етнічна хореографічна культура Полісся. *Молодий вчений*. Вип. 7 (59). Херсон, 2018. С. 38.

пастухи подавали умовні звуки, що сигналізували про вигін худоби, повернення стада додому, загублення тварин, а також сповіщали про небезпеку через наближення хижаків»[10].

Згодом, із розвитком суспільних потреб у колективній синхронізації (танці), домінуючу роль перебирають мембранофони та хордофони. Ритмічний каркас танцю, його моторний пульс забезпечували бубон («решітко» – малий барабан з однією мембраною і тарілочками), великий двомембранний барабан «бубен» та його зменшений варіант «бухало»). Мелодійним стержнем стала скрипка (рідше – колісна ліра), яка інтонувала танцювальну тему, підкоряючись жорсткому диктату ритму. Традиційний ансамбль (скрипка і решітко) репрезентує ідеальну діалектичну модель: скрипка відповідає за горизонталь (мелодійний рух, емоційну експресію), тоді як барабан – за вертикаль (ритмічну пульсацію, організацію кроку).

Лише у ХХ столітті ця архаїчна структура зазнала суттєвої трансформації через впровадження гармошок («хромки», «вєнки») та баяна, які завдяки своїй акордовій фактурі змінили акустичний простір танцю. Характерною морфологічною ознакою поліських масових танців є їхня просторова архітектоніка: рух здійснюється переважно по колу (за сонцем, ліворуч), без глибоких присідань (незначне пригинання колін), легко і в стрімкому темпі. Відсутність розгорнутих сольних партій свідчить про домінування колективного над індивідуальним, що є відгомоном общинної свідомості архаїчного суспільства. Поліські танці виконуються легко, в швидкому темпі, з незначним пригинанням коліна. Для них характерна простота виконання, а композиційна побудова не має особливих прикрас. Це спостерігається в невеликій кількості кроків та їх варіантів, структуру танцю складають одна або дві фігури, рухи танцюючих не обмежуються амплітудою виконання. Темп в танцювальній музиці, подібно до цілого ряду українських танців, наростає до закінчення[11].

В еволюційному зрізі обрядова хореографія є тим ядром, яке найдовше чинить опір інноваціям. На Поліссі обрядовий репертуар зберігся фрагментарно і репрезентований переважно весільними

[10] Ковальчук В. Традиційна інструментальна музика Рівненського Полісся. URL: https://muzykapolesia.net/muzyk/422/name/%D0%A2%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0+%D1%96%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0+%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0+%D0%A0%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B5%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE+%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%81%D1%81%D1%8F..html

[11] Мерлянова О., Пелипенко Є. Етнічна хореографічна культура Полісся. *Молодий вчений*. Вип. 7 (59). Херсон, 2018. С. 38.

ритуалами. Глибокий науковий інтерес становить ритуальний танець «пахода» (регіональні назви: «повітська», «пощедровицька», «шабас», «шибас»).

Цей танець є яскравим прикладом архаїчного синкретизму: він не стільки розважав, скільки виконував магіко-комунікативну функцію. Під час виконання «паходи» після поділу короваю співачки обтанцьовували музиканта, ритмічно приспівуючи до його гри. Рефлексуючи над цим дійством, ми бачимо, як музикант (часто сприйманий у давнину як медіатор між світами) стає сакральним центром, навколо якого обертається жіноче енергетичне коло. Музично-теоретичний аналіз виявляє унікальну ритмічну структуру цього дійства. Інструментальна та вокальна партії базуються на козачково-коломийковому тракті, де пульсуючий ритм вісімковими тривалостями відповідає віршовій структурі 4+3+62. Ця асиметрія у межах парного такту створює колосальну внутрішню напругу, змушуючи тіло танцюриста компенсувати метричні «зсуви» специфічними пластичними акцентами. Дослідниця В. Ярмола констатує: «На одну мелодію паходи могли виконуватися різні за структурою поетичні тексти, а тому її функціональну своєрідність визначити неможливо. Зважаючи на аналіз інтонаційно-мелодичної природи й ритмічної структури, пахода є весільним твором приспівкового характеру, який має абсолютну схожість з піснями на зразок «Ой дай, Боже, в добрий час» і не має нічого спільного з первісними ритуальними танцями тубільців»[12].

Не менш символічним є танець батька і матері молодої («Де ж той батько»), що виконувався на початку весілля (або на змовинах). Тримаючи сакральний хліб (калач) під руку, батьки обтанцьовували простір хати, здійснюючи акт освячення простору та благословення роду. Дослідження В. Ярмоли, презентує унікальний випадок фіксації даного танцю в с. Седлище Старовижівського району Волинської області зі слів Василя Романчука, який описує цей танець як початковий обряд всього гуляння[13]. З погляду еволюції, вражаючим є факт асиміляції цим прадавнім ритуалом новішого музичного матеріалу. Традиційно цей рух супроводжувався піснею літературного походження «Ой дай, Боже, в добрий час», написаною поетом Ю. Добриловським (1760–1825). Ця діалектична суперечність (архаїчний хореографічний патерн і пізніший літературно-музичний текст) доводить дивовижну адаптивність традиції: магічна сутність

[12] Ярмола В. Танцювальні жанри скрипкової музики Рівненсько-Волинського Полісся. *Матеріали до української етнології: зб. наук. пр*. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2012. Вип. 11 (14). С. 170.

[13] Там само.

(обтанцьовування з хлібом) зберігається, але форма її акустичного вираження еволюціонує.

Серед питомих локальних танців Полісся абсолютним феноменом є група «крутаків» («крутяк», «кружок», «крутачок»). Цей танець, локалізований переважно на Волинському Поліссі, є ключем до розуміння кінетичної філософії поліщуків. Сама етимологія назви містить вказівку на рух – обертання «млинком», постійна зміна партнерів, стрімкий рух по колу.

Феноменологія «крутака» полягає в його просторовій та метричній пластичності. Існують унікальні згадки про суто жіноче виконання цього танцю, де жінки співали і надзвичайно швидко, «круто» оберталися парами. Інша просторова модель – танець-тріо, де один хлопець бере під руки двох дівчат, формуючи своєрідну хореографічну молекулу, що стрімко рухається по колу. Найбільший науковий інтерес викликає метрична еволюція «крутака». Аналіз фольклорних записів виявляє існування як дводольних, так і тридольних версій цього танцю. Тридольний метр, генетично споріднений із давніми хороводними формами, вказує на циклічність, плинність, нескінченність руху. Однак під тиском часу та міжкультурної дифузії (зокрема, експансії європейської польки) «крутак» зазнав жорсткої метричної трансформації: його органічна тридольна природа була поступово витіснена більш агресивною, маршовою дводольністю. Фіксуються навіть зразки метричної модуляції – змінного розміру, де три долі раптово ламаються на дві. В дослідженні В. Ярмоли вказується: «Крутак, як правило, виконується у швидких темпах незалежно чи в розмірі 3/4, чи 2/4… Можна припустити, що крутаки, які виконувалися під приспівки з віршовою структурою 6+62 та мали тридольний розмір, – давнішого походження й виявляють споріднення із групою хороводів. Дводольні ж розміри в крутаках, очевидно, стали переважати із часу поширення на Поліссі польки, унаслідок чого, зрештою, сьогодні нерідко ці два жанри ототожнюються. Окрім того, зафіксовані крутаки зі змінними розмірами – заміна тридольної схеми на дводольну»[14]. Відтак можна виснувати, що це не просто зміна музичного такту; це відображення глибокого онтологічного зламу в свідомості народу, перехід від циклічного, міфологічного часу до дискретного, акцентованого ритму індустріальної епохи.

Зрештою, ця діалектична боротьба призвела до того, що дводольні «крутаки» стали настільки схожими на польку, що ці жанри почали

[14] Ярмола В. Танцювальні жанри скрипкової музики Рівненсько-Волинського Полісся. *Матеріали до української етнології: зб. наук. пр*. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2012. Вип. 11 (14). С. 171.

ототожнюватися в свідомості самих виконавців. Еволюція хореографії невідривно пов'язана з тілесним досвідом праці та господарської діяльності, що в процесі історичного розвитку трансформується у складні знаково-символічні системи. Танець «Гречка» – питомий жіночий танець, який виконувався безпосередньо під час сільсько-господарських робіт, репрезентує глибоку сакралізацію праці. Його кінетична архітектоніка буквально імітує процеси сівби, дозрівання та збору врожаю: це рух по колу, всередині якого танцюють мішані пари під акцентоване притупування решти; коло періодично розривається, випускаючи одних виконавців і приймаючи інших. Як зазначає В. Ярмола: «Виконувався танець по колу, у середині якого танцювали мішані пари під притупування десятків ніг у лад музики. Потім коло розривалося, випускаючи одні пари і приймаючи інші. Як і попередні танці, цей супроводжувався приспівками»[15]. З музикознавчої точки зору, діалектика цього твору розкривається у двох формах: вокальній (куплетної будови) та інструментальній, яка в процесі кристалізації набула простої тричастинної форми АВА квадратної будови, що за словами В. Ярмоли є свідченням інструментальної природи твору[16].

Семантика трудового процесу, як зазначає В. Гордєєв, також яскраво кодується в локальних ремісничих та зооморфних танцях. Тема праці з відповідною лексичною деталізацією знаходить своє вираження в таких побутових танцях, як «Кравчик», «Шевчик», «Лісоруби» та «Ковалі». Різноманітні рухи в цих хореографічних текстах передають тонкощі та спритність майстра-ремісника, сублімуючи фізичну втому у площину естетичного задоволення. Поряд із ними існують гумористичні та імітаційні танці (наприклад, «Бички», «Хасак», «Козлик»), які через специфічну пластику тіла відображають спостереження давньої людини за поведінкою тварин та птахів, підтверджуючи непоривний зв'язок хореографії з природним середовищем. Разом із танцями «Терниця» та «Молодичник», ці зразки утворюють питомий локальний пласт хореографії, який має відповідники у місцевому пісенному фольклорі[17].

Сюжетний танець «Чумак», що належить до гопакової групи, будується на дивовижній мізансцені – його традиційно «водили» «поважно, по троє проти одного». Ця конфліктна хореографічна розстановка є прямою тілесною проекцією соціальної напруги,

[15] Ярмола В. Танцювальні жанри скрипкової музики Рівненсько-Волинського Полісся. *Матеріали до української етнології: зб. наук. пр*. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2012. Вип. 11 (14). С. 171.

[16] Там само. С. 172.

[17] Гордєєв В. А. Лексика народних танців рівненського Полісся у контексті народної хореографічної культури України. *Народознавчі зошити*. Рівне. 2019. № 1 (145). С. 256.

небезпеки та змагальності, притаманних чумацькому промислу. Еволюційна багатовимірність цього танцю підтверджується тим, що ще в XIX столітті етнограф Оскар Кольберг зафіксував два його варіанти: один із них («Чумак бердичівський» на Ковельщині) мав розгорнутий поетичний текст та мелодичну будову фраз АВВ, тоді як інший структурно й лексично повністю відповідав гопаку[18].

Кінетична експресія, тактильність та механізми соціальної інтеграції досягають апогею у масовому танці «Подушечки», який виконувався як невід'ємна частина весіль та інших колективних гулянь. Формуючи зовнішнє і внутрішнє кола, чоловіки та жінки здійснювали злагоджений хороводний рух. У фіналі мелодії всі учасники ставали на коліна, взаємно обіймалися та цілувалися, після чого внутрішнє коло формували вже чоловіки. Цей акт публічної санкціонованої інтимності виконував найважливішу соціально-психологічну функцію: зняття суспільних бар'єрів, консолідацію громади та підтвердження життєствердного інстинкту роду. Феномен цього танцю має глибокі транскультурні паралелі, оскільки в Польщі побутував танець з ідентичною назвою «poduszeczka». Кольберг також зазначав, що у весільному обряді XIX століття цей танець міг супроводжуватися вокальними приспівками та скрипкою в момент, коли молода сиділа на возі[19].

Справжнім вибухом енергії є питомий поліський танець «Бура» (етимологічно походить від слова «буря»), детально описаний дослідницею В. Ярмолою з польових досліджень І. Федун у Володимирецькому районі. Його просторова динаміка виходить за межі класичної парної симетрії: трійки танцюристів, міцно зчепившись руками, під стрімку пульсуючу музику буквально перелітали (бігли) з одного кінця хати чи подвір'я в інший. Після цього стрімкого просторового завоювання трійка розпадалася на пари і починала кружляти, а «зайвий» гравець мусив ритмічно підскакувати, очікуючи на нове об'єднання[20]. Ця хаотична, на перший погляд, моторика насправді жорстко регламентована метроритмом і є неперевершеним прикладом сублімації стихійних природних сил (бурі) через людську тілесність, що доводить здатність архаїчної свідомості матеріалізувати абстрактні явища природи у форму хореографічного тексту.

Українське Полісся не існувало у вакуумі; воно активно абсорбувало загальнонаціональні танцювальні жанри, переплавляючи їх у власному культурному тиглі. Гопак, який первинно був суто чоловічим

[18] Ярмола В. Танцювальні жанри скрипкової музики Рівненсько-Волинського Полісся. *Матеріали до української етнології: зб. наук. пр*. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2012. Вип. 11 (14). С. 172.

[19] Там само.

[20] Там само.

танцем-змаганням із широкими стрибками та присядками, на Поліссі еволюціонував у бік пом'якшення: до нього долучилися жінки, а темп став більш помірним. Специфічним локальним явищем став «імпровізаційний гопачок», який виконувався практично на місці. Танцюрист не завойовував великий простір, а концентрував енергію у вертикалі, акцентовано вбиваючи п'яти в підлогу, при вільній позиції рук. Це свідчить про зміну парадигми: від експансивної демонстрації сили (характерної для степу) до зосередженої, «вкоріненої» пульсації.

Тісно пов'язаний з гопаком «Козак» (або «Козачок») набув на Поліссі химерних обрисів. Рефлексуючи над його пластикою, неможливо оминути такі елементи, як «мишачий хід» (тихе, крадькувате пересування навприсядки) та рух по траєкторії цифри «вісім» (символ нескінченності). Ці рухи вимагають колосальної фізичної витривалості та переносять центр ваги тіла ближче до землі, що можна трактувати як залишок архаїчних культів.

Процес європеїзації українського села залишив найглибший слід у хореографії через проникнення напливових жанрів. Полька (чеського походження) стала справжнім танцювальним вірусом, який, адаптувавшись до місцевого ґрунту, перетворився на домінанту поліського репертуару. Еволюційний парадокс полягає в тому, що чужоземний дводольний каркас став ідеальною ємністю для місцевого менталітету. Як зазначає А. Гуменюк: «В хореографічному співвідношенні полька може буває дуже простою (складається з двох танцювальних фігур), а як танець сценічного типу відзначається елементами сюжетності. В них застосовується принцип змагання (перепляс) між групами виконавців або парами. Це надає танцю яскравого колориту. Він легко сприймається глядачами і справляє хороше художнє враження[21].

На думку А. Гуменюка: «Найбільш стійким елементом мелодій польок, як і коломийок, є їх форма. Вона завжди чітка щодо окремих музичних побудов мотивів, фраз, речень, періодів, а також щодо кількості тактів у самому періоді. Вже згадувалося про те, що чіткість форми мелодій польок зумовлюється природою танцю. Мелодій польок, які в народі грають до танцю, як правило, мають два періоди, що разом, за невеликими винятками, дають 16 тактів. Досить часто двоперіодна форма польок розширюється за рахунок вступних, початкових акордових звуків або кінцівки. Взагалі ж типовою формою мелодій польок слід вважати двочастинну, що складається з двох 16-тактових періодів»[22].

[21] Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України. Київ. 1963. С. 116.
[22] Там само. С. 182.

Здебільшого польку грають доти, доки хочуть музиканти народного оркестру. Закінчують грати, як правило, основним періодом. Оркестр визначає головний період мелодії польок, як і інших танців, естетичним почуттям його закінченості. Мелодії польок для слухання виявляють зв'язки народної танцювальної музики з професіональною. Форма їх значно розширюється і здебільшого з двочастинної перетворюється в тричастинну за рахунок тріо (середня частина, що відрізняється інтонаційним складом, ритмікою, а інколи й формою). Такі мелодій польок можна вважати зразком тричастинної форми народної інструментальної музики.

Головна ознака польок: не контрастно-тематичне зіставлення періодів між собою, а їх ладово-тональні органічні зв'язки на основі варіаційної розробки інтонаційного ядра мелодії. Цю форму народні виконавці ускладнюють, розширюють, особливо в польках, які грають для слухання[23].

Поліські музиканти не просто копіювали польку; вони її «розщепили» та класифікували. Сотні локальних польок отримали свої імена: за географією («датинська», «волинянка»), за іменами скрипалів («синовчикова», «гукова»), за характером руху («дрібненька», «з присядками», «з підгопом», «січка»). Полька асимілювала місцеві вокальні приспівки («Ой ти, полька, невесела», «Ой ти, полька, рухля»), ставши вокально-інструментальним феноменом.

Як зазначає дослідниця В. Ярмола: «Після того як танець з'явився на досліджуваній території виникли його самобутні локальні варіанти, з певними елементами музично-танцювальної лексики. Поступово полька стала найпопулярнішим танцем як поліського, так і багатьох інших регіонів України та Європи»[24].

Аналогічний шлях пройшла кадриль. Аристократичний французький танець, потрапивши у поліську хату, позбувся салонної манірності та був максимально демократизований. Перетворившись на «Шалантух» чи «Волиняночку», кадриль наситилася завзятим притупуванням та супроводом троїстих музик. Вальс («валєц», «вальчик»), хоч і зберіг свою романтичну тридольність, теж був «оселянений» через виконання під популярні вокальні тексти («Ой у вишневому саду», «Волинь моя»), а згодом навіть проник у сакральний простір весілля (обряд покриття голови молодої).

[23] Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України. Київ. 1963. С. 182.

[24] Ярмола В. Танцювальні жанри скрипкової музики Рівненсько-Волинського Полісся. *Матеріали до української етнології: зб. наук. пр*. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2012. Вип. 11 (14). С. 173.

Окремо слід згадати сліди єврейської та міської культур: танці «Широчінь» (похідний від єврейського «Шер»), «Сім-сорок», «Ой-ра», «Карапет», «Падеспань». Ця мультикультурна мозаїка доводить, що Полісся ніколи не було абсолютно закритою резервацією; воно функціонувало як складний соціокультурний організм, здатний до потужного синтезу.

Підсумовуючи результати комплексного мистецтвознавчого та феноменологічного дослідження діалектики музики і руху в хореографічній культурі Полісся, ми можемо констатувати наявність глибокого, безперервного процесу семіотичної, структурної та онтологічної трансформації. Українське Полісся, виступаючи унікальною етноконтактною зоною та своєрідною прабатьківщиною слов'ян, завдяки своїй географічній ізольованості (природно недоступним лісам та болотам) змогло законсервувати найдавніші релікти праслов'янської та проукраїнської духовної культури. У цьому контексті танець не є простою механічною сукупністю рухів під музику; він постає як складна синкретична система, динамічна єдність теми, ритмомелодики та вербального тексту, де саме моторика людського тіла виступає первинним організуючим началом. Пластика танцювального жесту поліщуків несе в собі колосальний обсяг спресованої інформації, в якій закодовані зооморфні, антропоморфні, астральні та аграрні символи, що свідчать про непоривний зв'язок людини з природним космосом.

Еволюційна парадигма поліського танцювального мистецтва ілюструє класичну діалектику переходу кількості в якість та зняття суперечностей. Хореографічна культура еволюціонувала від магічного, сакрального синкретизму (де танець слугував виключно засобом ритуального спілкування з вищими силами та природою) до розважальної, індивідуалізованої побутової форми. Згодом ця еволюція сягнула наступного, вищого щабля – трансформації автентичного сільського фольклору в народно-сценічний (академічний) танець. Цей процес, яскраво репрезентований у XX столітті творчістю Павла Вірського, дозволив органічно поєднати пластику народного кроку з довершеністю класичного балету, перетворивши локальні форми на потужні національні символи.

Надзвичайно глибокою є діалектика міжкультурної комунікації та транскультурної дифузії в регіоні. Полісся постійно перебувало в орбіті взаємовпливів із польським, чеським та єврейським етносами. Ця взаємодія призвела до унікального феномену культурної асиміляції: чужорідні міграційні жанри (чеська полька, французька кадриль, єврейський «Шер»/«Широчінь») не зруйнували автохтонну культуру, а були повністю абсорбовані місцевою кінетичною матрицею. З філософської точки зору, перехід поліського репертуару від давніх

тридольних хороводних форм (як у архаїчних «Крутаках») до дводольності (під тиском польки) знаменує злам в онтологічному сприйнятті часу: від міфологічної циклічності до дискретного, стрімкого ритму модерної епохи. Незважаючи на те, що напливові та загальнонаціональні жанри поступово витіснили частину питомих локальних творів (таких як «Гречка», «Терниця», «Бура»), поліська моторно-ритмічна база продемонструвала виняткову резистентність і здатність переплавляти чуже у своє.

Соціокультурний та гендерний виміри поліської хореографії також розкривають складну діалектичну картину суспільних відносин. Жінка в українському танці завжди відігравала гідну роль: її рухи чарівні, поведінка скромна, і навіть кокетство виражається у глибоко стриманий, естетично виважений спосіб. Водночас чоловічі танці («Гопак», «Козак») традиційно символізували героїзм, незламність духу, фізичну силу та змагальність. Проте кінетична еволюція призвела до стирання жорстких гендерних меж: до виконання гопаків та козачків почали активно долучатися жінки, утворюючи нові синкретичні хореографічні малюнки. Окрім того, танцювальне мистецтво виконувало найважливішу функцію соціальної консолідації: такі масові хороводні форми, як «Подушечки», сприяли зняттю ментальних та соціальних бар'єрів усередині громади, публічно санкціонуючи зближення та стверджуючи інстинкт продовження роду.

В аксіологічному (ціннісному) вимірі українське народне хореографічне мистецтво загалом, і поліське зокрема, постає як потужний транслятор морально-етичних норм та світоглядних ідеалів. У сучасному глобалізованому соціокультурному просторі воно слугує не лише формою особистісного вираження, але й ідейним підґрунтям для формування національно-культурної ідентичності та збереження державності. Танець виступає емоційно-образною основою, тим містком, що нерозривно поєднує глибоку історію, мінливу сучасність та перспективи українського суспільства. Отже, діалектика музики та людського руху на Поліссі – це живий, безперервний процес самопізнання нації через тілесність та звук, що підтверджує невичерпну життєдайну силу традиції, здатну адаптуватися до будь-яких історичних викликів, зберігаючи при цьому свій унікальний генетичний код.

ВИСНОВКИ

Дослідження танцювального мистецтва Полісся дозволяє констатувати, що цей регіон зберіг одну з найдавніших та найбільш автентичних пластів української хореографії. Його стилістичні особливості зумовлені специфікою природно-географічного ландшафту, закритістю певних локальних громад та стійкістю архаїчних обрядових

традицій. Основною рисою поліського танцю є його функціональна нерозривність із пісенним та інструментальним супроводом, що створює унікальний синкретичний простір.

Стилістичний профіль поліської хореографії визначається стриманістю, чіткістю ритмічного малюнка та переважанням дрібної, деталізованої техніки ніг («тупотіння», «дрібушки», «притупи»). На відміну від широких, польотних рухів центральних регіонів, поліська манера виконання характеризується певною приземленістю, «вкоріненістю» у ґрунт, що є прямим відображенням прадавніх магічних ритуалів закликання врожаю та спілкування з духами предків.

Діалектична взаємодія музики та руху в поліському танці проявляється через феномен «ритмопластичного діалогу». Музичний супровід, багатий на пунктирні ритми та синкопи, не просто супроводжує танець, а диктує його внутрішню драматургію. Еволюційний аспект цієї взаємодії демонструє поступовий перехід від моноритмічних хороводів до складних поліритмічних структур, де скрипково-духовий склад інструментального капела («троїсті музики») стимулює виконавців до імпровізації в межах чітко визначених канонів. Еволюція поліського танцю пройшла шлях від магічного ритуалу та календарно-обрядової дії до високохудожніх сценічних форм. Трансформаційні процеси XX – початку XXI століття призвели до професіоналізації жанру, де автентична лексика була інтегрована в академічні структури народно-сценічного танцю. Сучасна стилізація поліської хореографії базується на збереженні темпо-ритмічного «нерва» регіону, проте додає нових просторових рішень та віртуозної техніки, що забезпечує життєздатність традиції в сучасному мистецькому контексті.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що танцювальне мистецтво Полісся є цілісною системою, де музика та рух перебувають у стані постійного взаємодоповнення. Збереження діалектної своєрідності кроків, жестів та музичних інтонацій є ключовим завданням для сучасних балетмейстерів, адже саме ці мікроелементи складають унікальний генетичний код поліської хореографічної культури, що дозволяє їй залишатися впізнаваним та самобутнім сегментом загальноукраїнської спадщини.

АНОТАЦІЯ

Дослідження присвячене аналізу самобутніх стилістичних рис та історичної трансформації народного танцювального мистецтва Полісся. У роботі розкрито глибинний зв'язок поліської хореографії з архаїчними обрядовими традиціями та природно-географічними чинниками регіону. Особлива увага приділяється діалектичній взаємодії музичного супроводу та пластичного руху, що створює цілісний художній образ.

Автори простежують еволюційний шлях танцю від магічного ритуалу до професійної народно-сценічної форми. Визначено ключові лексичні особливості регіону, зокрема дрібну техніку ніг, акцентовані притупи та стриману манеру виконання. Встановлено, що ритмічна структура поліської музики виступає головним чинником формування внутрішньої драматургії танцю. Аналізуються трансформаційні процеси XX – початку XXI століття, які зумовили академізацію та професіоналізацію фольклорної спадщини. Окреслено роль сучасної стилізації у збереженні національного культурного коду поліського регіону. Досліджено стратегії актуалізації традиційного мистецтва в умовах сучасного фестивального простору та глобалізації. Сформульовані висновки підкреслюють важливість збереження регіональної автентики як фундаменту для розвитку новітніх хореографічних пошуків.

Література

1. Василенко К. Ю. Український танець : підручник. Київ: ІПК ПК, 1997. 365 с.
2. Гордєєв В. А. Взаємовплив фольклорного надбання та етнокультури на формування танцювальної лексики Полісся. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences Scientific journal*. 2014. № 11–12. С. 55–58.
3. Гордєєв В. А. Лексика народних танців рівненського Полісся у контексті народної хореографічної культури України. *Народознавчі зошити*. Рівне. 2019. № 1 (145). С. 253–258.
4. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України. Київ. 1963. 230 с.
5. Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ: Наукова думка, 1969. 632 с.
6. Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся: матеріали комплексних наукових експедицій Рівненського фольклорно-етнографічного товариства / ред.-упоряд. В.Ковальчук. Вип. 1. Рівне: Волинські обереги. 2001. 112 с.
7. Ковальчук В. Традиційна інструментальна музика Рівненського Полісся. URL: https://muzykapolesia.net/muzyk/422/name/%D0%A2%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0+%D1%96%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0+%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0+%D0%A0%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B5%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE+%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%81%D1%81%D1%8F..html

8. Мерлянова О., Пелипенко Є. Етнічна хореографічна культура Полісся. *Молодий вчений*. Вип. 7 (59). Херсон, 2018. С. 37–40.

9. Пархоменко А. М. Розвиток хореографічного мистецтва Чернігівського Полісся останньої чверті XX століття. *Вісник Луганського Національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки.* № 17 (218) Частина II, 2011. С. 125–130.

10. Ярмола В. Танцювальні жанри скрипкової музики Рівненсько-Волинського Полісся. *Матеріали до української етнології: зб. наук. пр*. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2012. Вип. 11 (14). С. 168–179.

Information about the authors:
Kundys Ruslan Yuriiovych,
Candidate of Art,
Associate Professor at the Department of Directing and Choreography
Lviv Ivan Franko National University
1, University str., Lviv, 79000, Ukraine

Sapeho Yaroslav Kostiantynovych,
Postgraduate Student at the Department of Directing and Choreography
Lviv Ivan Franko National University
1, University str., Lviv, 79000, Ukraine

Nykorovych Ivan Yuriiovych,
Postgraduate Student at the Department
of Directing and Choreography
Lviv Ivan Franko National University
1, University str., Lviv, 79000, Ukraine

DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-691-1-8

УПРАВЛІНСЬКІ МОДЕЛІ ТА КОНСАЛТИНГОВІ ПІДХОДИ ДО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЦИФРОВОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ КУЛЬТУРНИХ ІНСТИТУЦІЙ

Лепетан І. М.

ВСТУП

Цифрова трансформація стала одним із визначальних процесів сучасної епохи, що кардинально змінює не лише виробничі та комерційні сектори економіки, а й гуманітарну сферу – зокрема, культурні інституції. Музеї, бібліотеки, архіви, театри, філармонії та інші заклади культури опиняються перед необхідністю переосмислення власних місій, форм діяльності та моделей взаємодії з аудиторіями в умовах тотального проникнення цифрових технологій у всі сфери суспільного життя. Ця необхідність породжує цілий спектр управлінських завдань, вирішення яких потребує як теоретичного осмислення, так і розробки практичних консалтингових інструментів.

Актуальність теми дослідження визначається кількома взаємопов'язаними чинниками. По-перше, культурні інституції є унікальними організаційними утвореннями, що поєднують у собі місії збереження культурної спадщини, продукування нових культурних смислів та забезпечення доступу громадян до культурних благ. Ця багатовимірність ускладнює механічне перенесення на них управлінських моделей, розроблених для бізнес-середовища. По-друге, цифрова трансформація культурних інституцій відбувається в умовах хронічного недофінансування, браку цифрових компетентностей персоналу та інституційного консерватизму – сукупності факторів, що потребують специфічного консалтингового супроводу. По-третє, пандемія COVID-19 різко прискорила цифровізацію культурного сектору, зробивши її питанням не стратегічного розвитку, а елементарного виживання інституцій, що радикально змінило горизонти планування та пріоритети управлінських рішень.

Стан наукової розробки проблеми свідчить про значну увагу дослідників до окремих аспектів цифрової трансформації культурних інституцій. Проблематика цифровізації музейної справи знайшла відображення у працях Р. Паррі[1], Р. Сендова, Л. Кастро та інших

[1] Parry R. Recoding the Museum: Digital Heritage and the Technologies of Change. London: Routledge, 2007. 175 p.

зарубіжних дослідників. Управлінські аспекти діяльності культурних установ досліджували Ф. Колбер[2], М. Наґель, Г. Таузенд. Консалтинговий вимір трансформаційних процесів у некомерційному секторі аналізувався у роботах П. Друкера[3], Дж. Коттера[4], М. Портера[5]. Водночас комплексного дослідження, що інтегрувало б управлінські моделі та консалтингові підходи стосовно цифрової трансформації всього спектра культурних інституцій, у вітчизняній та зарубіжній науці досі не існує.

Мета дослідження полягає у розробці теоретико-методологічних засад управлінського забезпечення цифрової трансформації культурних інституцій та визначенні ефективних консалтингових підходів до реалізації відповідних трансформаційних процесів. Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: систематизацію теоретичних концепцій цифрової трансформації стосовно культурного сектору; аналіз специфіки управлінських моделей, застосовуваних у культурних інституціях різних типів; виявлення ключових бар'єрів та рушійних сил цифрової трансформації в культурній сфері; розробку консалтингових методологій, адаптованих до потреб культурних інституцій; обґрунтування критеріїв оцінювання ефективності цифрової трансформації в культурному секторі.

Об'єктом дослідження є процеси цифрової трансформації культурних інституцій різних типів – музеїв, галерей, бібліотек, архівів, театрів, концертних організацій та інших установ культури – у їх управлінському вимірі. Предметом дослідження виступають управлінські моделі та консалтингові підходи, що забезпечують ефективне здійснення цифрової трансформації культурних інституцій в умовах сучасного інформаційного суспільства.

Методологічну основу дослідження становить сукупність загальнонаукових і спеціальних методів. Системний підхід застосовується для аналізу культурних інституцій як складних організаційних систем, що функціонують у динамічному зовнішньому середовищі. Порівняльний аналіз уможливлює зіставлення різних управлінських моделей та консалтингових підходів. Метод кейс-стаді використовується для дослідження конкретних практик цифрової трансформації провідних культурних інституцій світу. Експертне опитування та анкетування

[2] Colbert F. Marketing Culture and the Arts. 3rd ed. Montreal : HEC Montréal, 2007. 314 p.

[3] Drucker P. F. Managing the Non-Profit Organization: Practices and Principles. New York: HarperCollins, 1990. 235 p.

[4] Kotter J. P. Leading Change. Boston : Harvard Business School Press, 1996. 187 p.

[5] Porter M. E. Competitive Strategy: Techniques for Analyzing Industries and Competitors. New York : Free Press, 1980. 397 p.

керівників і менеджерів культурних установ забезпечують емпіричну базу дослідження. Методи стратегічного аналізу – зокрема SWOT-аналіз і картографування процесів – слугують інструментами розробки практичних рекомендацій.

Теоретичне значення дослідження полягає у формуванні цілісної концептуальної бази для осмислення цифрової трансформації культурних інституцій крізь призму управлінської науки; у синтезі класичних та сучасних управлінських теорій стосовно специфіки культурного сектору; у розробці оригінальних теоретичних конструктів, що описують логіку трансформаційних процесів у некомерційних культурних організаціях. Практичне значення роботи визначається можливістю використання її результатів у діяльності керівників і менеджерів культурних інституцій, органів державного управління у сфері культури, консалтингових організацій, що надають послуги закладам культури, а також у навчальному процесі підготовки фахівців у галузі культурного менеджменту та цифрових комунікацій.

1. Теоретико-методологічні засади цифрової трансформації культурних інституцій

Поняття «цифрова трансформація» увійшло у науковий та управлінський дискурс на початку 2000-х років і відтоді зазнало суттєвої концептуальної еволюції. Первісно воно застосовувалося переважно у сфері інформаційних технологій та бізнес-менеджменту для опису процесів переходу підприємств від аналогових до цифрових форм роботи. Однак поступово стало очевидним, що цифрова трансформація є явищем значно ширшим, ніж проста автоматизація процесів чи впровадження нових програмних рішень. Вона охоплює фундаментальну переорієнтацію організаційних стратегій, бізнес-моделей, культур та компетентностей у відповідь на можливості та виклики, що їх породжують цифрові технології.

У науковій літературі сформувалось кілька конкуруючих концептуальних підходів до визначення цифрової трансформації. Технологічний підхід, представлений у працях Дж. Вестермана, Д. Боне та А. МакАфі[6], акцентує на ролі конкретних технологій – хмарних обчислень, штучного інтелекту, великих даних, Інтернету речей – як ключових рушіїв трансформаційних змін. З цієї позиції цифрова трансформація постає як процес цілеспрямованого впровадження цифрових технологій, що змінює спосіб функціонування організацій та цінності, які вони створюють для своїх стейкхолдерів. Перевагою цього

[6] Westerman G., Bonnet D., McAfee A. Leading Digital: Turning Technology into Business Transformation. Boston : Harvard Business Review Press, 2014. 280 p.

підходу є операційна конкретність; його обмеженістю – ризик технологічного детермінізму, що нівелює значення людського та організаційного вимірів трансформації.

Стратегічний підхід, розвинутий у дослідженнях Т. Хесса, К. Матта та А. Бенліана[7], переносить акцент із технологій на організаційну стратегію. Відповідно до цієї концепції, цифрова трансформація є насамперед стратегічним феноменом, яка передбачає переосмислення конкурентних позицій організації, її ціннісних пропозицій та операційних моделей під впливом цифрових можливостей. Прихильники стратегічного підходу наголошують, що технологічні рішення мають бути підпорядковані стратегічним цілям, а не навпаки. Особливу цінність цей підхід набуває при аналізі некомерційних організацій, де конкурентна логіка бізнесу поступається місцем логіці місійної діяльності та суспільної цінності.

Організаційно-культурний підхід, що спирається на роботи Г. Кейн, Д. Філіпс та їхніх співавторів[8], вбачає у цифровій трансформації насамперед культурно-організаційний феномен. Дослідники цього напряму доводять, що головні бар'єри для успішної трансформації мають не технологічну, а людську природу: вони пов'язані з організаційними культурами, лідерськими компетентностями, інституційними звичками та опором змінам. Відповідно, трансформація є успішною лише тоді, коли вона змінює не лише технологічну інфраструктуру, а й мислення, поведінку та цінності людей в організації. Для культурних інституцій, де особистісна залученість і творча ідентичність є критично важливими організаційними ресурсами, цей підхід є особливо релевантним.

Соціотехнічний підхід, що ґрунтується на традиціях Тавістокської школи та сучасних дослідженнях у сфері science and technology studies (В. Орліковськи[9]), розглядає цифрову трансформацію як процес взаємної адаптації технічних систем і соціальних практик. З цієї позиції цифрові технології не просто впроваджуються у наявні організаційні контексти – вони неминуче трансформують їх, і навпаки: організаційні контексти формують способи використання та осмислення технологій. Цей підхід дозволяє подолати як технологічний детермінізм, так і

[7] Hess T., Matt C., Benlian A., Wiesböck F. Options for Formulating a Digital Transformation Strategy. MIS Quarterly Executive. 2016. Vol. 15, No. 2. P. 123–139.

[8] Kane G. C., Palmer D., Phillips A. N., Kiron D., Buckley N. Strategy, Not Technology, Drives Digital Transformation: Becoming a Digitally Mature Enterprise. MIT Sloan Management Review and Deloitte University Press, 2015.

[9] Orlikowski W. J. The Duality of Technology: Rethinking the Concept of Technology in Organizations. Organization Science. 1992. Vol. 3, №. 3. P. 398–427.

надмірне акцентування на суб'єктивних чинниках, пропонуючи інтегральний погляд на трансформаційні процеси.

Порівняльний аналіз усіх чотирьох підходів та запропонованого авторами синтетичного підходу відображено у таблиці 1.

Для цілей пропонованого дослідження найбільш продуктивним видається синтетичний підхід, що інтегрує елементи всіх зазначених концепцій. Цифрову трансформацію культурних інституцій ми визначаємо як комплексний, цілеспрямований процес фундаментальних змін у способах здійснення культурної місії, взаємодії з аудиторіями, управління ресурсами та організаційної культури, що реалізується шляхом стратегічного освоєння цифрових технологій і потребує відповідних управлінських та консалтингових механізмів забезпечення.

Таблиця 1

Порівняльна характеристика концептуальних підходів до цифрової трансформації культурних інституцій

Підхід	**Представники**	**Ключова ідея**	**Переваги для культурних інституцій**	**Обмеження**
Технологічний	Westerman, Bonnet, McAfee	Цифрові технології як основний рушій трансформації	Конкретні інструменти та метрики	Технологічний детермінізм, ігнорування людського чинника
Стратегічний	Hess, Baumöl, Brecht, Matt	Переосмислення бізнес-моделі під впливом цифрових можливостей	Орієнтація на цілі та місію	Комерційна логіка не завжди релевантна для КІ
Організаційно-культурний	Kane, Phillips, Copulsky	Трансформація – насамперед культурний феномен	Акцент на людях і цінностях	Складність операціоналізації
Соціотехнічний	Orlikowski, Trist, Emery	Взаємна адаптація технологій і соціальних практик	Подолає технол. детермінізм і суб'єктивізм	Висока методологічна складність
Синтетичний (авторський)	Авторський колектив	Інтеграція стратегічного, культурного та соціотехнічного поглядів з урахуванням місійної природи культурних інституцій	Найповніше відображає специфіку культурних інституцій	Потребує міждисциплінарних компетентностей

Джерело: систематизовано автором на основі аналізу наукової літератури

Ключовими характеристиками цього процесу є його системність (охоплення всіх рівнів організації), цілеспрямованість (підпорядкованість місійним цілям інституції) та безперервність (відсутність кінцевого стану «завершеної трансформації»).

Важливим аналітичним інструментом для розуміння цифрової трансформації є розмежування між цифровізацією (digitization), діджиталізацією (digitalization) та власне цифровою трансформацією (digital transformation). Ця тричастинна схема є цінним аналітичним інструментом, що дозволяє уникнути концептуальної плутанини та точніше визначати завдання і очікувані результати конкретних ініціатив у сфері цифровізації культурних інституцій. Перенесення концептуальних рамок цифрової трансформації з бізнес-середовища у сферу культури потребує критичного переосмислення та творчої адаптації[10, 11, 12].

Ці три рівні змін утворюють ієрархію зростаючої глибини та складності, що ілюструє рисунок 1.



Рис. 1. Рівні цифрових змін

Джерело: сформовано автором

Тричастинна градація, зображена на рисунку 1, є цінним практичним інструментом, що дозволяє уникнути концептуальної плутанини і точніше визначати завдання конкретних ініціатив: оцифрування фондів архіву – це цифровізація (рівень 1); впровадження електронного квиткового продажу – діджиталізація (рівень 2); принципове переосмислення форм участі аудиторій у культурному житті засобами цифрових технологій – цифрова трансформація (рівень 3). Перенесення

[10] Drucker P. F. Managing the Non-Profit Organization: Practices and Principles. New York: HarperCollins, 1990. 235 p.

[11] Parry R. Recoding the Museum: Digital Heritage and the Technologies of Change. London: Routledge, 2007. 175 p.

[12] Colbert F. Marketing Culture and the Arts. 3rd ed. Montreal: HEC Montréal, 2007. 314 p.

концептуальних рамок із бізнес-середовища у сферу культури є процесом, що потребує критичного переосмислення: метрики успіху в культурному секторі не зводяться до прибутковості, а включають збереження спадщини, розширення доступу та формування культурної ідентичності.

Цифровізація у вузькому сенсі означає конвертацію аналогових даних та процесів у цифровий формат – наприклад, оцифрування фондів бібліотеки чи архіву.

Діджиталізація передбачає використання цифрових технологій для вдосконалення наявних процесів та процедур без їх принципового переосмислення.

Цифрова трансформація є найглибшим рівнем змін. Вона передбачає переосмислення самих основ діяльності організації в умовах цифрового середовища. Ця тричастинна схема є цінним аналітичним інструментом, що дозволяє уникнути концептуальної плутанини та точніше визначати завдання і очікувані результати конкретних ініціатив у сфері цифровізації культурних інституцій.

Перенесення концептуальних рамок цифрової трансформації з бізнес-середовища у сферу культури є процесом, що потребує критичного переосмислення та творчої адаптації. Культурні інституції суттєво відрізняються від комерційних організацій за своїми місіями, цільовими аудиторіями, структурами фінансування, регуляторними контекстами та ціннісними орієнтирами. Метрики успіху в культурному секторі не можуть бути зведені до показників прибутковості чи частки ринку – вони включають такі складно квантифіковані виміри, як збереження культурної спадщини, розширення доступу до культури для різних соціальних груп, виховання культурної ідентичності та сприяння міжкультурному діалогу. Ці особливості означають, що управлінські моделі цифрової трансформації, розроблені для корпоративного сектору, можуть слугувати лише відправною точкою, але не готовим рецептом для культурних інституцій.

Встановивши концептуальну рамку цифрової трансформації, необхідно детально розглянути специфіку самого об’єкта дослідження – культурних інституцій.

Культурні інституції є надзвичайно різноманітною за своїм складом сукупністю організацій, об’єднаних спільною орієнтацією на виробництво, збереження, розповсюдження та інтерпретацію культурних смислів і цінностей. Ця різноманітність ускладнює побудову єдиних управлінських моделей і водночас робить порівняльний аналіз особливо цінним інструментом виявлення загальних закономірностей та специфічних відмінностей у трансформаційних процесах.

З метою систематизації об’єкта дослідження пропонується багатовимірна типологія культурних інституцій, що враховує кілька класифікаційних ознак (табл. 2).

Таблиця 2

Багатовимірна типологія культурних інституцій

Класифікаційна ознака	Категорія	Приклади	Управлінська специфіка
За характером діяльності	Збережувальні	Музеї, архіви, бібліотеки, заповідники	Пріоритет збереження; цифровізація фондів – стратегічне завдання
	Виконавські	Театри, філармонії, опера, цирки	Специфіка «живого» мистецтва; стримінг – нова форма місії
	Освітньо-культурні	Мистецькі школи, центри культури	Акцент на компетентностях; цифрові освітні платформи
	Медійні	Культурне ТБ, видавництва, портали	Цифрові технології – ядро основної діяльності
За формою власності	Державні / комунальні	Національні музеї, обласні бібліотеки	Публічна підзвітність; бюджетні обмеження та регуляторний тиск
	Громадські / некомерційні	Фонди, НДО у сфері культури	Грантова залежність; гнучкість управління
	Приватні	Комерційні галереї, приватні театри	Ринкова логіка; вищий ризик-апетит
За масштабом	Великі	Національні інституції з штатом 100+	Ресурси для трансформації; ризик бюрократизації
	Середні	Регіональні / обласні КІ	Баланс ресурсів і гнучкості; потреба у партнерствах
	Малі	Районні бібліотеки, місцеві центри культури	Мінімум ресурсів; ентузіазм команди – ключовий актив

Джерело: розроблено автором

Аналіз таблиці 2 засвідчує, що культурні інституції є принципово неоднорідним об’єктом управлінського аналізу. Форма власності та масштаб суттєво визначають мотиваційні структури, системи підзвітності та горизонти планування – а отже, і потенційні стратегії цифрової трансформації.

Наявність та структура культурних інституцій в Україні у 2020–2025 рр. характеризується тенденціями скорочення мережі традиційних закладів культури, посиленням цифровізації та структурною трансформацією культурної сфери. Найбільшу частку культурної інфраструктури становлять бібліотеки, клубні заклади та мистецькі школи.

За даними Кабінету Міністрів України, у 2020 році в Україні функціонувало близько 16,7 тис. бібліотек, 16 тис. клубних закладів та 1317 мистецьких шкіл. Станом на 2024 рік кількість закладів скоротилася до 12,9 тис. бібліотек, 14,7 тис. клубних закладів та 1259 мистецьких шкіл. Таким чином, протягом 2020–2024 рр. мережа бібліотек скоротилася на 23%, клубних закладів – на 9%, мистецьких шкіл – на 5%. Основними причинами стали демографічне скорочення населення, децентралізація, оптимізація мережі та руйнування внаслідок війни.

Таблиця 3

Структура культурних інституцій України

Вид культурних інституцій	2020 р.	2024-2025 рр.	Динаміка
Бібліотеки	16,7 тис.	12,9 тис.	-23%
Клубні заклади	16,0 тис.	14,7 тис.	-9%
Мистецькі школи	1317	1259	-5%
Пошкоджені заклади культури	–	2093	–
Повністю знищені	–	361	–

Джерело: [13]

Структура культурних інституцій України у 2024 році мала такий вигляд:

- бібліотеки – 43,8%;
- клубні заклади – 49,9%;
- мистецькі школи – 4,3%;

[13] Державна служба статистики України. URL: https://data.gov.ua/organization/derzhavna-sluzhba-statystyky-ukrayiny

– музеї, театри, філармонії, заповідники та інші заклади – близько 2%. Розраховано за офіційними даними урядової Стратегії розвитку культури.

За інформацією Українського центру культурних досліджень, у 2020-2022 рр. найбільшу частку державних та комунальних культурних установ становили музеї, театри, філармонії, концертні організації, мистецькі колективи та заповідники[14]. Після 2022 року значна частина закладів була вимушена перейти до змішаних або цифрових форматів роботи, включаючи онлайн-виставки, цифрові архіви та віртуальні культурні послуги.

Станом на кінець жовтня 2024 року внаслідок російської агресії пошкоджено або зруйновано 2093 заклади культури, з них:

– клубні заклади – 1007;
– бібліотеки – 746;
– заклади мистецької освіти – 162;
– музеї та галереї – 120;
– театри, кінотеатри та філармонії – 38;
– парки, заповідники та зоопарки – 16;
– цирки – 4.

Із загальної кількості 361 об'єкт було повністю знищено.

У 2025 році важливим етапом цифрової трансформації культури стало створення електронного Реєстру базової мережі закладів культури на платформі «Дія.Engine»[15]. До єдиної цифрової системи були інтегровані бібліотеки, музеї, театри, клубні установи, мистецькі школи та філармонії. Реєстр став складовою масштабної цифровізації культурної сфери України та формування єдиної системи управління культурною інфраструктурою.

Управлінська специфіка культурних інституцій визначається кількома фундаментальними характеристиками, що відрізняють їх від комерційних організацій. По-перше, подвійна природа культурних організацій: вони одночасно є культурними інституціями (із місією збереження та розвитку культури) і організаційними системами (з управлінськими завданнями ефективного використання ресурсів). Ця подвійність породжує специфічне управлінське напруження між

[14] Український центр культурних досліджень. Аналітичний звіт «Основні показники діяльності закладів культури протягом 2020–2022 рр.». URL: https://uccr.org.ua/news/osnovni-pokaznyky-diialnosti-zakladiv-kultury-protiahom-2020-2022-rr/?utm_source=chatgpt.com

[15] Міністерство цифрової трансформації України. Електронний реєстр закладів культури. URL: https://thedigital.gov.ua/news/technologies/tsifrovizuemo-sferu-kulturi-na-platformi-diyaengine-zapratsyuvav-elektronniy-reestr-zakladiv-kulturi?utm_source=chatgpt.com

«місійною» і «менеджерською» логіками, що часто виявляється у конфліктах між творчими та адміністративними підрозділами.

По-друге, профільна компетентність персоналу культурних інституцій є переважно предметною (художньою, музеологічною, бібліотекознавчою, театрознавчою), тоді як управлінські та цифрові компетентності нерідко залишаються недостатньо розвиненими. Це створює специфічний дефіцит компетентностей, що є одним із головних бар'єрів для цифрової трансформації. Водночас глибоке предметне знання є незамінним ресурсом для розробки якісних цифрових продуктів і послуг: жоден технологічний консультант не замінить куратора, що досконало знає колекцію, або режисера, що розуміє специфіку театральної вистави.

По-третє, культурні інституції функціонують у специфічних інституційних середовищах, що включають законодавство у сфері культури, механізми публічного фінансування, системи профільного нагляду, а також мережі галузевих асоціацій та партнерств. Ці середовища можуть як сприяти, так і стримувати цифрову трансформацію: бюрократичні регуляторні вимоги нерідко уповільнюють впровадження інновацій, тоді як галузеві асоціації та мережі можуть виступати важливими каталізаторами поширення кращих практик.

Особливої уваги потребує аналіз стейкхолдерських екосистем культурних інституцій. На відміну від комерційних організацій, де ключовим стейкхолдером є акціонер або власник, культурні інституції відповідають перед надзвичайно широким і різнорідним колом зацікавлених сторін: відвідувачами та аудиторіями, органами публічного управління та засновниками, донорами та меценатами, творчими спільнотами та художниками, науковою спільнотою, іншими культурними інституціями та широким суспільством. Управління цією складною стейкхолдерською системою є однією з найбільш нетривіальних управлінських завдань керівників культурних організацій, а цифрова трансформація суттєво розширює можливості – і водночас ускладнює вимоги – цієї взаємодії.

Розуміння типологічного різноманіття культурних інституцій відкриває шлях до аналізу чинників, що підштовхують їх до цифрової трансформації. Ці чинники діють одночасно на кількох рівнях – від глобальних технологічних тенденцій до внутрішньоорганізаційної динаміки – і в їх взаємодії формується реальний трансформаційний контекст кожної інституції.

Цифрова трансформація культурних інституцій відбувається під впливом комплексу взаємопов'язаних чинників, що діють на макро-, мезо- та мікрорівнях. Системне розуміння цих чинників є необхідною

передумовою для розробки ефективних управлінських стратегій. Трирівнева модель рушійних сил цифрової трансформації культурних інституцій унаочнена на рис. 2.

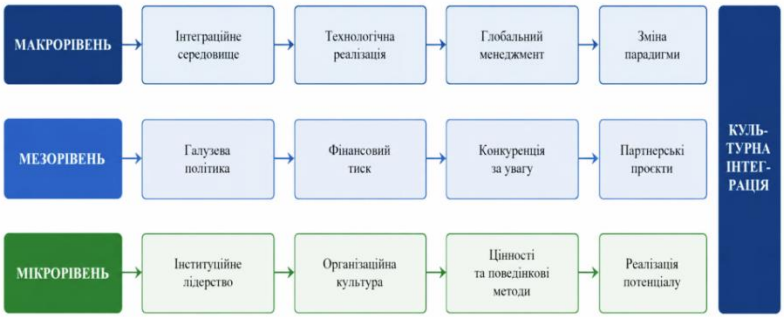


Рис. 2. Рушійні сили цифрової трансформації культурних інституцій (трирівнева модель)

Джерело: сформовано автором

На макрорівні визначальну роль відіграє становлення інформаційного суспільства, у якому громадяни мають доступ до безпрецедентних обсягів культурного контенту через цифрові платформи, стримінгові сервіси та соціальні мережі. Культурні інституції більше не конкурують лише між собою – вони конкурують за увагу та час своїх аудиторій з усім розмаїттям цифрового дозвілля. Технологічні чинники – стрімкий розвиток та здешевлення хмарних обчислень, штучного інтелекту, VR/AR та Інтернету речей – суттєво знижують вхідні бар'єри для цифровізації навіть для невеликих інституцій з обмеженими бюджетами.

На мезорівні фінансові чинники діють суперечливо: скорочення публічного фінансування підштовхує до цифровізації як джерела нових доходів і ефективності, тоді як брак коштів є головним бар'єром для трансформаційних інвестицій. Цей парадокс – необхідність трансформації за відсутності ресурсів для неї – є одним із найгостріших управлінських викликів сучасного культурного менеджменту. На мікрорівні інституційне лідерство відіграє ключову роль: інституції, очолювані керівниками із сильним цифровим баченням, демонструють значно вищу швидкість і якість трансформаційних змін. Зведену характеристику всіх чинників за рівнями подано у таблиці 4.

Таблиця 4

Чинники та рушійні сили цифрової трансформації культурних інституцій

Рівень	Група чинників	Конкретні чинники	Вплив на культурні інституції
Макрорівень	Технологічні	Хмарні обчислення, AI, VR/AR, IoT, BigData	Здешевлення цифрових рішень, нові можливості для контенту і взаємодії
	Соціально-демографічні	«Цифрові покоління», зміна очікувань аудиторій	Тиск на традиційні формати; потреба в інтерактивності та мобільному доступі
	Пандемічний каталізатор	COVID-19: закриття фізичних просторів 2020–2021	Примусова цифровізація; накопичення компетентностей; нові аудиторії онлайн
Мезорівень	Фінансові	Скорочення публічного фінансування культури	Пошук цифрових джерел доходів; ефективність замість масштабу
	Галузево-регуляторні	Цифрова культурна політика ЄС, Europeana, UNESCO	Міжнародні стандарти та програми фінансування цифровізації
	Конкурентні	Конкуренція з Netflix, YouTube, іграми, соцмережами	Боротьба за час і увагу аудиторій у цифровому середовищі
Мікрорівень	Лідерство	Бачення керівництва, цифрова грамотність топ-менеджменту	Вирішальний чинник: «тон задає вершина»
	Організаційні	Культура інновацій, наявність «цифрових чемпіонів»	Визначає швидкість і стійкість трансформаційних змін
	Ресурсні	Бюджети, IT-інфраструктура, цифрові компетентності персоналу	Ключовий обмежувальний чинник для малих і середніх культурних інституцій

Джерело: систематизовано автором

Окремої уваги заслуговує пандемія COVID-19 як каталізатор цифрової трансформації безпрецедентної сили та швидкості. Вимушене закриття культурних інституцій у 2020-2021 роках поставило їх перед альтернативою: або швидко опанувати цифрові канали взаємодії з аудиторіями, або фактично припинити виконання своїх місій. Постпандемічний досвід засвідчив, що частина нових цифрових форм роботи не лише компенсувала відсутність очного відвідування, а й

відкрила нові можливості для охоплення аудиторій, раніше недоступних.

Таким чином, цифрова трансформація культурних інституцій є багатовимірним феноменом, що не зводиться ні до технологічного оновлення, ні до організаційних змін, ні до культурних трансформацій, а передбачає їх одночасне й взаємозумовлене здійснення.

Культурні інституції є унікальними організаційними суб'єктами, що не можуть розглядатися як різновид некомерційних організацій взагалі – вони характеризуються специфічними місіями, стейкхолдерськими системами, компетентнісними профілями та інституційними контекстами, що потребують спеціально розроблених або ретельно адаптованих управлінських підходів. Запропонована типологія культурних інституцій слугує аналітичним інструментом для диференційованого підходу до розробки трансформаційних стратегій.

Чинники та рушійні сили цифрової трансформації культурних інституцій діють на кількох рівнях і утворюють динамічну систему, що постійно змінюється під впливом нових технологічних можливостей, демографічних зрушень та кризових каталізаторів. Розуміння цієї системи є необхідною умовою для побудови ефективних управлінських і консалтингових відповідей на трансформаційні виклики.

2. Управлінські моделі забезпечення цифрової трансформації культурних інституцій

Управлінська наука накопичила значний арсенал концептуальних моделей і теоретичних рамок, кожна з яких пропонує власний погляд на природу організації, чинники її ефективності та механізми реалізації змін[16].

Еволюція управлінських моделей культурних інституцій є від образженням загальних трансформацій суспільства, економіки та технологічного середовища. Культура як сфера суспільної діяльності традиційно характеризується високим рівнем інституційної інерційності, однак у XXI столітті вона зазнає суттєвих змін під впливом цифровізації, глобалізації та зміни поведінкових моделей споживачів культурного продукту (рис. 3).

[16] Лепетан І. М. Менеджмент соціальної сфери в умовах євроінтеграції: роль освіти в підготовці управлінців нового покоління. *Гармонізація системи освіти України з європейським освітнім простором: досягнення, виклики та перспективи*: зб. тез доп. VII Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 30 жовт. 2025 р. Київ: ДНУ «Інститут освітньої аналітики», 2025. 618 с. С. 426–429 https://dspace.vnmu.edu.ua/handle/123456789/11255



Рис. 3. Етапи еволюції управлінських моделей культурних інституцій

Джерело: сформовано автором

Перший етап еволюції управління культурними інституціями пов'язаний із класичною бюрократичною моделлю, що ґрунтувалася на принципах централізації, вертикальної ієрархії та жорсткого регламентування діяльності. Такі інституції (музеї, театри, бібліотеки, філармонії) функціонували переважно як державні або муніципальні структури з обмеженою автономією.

У межах цієї моделі управлінські рішення приймалися на верхньому рівні, а стратегічне планування мало переважно нормативно-розподільчий характер. Основним критерієм ефективності виступала не ринкова результативність, а виконання планових показників і бюджетна дисципліна.

Наступний етап еволюції пов'язаний із впровадженням принципів нового публічного менеджменту (New Public Management), який передбачав адаптацію інструментів приватного сектору в діяльності публічних та культурних інституцій.

Управлінські моделі почали включати: стратегічне планування; орієнтацію на результативність; диверсифікацію джерел фінансування; розвиток маркетингових підходів у культурі[17].

Культурні інституції поступово трансформувалися з адміністративних структур у організації, що конкурують за відвідувача, грантові ресурси та увагу суспільства. Водночас з'являється потреба у професіоналізації менеджменту культури як окремої сфери знань.

[17] Головчук Ю.О., Карачина Н.П., Ночвіна О.А. Роль маркетингового консалтингу в системі бізнес-консалтингових послуг. *Інвестиції: практика та досвід.* 2025. № 11. С. 7–13. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.11.7

З розвитком інформаційного суспільства формується мережева модель управління, що базується на горизонтальних зв'язках, партнерствах та кооперації між інституціями культури, освіти, бізнесу та громадського сектору.

Характерними ознаками цієї моделі є: децентралізація управлінських рішень; розвиток міжінституційної співпраці; проєктний підхід до діяльності; інтеграція у локальні та глобальні культурні мережі.

У цій парадигмі культурна інституція вже не є ізольованою одиницею, а функціонує як вузол у складній екосистемі культурного виробництва та споживання.

Сучасний етап розвитку управлінських моделей визначається цифровою трансформацією, яка радикально змінює як внутрішні процеси культурних інституцій, так і способи взаємодії з аудиторією.

Цифрова модель управління характеризується такими ключовими ознаками: впровадження цифрових платформ управління; використання великих даних (Big Data) для аналізу аудиторії; розвиток онлайн-культурних продуктів і сервісів; інтеграція штучного інтелекту в процеси персоналізації культурного досвіду; формування гібридних форматів (онлайн/офлайн).

Управління культурною інституцією в умовах цифровізації стає більш гнучким, адаптивним і клієнтоорієнтованим. Відбувається перехід від управління ресурсами до управління досвідом користувача (visitor experience management).

Цифрова трансформація культурних інституцій є комплексним процесом, що передбачає інтеграцію цифрових технологій у всі сфери діяльності організації: управління, комунікацію, маркетинг, архівування, освітню діяльність, взаємодію з громадськістю та створення нових форматів культурного продукту. Відповідно, управлінські моделі повинні забезпечувати системний підхід до реалізації цифрових змін, враховуючи специфіку культурної сфери, рівень цифрової зрілості інституції, наявні ресурси та потреби цільової аудиторії.

Однією з базових моделей цифрової трансформації є стратегічна модель цифрового управління, яка передбачає інтеграцію цифровізації у довгострокову стратегію розвитку культурної інституції[18]. У межах цієї моделі цифрові технології розглядаються не як допоміжний інструмент, а як ключовий фактор конкурентоспроможності та

[18] Головчук Ю.О., Галаченко О.О., Палагнюк Г.О., Трет'яков М.С. Стратегії менеджменту для впровадження цифрових технологій у сфері охорони здоров'я. *Ефективна економіка.* 2025. № 1. DOI: https://doi.org/10.32702/2307-2105.2025.1.7

інноваційного розвитку[19]. Основними елементами моделі є формування цифрової стратегії, визначення цифрових цілей, створення системи цифрового лідерства та впровадження механізмів моніторингу результативності цифрових змін (рис. 4).



Рис. 4. Стратегічна модель цифрового управління

Джерело: сформовано автором

Стратегічна модель управління передбачає, що керівництво культурної інституції здійснює координацію процесів цифрової модернізації, забезпечує управління цифровими ризиками та формує організаційну культуру, орієнтовану на інновації. Важливим елементом є також розвиток цифрових компетентностей персоналу, оскільки успішність цифрової трансформації значною мірою залежить від рівня готовності працівників до використання сучасних технологій у професійній діяльності[20].

Поширеною у практиці культурного менеджменту є процесно-орієнтована модель цифрової трансформації, яка ґрунтується на оптимізації внутрішніх процесів за допомогою цифрових рішень[21]. Основною метою цієї моделі є підвищення ефективності діяльності інституції через автоматизацію управлінських процедур, електронний

[19] Лепетан І. М. Роль управлінських інновацій у формуванні конкурентоспроможної економіки регіону. *Фінансово-управлінські інновації як драйвер сталого розвитку в умовах сучасних викликів:* Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції Частина ІІ (м. Хмельницький, 7 листопада 2025 року). Хмельницький: Хмельницький університет управління та права імені Леоніда Юзькова, 2025. 480 с. С. 216–219. https://dspace.vnmu.edu.ua/handle/123456789/11256

[20] Головчук Ю.О., Паламаренко Я.В., Лепетан І.М. Комунікаційний менеджмент як складова стратегічного управління організацією. *Інвестиції: практика та досвід*. 2025. № 13. С. 31–38. DOI: 10.32702/2306-6814.2025.13.31

[21] Головчук Ю.О., Паламаренко Я.В., Лепетан І.М. Операційний менеджмент як інструмент реалізації стратегічного управління. *Інвестиції: практика та досвід*. 2025. № 15. С. 33–40. DOI: 10.32702/2306-6814.2025.15.33

документообіг, цифрове архівування, використання систем управління контентом та платформ для дистанційної комунікації (рис. 5).

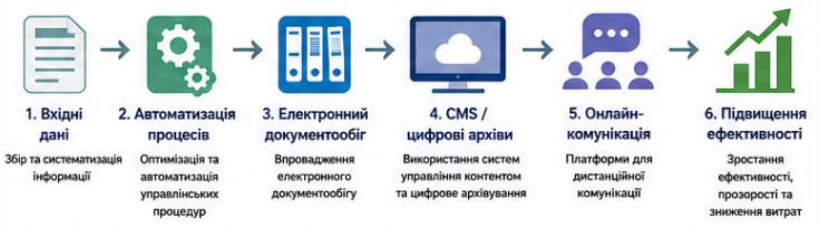


Рис. 5. Процесно-орієнтована модель цифрової трансформації
Джерело: сформовано автором

У межах процесно-орієнтованої моделі цифрові технології забезпечують підвищення швидкості обробки інформації, прозорість управлінських процесів, покращення координації між структурними підрозділами та зниження адміністративних витрат. Особливої актуальності ця модель набула в умовах пандемії COVID-19 та воєнних викликів, коли значна частина культурних інституцій була змушена перейти до дистанційних форматів роботи та онлайн-комунікації з аудиторією.

Важливе місце серед сучасних підходів займає мережева модель цифрового управління, яка базується на принципах партнерства, відкритості та інтеграції у цифрові екосистеми. У рамках цієї моделі культурні інституції взаємодіють із закладами освіти, органами влади, громадськими організаціями, креативними індустріями та IT-сектором для реалізації спільних цифрових проєктів. Такий підхід сприяє обміну ресурсами, залученню інноваційних рішень та розширенню доступу до культурних продуктів (рис. 6).

Мережева модель управління є особливо ефективною для реалізації цифрових платформ, онлайн-виставок, віртуальних музеїв, цифрових бібліотек та інтерактивних освітніх програм. Вона дозволяє культурним інституціям формувати цифрові спільноти, залучати нові аудиторії та підвищувати рівень соціальної взаємодії. Водночас ефективність цієї моделі залежить від рівня цифрової інфраструктури, наявності партнерських зв’язків та здатності до міжсекторальної співпраці.



Рис. 6. Мережева модель цифрової екосистеми культурних інституцій

Джерело: сформовано автором

Сучасні тенденції розвитку культурної сфери зумовлюють поширення клієнтоорієнтованої моделі цифрової трансформації, у центрі якої перебуває користувач культурного продукту. Ця модель передбачає використання цифрових технологій для дослідження потреб аудиторії, персоналізації контенту, розвитку інтерактивної взаємодії та підвищення доступності культурних послуг. Інструментами реалізації моделі є цифровий маркетинг, аналітика поведінки користувачів, соціальні мережі, мобільні додатки, онлайн-платформи та технології доповненої й віртуальної реальності (рис. 7).



Рис. 7. Клієнтоорієнтована модель цифрової трансформації

Джерело: сформовано автором

Клієнтоорієнтований підхід сприяє формуванню нових форматів культурного споживання та забезпечує більш активне залучення аудиторії до культурного процесу. У сучасному цифровому середовищі відвідувач перестає бути пасивним споживачем культурного продукту та стає активним учасником комунікації, що вимагає від культурних інституцій гнучкості, адаптивності та постійного оновлення цифрових сервісів.

Окремої уваги заслуговує інноваційна модель цифрового розвитку, яка базується на впровадженні новітніх технологій у діяльність культурних інституцій. До таких технологій належать штучний інтелект, великі масиви даних, блокчейн, цифрові платформи, хмарні сервіси, технології віртуальної та доповненої реальності. Їх використання дозволяє створювати нові формати культурного контенту, автоматизувати процеси управління, забезпечувати захист цифрових активів та підвищувати ефективність прийняття управлінських рішень (рис. 8).

Інноваційна модель передбачає високий рівень цифрової зрілості організації, готовність до експериментування та підтримку інноваційної культури. Водночас її реалізація потребує значних фінансових ресурсів, кадрового потенціалу та ефективної системи стратегічного управління змінами.



Рис. 8. Інноваційна модель цифрових технологій у культурі

Джерело: сформовано автором

У процесі цифрової трансформації культурних інституцій важливу роль відіграє модель адаптивного управління, що забезпечує здатність організації швидко реагувати на зміни зовнішнього середовища. Адаптивний підхід передбачає гнучкість управлінських рішень,

децентралізацію управління, розвиток командної взаємодії та використання методів проєктного менеджменту. У сучасних умовах нестабільності така модель дозволяє культурним інституціям оперативно змінювати формати діяльності, інтегрувати нові цифрові інструменти та підтримувати безперервність культурних процесів (рис. 9).



Рис. 9. Адаптивна модель управління цифровими змінами

Джерело: сформовано автором

Ефективність управлінських моделей цифрової трансформації значною мірою залежить від наявності належного ресурсного забезпечення. Йдеться про фінансові, технологічні, кадрові та інформаційні ресурси, які створюють основу для реалізації цифрових стратегій. Особливого значення набуває розвиток цифрових компетентностей управлінського персоналу, оскільки саме керівники визначають стратегічні напрями цифрової модернізації та забезпечують координацію процесів змін[22].

Важливою умовою успішної цифрової трансформації є також формування цифрової культури організації, яка передбачає підтримку інновацій, готовність до змін, відкритість до нових технологій та розвиток цифрового мислення. Організаційна культура визначає рівень сприйняття цифрових інновацій працівниками та впливає на ефективність впровадження управлінських рішень.

Таким чином, управлінські моделі забезпечення цифрової трансформації культурних інституцій формують концептуальну основу модернізації культурної сфери в умовах цифрової економіки. Їх реалізація сприяє підвищенню ефективності управління, розвитку інноваційних форм культурної діяльності, розширенню доступу до культурних ресурсів та посиленню взаємодії з аудиторією. У сучасних умовах цифрова трансформація стає не лише технологічним процесом,

[22] Стратегія розвитку культури України на 2025-2030 рр., схвалена розпорядженням Кабінету Міністрів України від 28 березня 2025 р. № 293-р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/main/293-2025-%D1%80?utm_source=chatgpt.com#Text

а стратегічним напрямом розвитку культурних інституцій, що забезпечує їхню конкурентоспроможність, адаптивність та стійкість до викликів глобального середовища.

Лідерство у цифровій трансформації культурних інституцій набуває специфічного характеру, що відрізняє його від корпоративного трансформаційного лідерства. По-перше, керівник культурної інституції є не лише менеджером, а й культурним авторитетом – особою, яка втілює місійні цінності інституції та є взірцем у їх дотриманні. Це означає, що лідерська легітимність у цифровій трансформації вимагає демонстрації не лише управлінської ефективності, а й переконливого обґрунтування відповідності цифрових змін культурним цінностям та місії організації. Руйнування цього зв'язку є, мабуть, найпоширенішою причиною опору цифровій трансформації з боку «ядрового» персоналу культурних інституцій – досвідчених кураторів, архівістів, бібліотекарів, які ідентифікують себе з традиційними формами культурної діяльності.

Трансформаційне лідерство, як його описує Б. Бернс[23], передбачає здатність керівника надихати послідовників на перевершення власних меркантильних інтересів заради вищої місійної мети. У контексті цифрової трансформації культурних інституцій ця концепція набуває особливої потужності: цифровізацію необхідно представляти і переживати не як технологічний примус чи адміністративний тиск, а як нову можливість для більш повного виконання місії інституції – збереження та розповсюдження культурної спадщини, розширення доступу до культури, поглиблення інтерпретаційної роботи з артефактами та сенсами.

Організаційна культура є найбільш інертним і водночас найбільш впливовим чинником, що визначає успіх або провал цифрової трансформації. Г. Кейн[24] та його співавтори у масштабному дослідженні цифрової трансформації організацій різних секторів виявили, що організаційна культура, орієнтована на постійне навчання, прийняття обґрунтованих ризиків та міжфункціональну колаборацію, є сильнішим предиктором успіху цифрової трансформації, ніж будь-який технологічний чинник. Для культурних інституцій особливо важливо формувати культуру, в якій експериментування з цифровими форматами сприймається не як ухилення від «справжньої» культурної роботи, а як її законне та цінне продовження у новому середовищі.

[23] Burnes B. Managing Change: A Strategic Approach to Organisational Dynamics. 4th ed. Harlow: Pearson Education, 2004. 618 p.

[24] Kane G. C., Palmer D., Phillips A. N., Kiron D., Buckley N. Strategy, Not Technology, Drives Digital Transformation: Becoming a Digitally Mature Enterprise. MIT Sloan Management Review and Deloitte University Press, 2015.

Практичні інструменти формування культури, сприятливої для цифрової трансформації, включають: систематичне навчання та обмін досвідом, де успішні цифрові практики стають предметом визнання і поширення всередині інституції; формування міжфункціональних команд, що поєднують предметних експертів (кураторів, бібліотекарів, педагогів) з технологічними спеціалістами; розробку систем мотивації та визнання, що заохочують цифрові компетентності та цифрові ініціативи нарівні з традиційними формами культурної діяльності; забезпечення психологічної безпеки для визнання помилок і невдач у ході цифрових експериментів без страху покарання.

Підсумовуючи результати аналізу, вважаємо за доцільне запропонувати авторську типологію управлінських моделей цифрової трансформації, диференційовану за типом та ресурсним потенціалом культурних інституцій. Ця типологія є практично орієнтованим інструментом, що дозволяє керівникам і менеджерам культурних установ визначити найбільш відповідну управлінську рамку для конкретних умов своєї організації та спланувати реалістичну траєкторію трансформаційних змін.

В основі запропонованої типології лежать два ключові класифікаційні виміри: тип інституції (що визначає специфіку місії, характер основної діяльності та особливості взаємодії з аудиторіями) та ресурсний потенціал (що охоплює фінансові можливості, людський капітал і технологічну інфраструктуру). Поєднання цих вимірів породжує шість основних профілів культурних інституцій, для кожного з яких пропонується специфічна управлінська модель цифрової трансформації.

П’ятирівнева модель цифрової зрілості, що слугує інструментом діагностики поточного стану та визначення цілей трансформаційного розвитку інституції, ілюструється на рис. 10. Ця модель є ключовим аналітичним інструментом для розробки диференційованих управлінських стратегій цифрової трансформації.

Перший рівень (Початковий) характеризується мінімальною цифровою присутністю – наявністю базового веб-сайту, використанням електронної пошти та базових офісних програм. Стратегічний підхід для інституцій цього рівня передбачає насамперед формування цифрових базових компетентностей персоналу, встановлення базової цифрової інфраструктури та поступове накопичення досвіду через пілотні проєкти мінімального масштабу.

Другий рівень (Фрагментарний) охоплює інституції, що реалізували окремі цифрові ініціативи (активні соціальні мережі, часткова оцифровка фондів, онлайн-продаж квитків), але без системної координації та стратегічного бачення. Завдання управлінської моделі для таких

інституцій – перехід від реактивних до проактивних цифрових ініціатив шляхом розробки цифрової стратегії та координаційних механізмів.

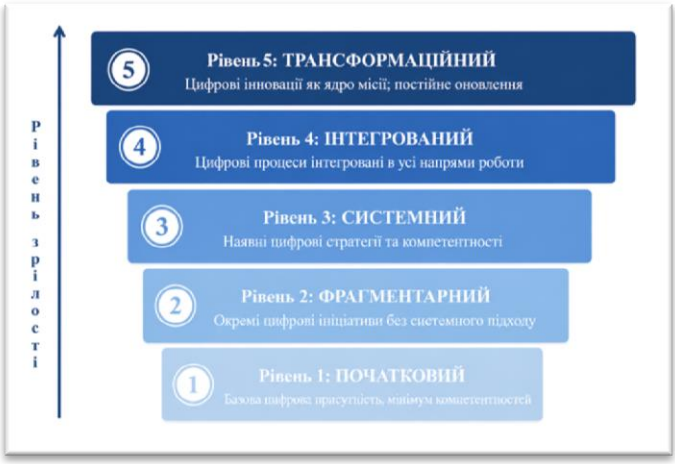


Рис. 10. П'ятирівнева модель цифрової зрілості культурної інституції

Джерело: розроблено автором

Третій рівень (Системний) включає інституції, де цифрова діяльність набула стратегічного характеру: наявна затверджена цифрова стратегія, сформовані профільні компетентності, реалізуються систематичні програми цифровізації. Управлінська модель для цього рівня орієнтована на поглиблення інтеграції цифрових практик, розширення партнерств та розвиток аналітичних інструментів оцінювання ефективності цифрової діяльності. Четвертий рівень (Інтегрований) характеризується повною інтеграцією цифрових практик у всі напрями роботи інституції – від кураторства та збереження фондів до маркетингу та освітньої діяльності. П'ятий рівень (Трансформаційний) представляє найвищу стадію цифрової зрілості, де цифрові інновації є ядром місійної діяльності інституції, а сама інституція виступає лідером цифрових змін у культурному секторі.

Таким чином, жодна з існуючих управлінських моделей не може бути механічно перенесена на культурні інституції без суттєвої адаптації до їхньої специфіки.

Ефективна управлінська модель цифрової трансформації культурної інституції має бути тришаровою: стратегічний шар (де зміни осмислюються в горизонті місії та довгострокових цілей), тактичний шар

(де реалізуються конкретні проєкти та ініціативи за гнучкими методологіями) та культурно-людський шар (де формуються компетентності, мотивація та ціннісна прихильність персоналу до цифрових змін).

Запропонована авторська п'ятирівнева модель цифрової зрілості культурних інституцій є практично орієнтованим аналітичним інструментом, що забезпечує методологічну основу для диференційованого підходу до управлінського супроводу трансформаційних процесів у різних типах культурних установ.

3. Консалтингові підходи до управління цифровою трансформацією культурних інституцій

Управлінський консалтинг як професійна діяльність пройшов тривалий шлях від надання вузькоспеціалізованих технічних порад до комплексного партнерства в організаційних трансформаціях. У загальному розумінні управлінський консалтинг – це незалежна професійна послуга, що надається організаціям із метою поліпшення їхнього функціонування шляхом аналізу проблем, вироблення рекомендацій та сприяння їх реалізації. Ключовими характеристиками консалтингу є незалежність судження, спеціалізованість знань та орієнтація на вирішення конкретних проблем замовника[25].

Застосування управлінського консалтингу у культурному секторі є відносно молодою, але динамічно зростаючою практикою. Тривалий час культурні інституції розглядалися як такі, що не потребують зовнішньої управлінської допомоги. Їхнє функціонування ґрунтувалося на усталених галузевих традиціях, а головними критеріями успіху вважалися не управлінська ефективність, а культурна якість та авторитет. Проте поглиблення ресурсних обмежень, зростання вимог публічної підзвітності та виклики цифрової трансформації зумовили зростання попиту на консалтингову підтримку в культурному секторі.

Консалтинг із питань цифрової трансформації культурних інституцій є особливою сферою, що вимагає унікального поєднання компетентностей: розуміння специфіки культурного сектору та місійної природи культурних організацій; глибокого знання цифрових технологій та їхніх можливостей для культурної діяльності; володіння управлінськими методологіями та інструментами організаційних змін; здатності до крос-дисциплінарного синтезу та трансляції знань між технологічним і культурним світами. Дефіцит фахівців, що поєднують

[25] Лепетан І.М. Бізнес-консалтинг як інструмент підвищення інноваційної спроможності організацій. *Сучасні технології промислового комплексу – 2025*: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 17-19 вересня 2025 р., Херсон-Хмельницький: ХНТУ, 2025. 283 с., С. 28–30. https://dspace.vnmu.edu.ua/handle/123456789/10780

усі ці компетентності, є одним із суттєвих обмежень розвитку консалтингу цифрової трансформації культурних інституцій.

Принципові відмінності між консалтингом у бізнес-середовищі та культурному секторі систематизовано у таблиці 5. Ці відмінності мають враховуватися при розробці та адаптації консалтингових методологій для потреб культурних установ.

Таблиця 5

Порівняльна характеристика управлінського консалтингу в бізнес-секторі та культурних інституціях

Параметр	**Консалтинг у бізнес-секторі**	**Консалтинг у культурному секторі**
Головна мета	Максимізація прибутку, конкурентна перевага	Підтримка місії, розширення культурного впливу
Критерії успіху	ROI, частка ринку, EBITDA	Охоплення аудиторій, доступність, культурна цінність
Стейкхолдери	Акціонери, клієнти, партнери	Держава, громада, донори, творчі спільноти, відвідувачі
Горизонт планування	1–5 років (цикли прибутковості)	5–20+ років (збереження спадщини, місія)
Фінансова модель	Ринкові доходи, інвестиції	Гранти, субсидії, меценатство, власні доходи
Ризик-апетит	Середній–високий (інновації заохочуються)	Низький–середній (публічна підзвітність)
Роль консультанта	Зовнішній експерт із чіткою deliverable	Партнер і фасилітатор тривалих змін

Джерело: розроблено автором на основі аналізу консалтингової практики

Аналіз таблиці 5 засвідчує, що консалтинг у культурному секторі є принципово відмінним від корпоративного не лише за предметом і цілями, а й за самою логікою відносин між консультантом і клієнтом. Якщо у бізнес-середовищі консультант нерідко виступає зовнішнім експертом, що розробляє готові рішення для передачі замовникові, то в культурному секторі найефективнішою є модель партнерської співпраці, де консультант виступає фасилітатором процесу, а справжні рішення виробляються самою командою інституції. Такий підхід забезпечує не лише кращу якість рішень (завдяки глибокому пред-

метному знанню персоналу), а й значно вищий рівень організаційної прихильності до їх реалізації[26].

Цикл консалтингу цифрової трансформації культурної інституції охоплює шість взаємопов'язаних етапів: діагностику та аудит, стратегічне планування, розробку дорожньої карти, реалізацію та супровід, моніторинг і управління KPI, оцінювання та коригування стратегії. Цей цикл ілюструє рисунок 11.



Рис. 11. Цикл управлінського консалтингу цифрової трансформації культурної інституції

Джерело: розроблено автором

Важливою особливістю циклу консалтингу, представленого на рисунку 11, є його замкненість: шостий етап (оцінювання та коригування) безпосередньо живить перший (діагностику та аудит), забезпечуючи безперервний процес вдосконалення цифрової трансформації. Ця замкнена логіка відображає принципову безперервність цифрової трансформації як процесу: не існує стану «завершеної трансформації», натомість є постійний рух до нових рівнів цифрової зрілості. Цей підхід

[26] Лепетан І. М. Роль консалтингу в управлінні інноваційними проєктами соціального спрямування. Управління проєктами. *Перспективи розвитку проєктного та нейроменеджменту, інформаційних технологій управління, технологій створення та використання об'єктів права інтелектуальної власності, трансфер технологій* : зб. наук. праць VIII Міжнародної наук.-практ. інтернет-конф. (26–27 березня 2026 р.) / голов. ред. В. О. Петренко ; УДУНТ, УКРНЕТ, НДІІВ НАПрН України. Електрон. вид. Дніпро : Укр. держ. ун-т науки і технологій, 2026. 954 с. С. 707–715. https://dspace.vnmu.edu.ua/handle/123456789/11744

принципово відрізняється від традиційної консалтингової логіки разового проєкту і вимагає від клієнтів готовності до тривалих партнерських відносин із консультантами.

Ефективна консалтингова підтримка цифрової трансформації культурної інституції розпочинається з ретельної діагностики її поточного стану – оцінювання рівня цифрової зрілості в усіх значущих вимірах організаційного функціонування. Без такої діагностики розробка будь-якої трансформаційної стратегії є безпідставною: консультант мусить точно знати, з якого «стартового майданчика» починається трансформація, де зосереджені найбільші прогалини (gaps) і де вже є сформований потенціал для розвитку.

Концепція цифрової зрілості є центральним аналітичним конструктом у консалтингу цифрової трансформації[27]. У найзагальнішому сенсі цифрова зрілість організації визначається як ступінь, до якого організація ефективно використовує цифрові технології для реалізації своєї місії, досягнення стратегічних цілей та взаємодії зі стейкхолдерами. Для культурних інституцій це визначення потребує уточнення: цифрова зрілість оцінюється не лише за технологічним критерієм, а й за критеріями культурної доступності, якості цифрових інтерпретаційних систем та здатності до формування цифрових спільнот навколо культурного контенту.

Авторська методологія діагностики цифрової зрілості культурної інституції охоплює вісім вимірів аналізу, кожен із яких оцінюється за п’ятибальною шкалою. Результати такої оцінки візуалізуються у вигляді радарної діаграми, що унаочнює профіль цифрової зрілості інституції та виявляє розриви між поточним і цільовим станом, як ілюструє рисунок 12.

Радарна діаграма (рис. 12) є надзвичайно ефективним інструментом комунікації результатів діагностики зі стейкхолдерами інституції. Вона дозволяє миттєво побачити загальну картину цифрового профілю організації, виявити найбільші розриви між поточним і цільовим станом та визначити пріоритетні напрями першочергових дій.

Особливо важливо, що ця візуалізація робить абстрактне поняття «цифрової зрілості» конкретним і зрозумілим для всіх учасників трансформаційного процесу – від вищого керівництва до рядового персоналу.

[27] Kane G. C., Palmer D., Phillips A. N., Kiron D., Buckley N. Strategy, Not Technology, Drives Digital Transformation: Becoming a Digitally Mature Enterprise. MIT Sloan Management Review and Deloitte University Press, 2015. URL: https://sloanreview.mit.edu/projects/strategy-not-technology-drives-digital-transformation/

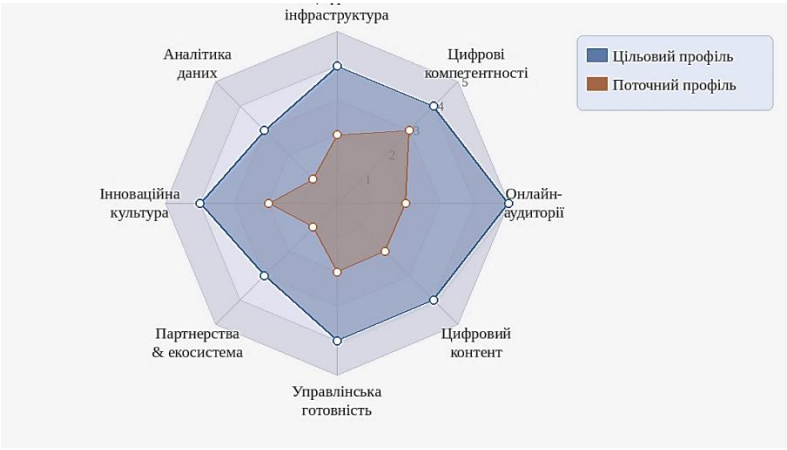


Рис. 12. Радарна діаграма діагностики цифрової зрілості культурної інституції (приклад профілю)

Джерело: побудовано автором

Вісім вимірів діагностичної моделі охоплюють: (1) цифрову інфраструктуру – стан технологічної бази, обладнання, мереж, серверів та програмного забезпечення; (2) цифрові компетентності – рівень цифрових навичок персоналу в різних категоріях; (3) онлайн-аудиторії – масштаб, структуру та якість взаємодії з цифровими аудиторіями; (4) цифровий контент – обсяг, якість і доступність цифрового культурного контенту; (5) управлінську готовність – якість цифрового лідерства, стратегічного бачення та організаційних процесів; (6) партнерства та екосистему – розвиненість мережі цифрових партнерств; (7) інноваційну культуру – здатність організації до цифрового експериментування; (8) аналітику даних – спроможність збирати, аналізувати та використовувати дані для прийняття рішень.

Методичний інструментарій діагностики цифрової зрілості є різноманітним і включає як кількісні, так і якісні методи збору та аналізу даних. Зведену характеристику діагностичних інструментів подано у таблиці 6.

Важливим методологічним принципом діагностики є її системний та партисипативний характер. Системність означає одночасне охоплення всіх восьми вимірів цифрової зрілості, що дозволяє уникнути часткових висновків, заснованих на аналізі лише окремих аспектів. Партисипативність передбачає залучення до діагностичного процесу різних груп персоналу, керівництва та ключових стейкхолдерів:

Таблиця 6

Методичний інструментарій діагностики цифрової зрілості культурних інституцій

Інструмент	Зміст	Методи збору даних	Результат	Рівень складності
SWOT-аналіз цифрового потенціалу	Сильні/слабкі сторони, можливості/загрози цифровізації	Фокус-групи, глибинні інтерв'ю	Стратегічна матриця	Низький
Модель DMMM (Digital Maturity)	Оцінка рівня цифрової зрілості за 5+ вимірами	Анкетування, аудит систем	Радарна діаграма профілю	Середній
Аудит цифрових активів	Інвентаризація технологій, контенту, даних	Технічна перевірка, документи	Реєстр активів та GAP-аналіз	Середній
Аналіз компетентностей персоналу	Оцінка цифрових навичок за посадовими категоріями	Тестування, самооцінка	Матриця компетентностей	Середній
Аналіз аудиторій (digital audience)	Поведінка, очікування і потреби аудиторій у цифр. просторі	Веб-аналітика, опитування	Профіль цифрової аудиторії	Середній
Бенчмаркінг (peer analysis)	Порівняння з аналогічними КІ регіону/країни	Кабінетне дослідження	Порівняльна таблиця позицій	Низький
Стейкхолдерський аналіз	Картування інтересів і впливу стейкхолдерів на цифр.трансф.	Глибинні інтерв'ю, спостереження	Матриця стейкхолдерів	Середній

Джерело: розроблено автором

це не лише підвищує якість і повноту зібраних даних, а й формує відчуття власності над результатами діагностики, що є критично важливим для наступних етапів трансформації.

Результати діагностики оформлюються у вигляді детального аналітичного звіту, що включає: профіль цифрової зрілості у форматі радарної діаграми; детальний аналіз кожного виміру з конкретними свідченнями та прикладами; порівняльний аналіз (бенчмаркінг) з аналогічними інституціями регіону та країни; перелік ключових прогалин та можливостей; попередні рекомендації щодо пріоритетів цифрової трансформації. Цей звіт слугує вихідним документом для наступного етапу консалтингового циклу – стратегічного планування.

На основі результатів діагностики цифрової зрілості розпочинається центральний етап консалтингового циклу – розробка стратегії цифрової трансформації. Стратегія цифрової трансформації культурної інституції є документом, що визначає довгострокове бачення цифрового майбутнього організації, стратегічні пріоритети та цілі трансформаційних змін, ключові напрями діяльності та ресурси, необхідні для їх реалізації. Вона слугує дороговказом для всіх учасників трансформаційного процесу і основою для розробки детальної дорожньої карти реалізації.

Консалтинговий інструментарій розробки стратегій цифрової трансформації є різноманітним і охоплює як класичні методи стратегічного менеджменту, адаптовані до специфіки культурного сектору, так і спеціалізовані інструменти цифрової стратегії[28]. Зведену характеристику цього інструментарію представлено у таблиці 7.

Центральним практичним результатом стратегічного консалтингу є дорожня карта цифрової трансформації – поетапний план реалізації стратегії, прив'язаний до конкретних термінів, відповідальних осіб та ресурсів. Дорожня карта структурується за чотирма послідовними фазами, кожна з яких має чіткі цілі та очікувані результати, як ілюструє рис. 13.

Перша фаза (0–6 місяців) зосереджена на формуванні фундаменту цифрової трансформації: проведенні детального цифрового аудиту, встановленні базової цифрової інфраструктури, запуску програм навчання персоналу та реалізації пілотних проєктів мінімального масштабу. Пілотні проєкти відіграють особливо важливу роль: вони дозволяють отримати ранній досвід цифрових змін у безпечному «пісочниковому» середовищі, продемонструвати перші видимі результати та сформувати групу «цифрових чемпіонів» усередині організації.

Друга фаза (6–18 місяців) передбачає розбудову цифрового потенціалу інституції: затвердження та впровадження цифрової стратегії, реалізацію систематичних програм оцифровки фондів, запуск онлайн-платформ та розбудову мережі цифрових партнерств. Ця фаза є найбільш ресурсоємною і потребує ретельного управління проєктним портфелем та регулярного моніторингу прогресу. Третя (18–36 місяців) та четверта (36+ місяців) фази орієнтовані відповідно на глибоку інтеграцію цифрових практик у всі напрями роботи та досягнення трансформаційного рівня цифрової зрілості – коли цифрові інновації стають ядром місійної діяльності інституції[29].

[28] Hess T., Matt C., Benlian A., Wiesböck F. Options for Formulating a Digital Transformation Strategy. MIS Quarterly Executive. 2016. Vol. 15, №. 2. P. 123–139.

[29] Schwaber K., Sutherland J. The Scrum Guide: The Definitive Guide to Scrum: The Rules of the Game. ScrumGuides.org, 2020. URL: https://scrumguides.org/scrum-guide.html

Таблиця 7

Консалтинговий інструментарій розробки стратегій цифрової трансформації культурних інституцій

Інструмент / метод	Опис застосування	Для яких КІ доцільний	Очікуваний результат
Стратегічна сесія (facilitated workshop)	Структурована групова робота зі стейкхолдерами для вироблення спільного бачення цифрового майбутнього	Усі типи КІ	Погоджена цифрова візія та стратегічні пріоритети
Дорожня карта (digital roadmap)	Поетапний план реалізації цифрової стратегії з прив'язкою до ресурсів, термінів і KPI	Середні та великі КІ	Документ планування з фазами, відповідальними і бюджетом
Бізнес-кейс для цифрових ініціатив	Обґрунтування окремих цифрових проєктів із розрахунком витрат, вигід і ризиків	Усі типи КІ	Управлінське рішення щодо пріоритизації ресурсів
Матриця пріоритизації ініціатив	Ранжування цифрових ініціатив за критеріями важливості, реалістичності та ресурсоємності	Усі типи КІ	Портфель цифрових проєктів із чіткими пріоритетами
Дизайн-мислення (design thinking)	Людиноцентричний підхід до розробки цифрових послуг і продуктів для аудиторій КІ	Музеї, бібліотеки, освітні КІ	Прототипи нових цифрових продуктів та послуг
Lean Canvas для культурних продуктів	Адаптована канва для швидкого тестування концепцій нових цифрових культурних проєктів	Малі та середні КІ	Валідовані гіпотези щодо нових цифрових пропозицій
Stakeholder engagement plan	План залучення і комунікації з ключовими стейкхолдерами в процесі цифрової трансформації	Усі типи КІ	Знижений опір змінам, підтримка стейкхолдерів

Джерело: розроблено автором на основі аналізу консалтингової практики та наукової літератури

Важливим принципом розробки дорожньої карти є її реалістичність та гнучкість: карта має відображати не ідеальний сценарій, а реально досяжний при наявних ресурсах і можливостях план, і водночас зберігати достатній простір для адаптації до нових можливостей і викликів, що неминуче виникатимуть у процесі трансформації. Це означає, що дорожня карта не є статичним документом – вона підлягає регулярному перегляду та оновленню за результатами кожного циклу моніторингу та оцінювання.



Рис. 13. Дорожня карта цифрової трансформації культурної інституції

Джерело: розроблено автором

Оцінювання ефективності цифрової трансформації є одним із найскладніших аналітичних завдань консалтингу в культурному секторі. Складність зумовлена кількома чинниками. По-перше, місійний характер діяльності культурних інституцій означає, що чимало найважливіших результатів їхньої роботи – формування культурної ідентичності, виховання художнього смаку, збереження нематеріальної спадщини – є принципово не квантифікованими у грошових чи навіть числових вимірах. По-друге, цифрова трансформація є процесом, ефекти якого розгортаються у часі і можуть виявлятися із значним лагом після реалізації конкретних ініціатив. По-третє, ізоляція ефектів цифрової трансформації від інших організаційних змін є методологічно складним завданням, що потребує спеціально спроєктованих систем моніторингу.

Незважаючи на зазначені труднощі, системне оцінювання ефективності цифрової трансформації є необхідним із кількох причин. Управлінська необхідність – лише на основі надійних даних про прогрес трансформації можливе прийняття обґрунтованих управлінських рішень щодо корекції стратегії, перерозподілу ресурсів та пріоритизації ініціатив. Підзвітність – культурні інституції, що фінансуються з публічних джерел або отримують грантову підтримку цифрових ініціатив, зобов'язані демонструвати результативність використання коштів. Мотивація – візуалізація прогресу трансформації є потужним інструментом підтримки мотивації персоналу та визнання внесків «цифрових чемпіонів».

Розроблена авторами система KPI для оцінювання цифрової трансформації культурних інституцій охоплює п'ять ключових вимірів: цифрові аудиторії, цифровий контент, компетентності персоналу, фінансові результати та задоволеність стейкхолдерів. Детальну систему показників представлено у таблиці 8.

Таблиця 8

Система KPI для оцінювання ефективності цифрової трансформації культурних інституцій

Вимір	Показник (KPI)	Одиниця виміру	Частота збору	Джерело даних	Цільове значення
Цифрові аудиторії	Кількість унікальних онлайн-відвідувачів	тис. осіб/міс.	Щомісяця	Google Analytics	Зростання 20%/рік
	Частка нових відвідувачів (онлайн)	%	Щомісяця	Web-аналітика	>40%
	Глибина перегляду (сторінок/сесія)	сторінок	Щомісяця	Web-аналітика	>3,5
Цифровий контент	Кількість оцифрованих одиниць фонду	одиниць	Щоквартально	Облікова система	Дорожня карта
	Кількість завантажень цифрових матеріалів	тис./міс.	Щомісяця	Репозиторій	Зростання 15%/рік
Компетентності	Частка персоналу із цифровими сертифікатами	%	Щорічно	HR-система	>70% до 3 р.
	Індекс цифрової задоволеності персоналу	бали (1–10)	Двічі/рік	Внутрішнє опит.	>7,0
Фінансові	Частка цифрових доходів у загальних	%	Щоквартально	Фінансова звітність	>15% до 5 р.
	Вартість залучення нового онлайн-відвідувача	грн	Щоквартально	CRM / аналітика	Знижується щороку
Задоволеність	Індекс задоволеності цифровими сервісами (CSAT)	бали (1–10)	Щоквартально	Онлайн-опитування	>8,0
	Net Promoter Score (NPS) для цифрових продуктів	індекс	Двічі/рік	Онлайн-опитування	>40

Джерело: розроблено автором. KPI підлягають адаптації до специфіки конкретної культурної інституції та встановлення конкретних цільових значень у процесі стратегічного планування

Зведена панель KPI, що ілюструє рисунок 14, є ключовим управлінським інструментом моніторингу прогресу цифрової трансформації. Вона дозволяє керівництву інституції та консультантам одним поглядом оцінити загальний стан трансформаційного процесу, виявити відставання від планових показників та ідентифікувати сфери, що потребують посиленої уваги.

Кольорове кодування на панелі KPI (рис. 14) відображає рівень досягнення цільових показників. Зелений колір сигналізує про досягнення або перевищення 80% цільового значення, помаранчевий – про досягнення 50–79%, червоний – про менш як 50% від цілі. Така система кодування є інтуїтивно зрозумілою для всіх стейкхолдерів і дозволяє швидко ідентифікувати проблемні зони без необхідності детального аналізу числових даних.

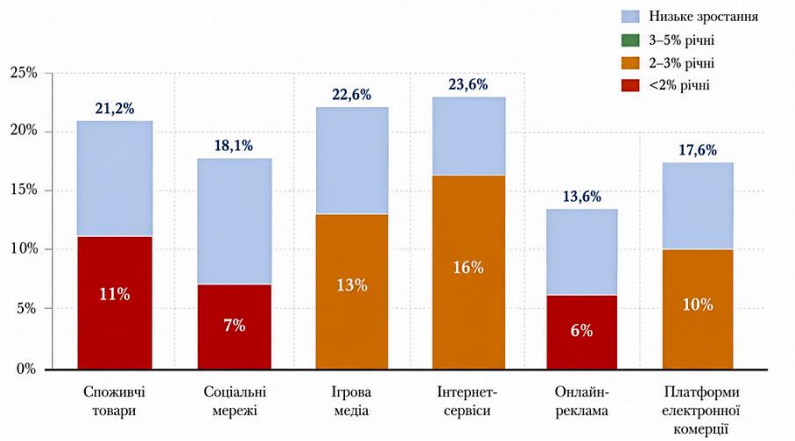


Рис. 14. Зведена панель KPI цифрової трансформації культурної інституції (приклад)

Джерело: розроблено автором

Важливим методологічним питанням є встановлення цільових значень KPI. Цільові показники мають бути одночасно амбітними (тобто такими, що вимагають реальних зусиль і змін) і досяжними (тобто реалістичними в межах наявних ресурсів і часового горизонту). Оптимальним методом встановлення цілей є поєднання внутрішнього аналізу (від яких значень відштовхується інституція) з зовнішнім бенчмаркінгом (яких значень досягають порівнянні інституції у регіоні та країні). Цілі мають переглядатися та уточнюватися щорічно за результатами циклу оцінювання.

Узагальнення теоретичного аналізу та консалтингового досвіду дозволяє сформулювати диференційовані практичні рекомендації щодо консалтингового супроводу цифрової трансформації для різних типів культурних інституцій. Диференційованість є принципово важливою: єдиного «рецепту» цифрової трансформації не існує, і спроби механічно переносити підходи, що виявилися ефективними в одному типі інституцій, на інший нерідко призводять до невдачі.

Зведену таблицю практичних рекомендацій для шести основних типів культурних інституцій представлено у таблиці 9. Вона охоплює ключові виклики, пріоритетні консалтингові дії, рекомендовані управлінські фрейми та критичні фактори успіху для кожного типу.

Таблиця 9

Диференційовані рекомендації щодо консалтингового супроводу цифрової трансформації культурних інституцій

Тип КІ	**Ключовий виклик**	**Пріоритетні консалт. дії**	**Рекомендований фрейм**	**Критичний фактор успіху**	**Горизонт**
Національний музей	Масштаб колекцій, бюрократія	Цифрова стратегія, AI-каталогізація, VR	Agile + Коттер	Підтримка засновника (МКУ)	3–5 р.
Регіональний музей	Брак ресурсів і кадрів	Консорціумна оцифровка, партнерства	Ситуаційна + Lean	Регіональне фінансування	2–4 р.
Публічна бібліотека	Конкуренція з онлайн-контентом	Переосмислення місії, е-ресурси, DIY-простір	Lean + Управл. змінами	Залучення громади	2–3 р.
Архів	Застарілі системи, захист даних	Масова оцифровка, відкриті дані, OCR	Системна + PMBOK	Стандарти зберігання	3–7 р.
Театр / філармонія	Опір «живого» формату цифровізації	Стримінг, цифровий архів, edu-контент	Коттер + ADKAR	Лідерство художнього кер.	2–4 р.
Мала місцева КІ	Мінімум ресурсів і компетентностей	Соцмережі, базовий сайт, мережування	Ситуаційна + Lean	Ентузіазм команди	1–2 р.

Джерело: розроблено автором. Рекомендації мають орієнтовний характер і підлягають уточненню за результатами діагностики конкретної культурної інституції

На основі аналізу таблиці 9 можна виокремити кілька наскрізних принципів консалтингового супроводу, що залишаються дієвими незалежно від типу культурної інституції. Перший – принцип місійної відповідності. Будь-яка цифрова ініціатива має бути переконливо пов'язана з місією інституції та виразно демонструвати, яким чином вона сприяє більш повному її виконанню. Цифрові зміни, що сприймаються персоналом як такі, що відволікають від «справжньої» культурної роботи, приречені на опір і провал.

Другий принцип – поступовість і пілотування. Консалтингова методологія має заохочувати культурні інституції розпочинати трансформацію з невеликих пілотних ініціатив, що дозволяють накопичити досвід і компетентності перед масштабуванням. Особливо це стосується малих та середніх інституцій, де спроба реалізувати масштабні цифрові проєкти без попереднього накопичення досвіду є надзвичайно ризикованою. Третій принцип – партнерська орієнтація. Жодна культурна інституція не може ефективно реалізувати масштабну цифрову трансформацію у цілковитій самотності. Консультант має активно сприяти формуванню мереж партнерств – з технологічними компаніями, університетами, іншими культурними інституціями, галузевими асоціаціями та донорськими організаціями.

Четвертий принцип – людиноцентричність. Усі цифрові рішення мають розроблятися з орієнтацією на потреби та можливості двох ключових груп людей – персоналу інституції та її аудиторій. Цифрові системи, що є зручними для технологів, але незрозумілими для кураторів чи відвідувачів, приречені на низьке використання. П'ятий принцип – адаптивність. Дорожня карта цифрової трансформації не є незмінною директивою, а гнучким документом, що має регулярно переглядатися і адаптуватися до нових можливостей і викликів. Консультант має формувати в інституції культуру рефлексивного навчання, де кожен цикл моніторингу є джерелом нових знань для вдосконалення стратегії.

Шостий принцип – сталість змін. Консалтингова підтримка має бути спрямована не лише на реалізацію конкретних цифрових ініціатив, а й на формування внутрішнього потенціалу інституції для самостійного продовження трансформаційних змін після завершення консалтингового проєкту. Кінцевою метою консалтингу є не залежність клієнта від консультанта, а розвиток його власних здатностей – управлінських компетентностей, організаційних процесів та культури навчання, – що дозволяють здійснювати цифрову трансформацію у безперервному і самопідтримуваному режимі.

Таким чином, консалтинг у сфері цифрової трансформації культурних інституцій є специфічною галуззю, що принципово

відрізняється від корпоративного консалтингу за цілями, методами та логікою відносин між консультантом і клієнтом. Ключовими особливостями є: партнерська (а не директивна) модель взаємодії; орієнтація на місійні, а не фінансові результати; необхідність поєднання культурологічних, технологічних та управлінських компетентностей; тривалий характер консалтингового супроводу, що відповідає безперервній природі трансформаційних змін.

Методологія діагностики цифрової зрілості, заснована на восьмивимірній моделі та поєднанні кількісних і якісних методів, забезпечує надійну аналітичну основу для розробки стратегій цифрової трансформації. Радарна діаграма є ефективним інструментом комунікації результатів діагностики та формування спільного розуміння пріоритетів серед різних груп стейкхолдерів.

Консалтинговий інструментарій розробки стратегій цифрової трансформації є різноманітним і охоплює як класичні інструменти стратегічного менеджменту (стратегічні сесії, SWOT-аналіз, бізнес-кейси), так і специфічні методи цифрового консалтингу (дизайн-мислення, Lean Canvas, матриці пріоритизації)[30]. Дорожня карта, структурована за чотирма фазами з чіткими очікуваними результатами, є центральним практичним продуктом стратегічного консалтингу.

Авторська система KPI для оцінювання ефективності цифрової трансформації охоплює п’ять взаємодоповнювальних вимірів і забезпечує збалансований погляд на результативність трансформаційних змін. Зведена панель KPI слугує ефективним управлінським інструментом моніторингу та є важливим засобом забезпечення публічної підзвітності культурних інституцій.

Диференційовані рекомендації для шести основних типів культурних інституцій ґрунтуються на шести наскрізних принципах консалтингу цифрової трансформації: місійній відповідності, поступовості та пілотуванні, партнерській орієнтації, людиноцентричності, адаптивності та сталості змін. Ці принципи є методологічним фундаментом для будь-яких консалтингових ініціатив у сфері цифрової трансформації культурних інституцій, незалежно від їх конкретного типу та ресурсного потенціалу.

[30] Головчук Ю.О., Дибчук Л.В., Середницька Л.П. Застосування цифрових технологій для оптимізації сучасних логістичних систем. *Вісник економіки транспорту і промисловості.* 2024. № 86. С. 76–86. DOI: https://doi.org/10.18664/btie.86.309953

ВИСНОВКИ

На основі системного аналізу теоретичних концепцій, сучасних управлінських підходів і практик цифровізації культурного сектору доведено, що цифрова трансформація культурних інституцій є не лише технологічним процесом, а комплексною організаційною, управлінською та культурною зміною, що охоплює всі рівні функціонування інституції та потребує спеціально адаптованих підходів, відмінних від моделей, розроблених для комерційного середовища.

У ході дослідження систематизовано основні концептуальні підходи до розуміння цифрової трансформації – технологічний, стратегічний, організаційно-культурний та соціотехнічний – і запропоновано авторське синтетичне трактування цього феномену стосовно культурних інституцій. Цифрову трансформацію культурних інституцій визначено як комплексний, цілеспрямований процес фундаментальних змін у способах здійснення культурної місії, взаємодії з аудиторіями, управління ресурсами та організаційної культури, що реалізується шляхом стратегічного освоєння цифрових технологій і потребує відповідних управлінських та консалтингових механізмів забезпечення.

Розроблено багатовимірну типологію культурних інституцій за характером діяльності, формою власності та ресурсним потенціалом, яка слугує аналітичним інструментом для диференційованого підходу до розробки трансформаційних стратегій. Визначено ключові чинники й рушійні сили цифрової трансформації на макро-, мезо- та мікрорівнях, серед яких особливу роль відіграють технологічна доступність, зміна поведінкових моделей аудиторій, пандемічний каталізатор COVID-19, а також інституційне лідерство та організаційна культура. Доведено, що саме готовність людей до змін, а не наявність технологій, є головним предиктором успішної трансформації.

Обґрунтовано доцільність застосування інтегрованого підходу до управління цифровою трансформацією, що поєднує методології Коттера, ADKAR, системний підхід та Agile-інструментарій. Сформовано авторську типологію управлінських моделей цифрової трансформації (стратегічну, процесно-орієнтовану, мережеву, клієнто-орієнтовану, інноваційну та адаптивну), а також запропоновано п’ятирівневу модель цифрової зрілості культурних інституцій – від початкового до трансформаційного рівня, – яка є практичним інструментом стратегічного планування і оцінювання трансформаційних процесів. Визначено, що ефективна управлінська модель має бути тришаровою: стратегічний шар, тактичний шар і культурно-людський шар.

Досліджено специфіку управлінського консалтингу у сфері культури, який принципово відрізняється від корпоративного за цілями, методами та логікою відносин між консультантом і клієнтом. Запропоновано

шестиетапний цикл консалтингу цифрової трансформації культурних інституцій, що охоплює діагностику цифрової зрілості, стратегічне планування, розробку дорожньої карти, реалізацію та супровід, моніторинг KPI, оцінювання і коригування стратегії. Розроблено восьмивимірну діагностичну модель цифрової зрілості та систему KPI для оцінювання ефективності трансформаційних змін у п'яти вимірах: цифрові аудиторії, цифровий контент, компетентності персоналу, фінансові результати та задоволеність стейкхолдерів.

Сформульовано шість наскрізних принципів консалтингового супроводу цифрової трансформації: місійна відповідність, поступовість та пілотування, партнерська орієнтація, людиноцентричність, адаптивність і сталість змін. На їх основі розроблено диференційовані практичні рекомендації для шести основних типів культурних інституцій від національних музеїв до малих місцевих закладів культури.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання запропонованих моделей і рекомендацій керівниками культурних інституцій, органами державного управління у сфері культури, консалтинговими організаціями та фахівцями з цифрової трансформації, а також у навчальному процесі підготовки фахівців із менеджменту, культурного менеджменту та публічного управління.

Отже, результати проведеного дослідження підтверджують, що цифрова трансформація культурних інституцій є стратегічною необхідністю сучасного культурного розвитку, а ефективне управління цими процесами можливе лише за умов інтеграції сучасних управлінських моделей, консалтингових підходів, цифрових технологій та гуманітарних цінностей культурної сфери.

АНОТАЦІЯ

Дослідження присвячене вивченню управлінських моделей та консалтингових підходів до забезпечення цифрової трансформації культурних інституцій в умовах розвитку цифрового суспільства та глобальних технологічних змін. У роботі розкрито теоретико-методологічні засади цифрової трансформації культурного сектору, визначено особливості функціонування культурних інституцій як специфічних організаційних систем, що поєднують місійну, соціальну та управлінську складові.

У роботі систематизовано сучасні концептуальні підходи до цифрової трансформації, здійснено порівняльний аналіз управлінських моделей, а також обґрунтовано доцільність адаптації моделей стратегічного менеджменту, управління змінами та Agile-методології до потреб культурних інституцій. Запропоновано авторську типологію культурних інституцій, п'ятирівневу модель цифрової зрілості та

диференційовані управлінські підходи до цифрової трансформації залежно від типу й ресурсного потенціалу інституції.

Особливу увагу приділено ролі організаційної культури, трансформаційного лідерства, цифрових компетентностей персоналу та міжфункціональної взаємодії у процесах цифрових змін. Досліджено специфіку управлінського консалтингу у сфері культури, визначено основні етапи консалтингового супроводу цифрової трансформації культурних інституцій, а також охарактеризовано інструменти діагностики цифрової зрілості, стратегічного планування та управління трансформаційними проєктами.

Практичне значення полягає у можливості використання запропонованих моделей, методичних підходів і рекомендацій у діяльності керівників культурних інституцій, органів державного управління у сфері культури, консультантів, фахівців із цифрової трансформації, а також у системі підготовки здобувачів освіти за спеціальностями менеджменту, культурного менеджменту та публічного управління.

Література

1. Burnes B. Managing Change: A Strategic Approach to Organisational Dynamics. 4th ed. Harlow : Pearson Education, 2004. 618 p.

2. Colbert F. Marketing Culture and the Arts. 3rd ed. Montreal : HEC Montréal, 2007. 314 p

3. Drucker P. F. Managing the Non-Profit Organization: Practices and Principles. New York : HarperCollins, 1990. 235 p.

4. Hess T., Matt C., Benlian A., Wiesböck F. Options for Formulating a Digital Transformation Strategy. *MIS Quarterly Executive.* 2016. Vol. 15, No. 2. P. 123–139.

5. Kane G. C., Palmer D., Phillips A. N., Kiron D., Buckley N. Strategy, Not Technology, Drives Digital Transformation: Becoming a Digitally Mature Enterprise. MIT Sloan Management Review and Deloitte University Press, 2015.

6. Kotter J. P. Leading Change. Boston : Harvard Business School Press, 1996. 187 p.

7. Orlikowski W. J. The Duality of Technology: Rethinking the Concept of Technology in Organizations. *Organization Science*. 1992. Vol. 3, No. 3. P. 398–427.

8. Parry R. Recoding the Museum: Digital Heritage and the Technologies of Change. London : Routledge, 2007. 175 p.

9. Porter M. E. Competitive Strategy: Techniques for Analyzing Industries and Competitors. New York : Free Press, 1980. 397 p.

10. Schwaber K., Sutherland J. The Scrum Guide: The Definitive Guide to Scrum: The Rules of the Game. ScrumGuides.org, 2020. URL: https://scrumguides.org/scrum-guide.html

11. Westerman G., Bonnet D., McAfee A. Leading Digital: Turning Technology into Business Transformation. Boston : Harvard Business Review Press, 2014. 280 p.

12. Головчук Ю.О., Галаченко О.О., Палагнюк Г.О., Трет'яков М.С. Стратегії менеджменту для впровадження цифрових технологій у сфері охорони здоров'я. *Ефективна економіка.* 2025. № 1. DOI: https://doi.org/10.32702/2307-2105.2025.1.7

13. Головчук Ю.О., Дибчук Л.В., Середницька Л.П. Застосування цифрових технологій для оптимізації сучасних логістичних систем. *Вісник економіки транспорту і промисловості.* 2024. № 86. С. 76–86. DOI: https://doi.org/10.18664/btie.86.309953

14. Головчук Ю.О., Карачина Н.П., Ночвіна О.А. Роль маркетингового консалтингу в системі бізнес-консалтингових послуг. *Інвестиції: практика та досвід.* 2025. № 11. С. 7–13. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.11.7

15. Головчук Ю.О., Паламаренко Я.В., Лепетан І.М. Комунікаційний менеджмент як складова стратегічного управління організацією. *Інвестиції: практика та досвід*. 2025. № 13. С. 31–38 DOI: 10.32702/2306-6814.2025.13.31

16. Головчук Ю.О., Паламаренко Я.В., Лепетан І.М. Операційний менеджмент як інструмент реалізації стратегічного управління. *Інвестиції: практика та досвід*. 2025. № 15. С. 33–40 DOI: 10.32702/2306-6814.2025.15.33

17. Державна служба статистики України. URL: https://data.gov.ua/organization/derzhavna-sluzhba-statystyky-ukrayiny

18. Лепетан І. М. Менеджмент соціальної сфери в умовах євроінтеграції: роль освіти в підготовці управлінців нового покоління. *Гармонізація системи освіти України з європейським освітнім простором: досягнення, виклики та перспективи*: зб. тез доп. VII Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 30 жовт. 2025 р. Київ: ДНУ «Інститут освітньої аналітики», 2025. 618 с. С. 426–429. https://dspace.vnmu.edu.ua/handle/123456789/11255

19. Лепетан І. М. Роль консалтингу в управлінні інноваційними проєктами соціального спрямування. Управління проєктами. *Перспективи розвитку проєктного та нейроменеджменту, інформаційних технологій управління, технологій створення та використання об'єктів права інтелектуальної власності, трансфер технологій* : зб. наук. праць VIII Міжнародної наук.-практ. інтернет-конф. (26–27 березня 2026 р.) / голов. ред. В. О. Петренко ; УДУНТ, УКРНЕТ,

НДІІВ НАПрН України. Електрон. вид. Дніпро : Укр. держ. ун-т науки і технологій, 2026. 954 с. С. 707–715. https://dspace.vnmu.edu.ua/handle/123456789/11744

20. Лепетан І. М. Роль управлінських інновацій у формуванні конкурентоспроможної економіки регіону. *Фінансово-управлінські інновації як драйвер сталого розвитку в умовах сучасних викликів* : Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції Частина ІІ (м. Хмельницький, 7 листопада 2025 року). Хмельницький : Хмельницький університет управління та права імені Леоніда Юзькова, 2025. 480 с. С. 216–219. https://dspace.vnmu.edu.ua/handle/123456789/11256

21. Лепетан І.М. Бізнес-консалтинг як інструмент підвищення інноваційної спроможності організацій. *Сучасні технології промислового комплексу – 2025* : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 17–19 вересня 2025 р., Херсон-Хмельницький: ХНТУ, 2025. 283 с., С. 28–30. https://dspace.vnmu.edu.ua/handle/123456789/10780

22. Міністерство цифрової трансформації України. Електронний реєстр закладів культури. URL: https://thedigital.gov.ua/news/technologies/tsifrovizuemo-sferu-kulturi-na-platformi-diyaengine-zapratsyuvav-elektronniy-reestr-zakladiv-kulturi?utm_source=chatgpt.com

23. Стратегія розвитку культури України на 2025-2030 рр., схвалена розпорядженням Кабінету Міністрів України від 28 березня 2025 р. № 293-р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/main/293-2025-%D1%80?utm_source=chatgpt.com#Text

24. Український центр культурних досліджень. Аналітичний звіт «Основні показники діяльності закладів культури протягом 2020–2022 рр.». URL: https://uccr.org.ua/news/osnovni-pokaznyky-diialnosti-zakladiv-kultury-protiahom-2020-2022-rr/?utm_source=chatgpt.com

Information about the author:
Lepetan Inna Mykhailivna,
Candidate of Economics Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Management and Marketing
National Pirogov Memorial Medical University, Vinnytsia
56, Pirogov str., Vinnytsia, 21018, Ukraine

DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-691-1-9

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ ЙОГАННЕСА БРАМСА, РОБЕРТА ШУМАНА, ГЕНРІХА ГОФМАНА ДЛЯ ЧОТИРЬОХ СОЛІСТІВ ТА ФОРТЕПІАННОГО ДУЕТУ В СВІТЛІ ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ ЯРОСЛАВИ МАТЮХИ

Молчко У. Б.

ВСТУП

Сучасний етап розвитку музикознавства й виконавського мистецтва характеризується посиленою увагою до проблем інтерпретації камерно-вокального репертуару, зокрема у вимірі синтезу поетичного слова і музичної тканини. Камерно-вокальні цикли XIX століття, представлені творчістю Йоганнеса Брамса («Пісні кохання», «Нові пісні кохання»), Роберта Шумна («Іспанські пісні кохання»), Генріха Гофмана («Любовні забави»), становлять вагомий пласт європейської музичної культури, у якому сконцентровано глибокі художньо-естетичні, психологічні та драматургічні процеси. Водночас їх інтерпретація в ансамблевому форматі для вокального квартету та фортепіанного дуету відкриває нові перспективи осмислення вокально-інструментальної драматургії, тембрової палітри, фактурної насиченості, виконавської взаємодії.

Актуальність теми зумовлена потребою сучасної виконавської практики у переосмисленні традиційних підходів до камерно-вокальних жанрів у контексті ансамблевого музикування. У цьому аспекті особливої ваги набуває художньо-виконавська концепція піаністки-концертмейстера, заслуженої артистки України, професора кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка Ярослави Матюхи, яка пропонує власне бачення інтерпретації вокальних циклів через призму осмислення поліфонізації фактури, розширення функцій фортепіанного супроводу до рівня рівноправного партнера та активізацію драматургічного потенціалу ансамблю. Такий підхід сприяє не лише поглибленню художнього змісту творів, але й формує нові виконавські моделі, що відповідають вимогам сучасної сценічної культури. Варто зазначити, що мисткиня все життя присвятила концертній справі і, на думку Богдани Фільц, «…несла людям радість спілкування із самобутнім мистецтвом України, зачаровуючи слухачів його високою духовністю, мелодичним

багатством, жанровим розмаїттям і неповторністю виконавства»[1]. Беручи до музичного трактування камерно-вокальні композиції, артистка застосовувала метод театральної режисури, який полягав у «…поєднанні усвідомлення образного змісту твору з аналітичною і технічною вивіреністю кожного елементу»[2]. Щодо партії фортепіано, як зазначає Алла Філяєва, великого значення надавалося професоркою відповідності характеру кожної теми, фрази, речення поетичному текстові, а також «… визначенню образної ролі фактурних елементів акомпанементу»[3]. В інтерпретації вокально-інструментальних творів Я. Матюха наголошувала на володінні піаністом звуковою палітрою, бо «… саме тут відкривається широкий простір для виявлення розуміння стилю того чи іншого композитора, звукової уяви, що пов'язане з багатоманітністю засобів дотику до клавіатури»[4].

Дослідження опирається на інтерпретаційний досвід концертних проєктів 2007 та 2017 років фортепіанного дуету доцентів Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка Уляни Молчко та Олександри Німилович, а також камерно-вокальних ансамблів у складі заслужених артистів України – солістів Львівської філармонії: Лілії Коструби (сопрано), Василя Понайди (тенор), солістів Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької: Юрія Трицецького (бас), Марфи Шумкової (меццо-сопрано, участь у концертах 2017 року) та Софії Паламар-Косик (меццо-сопрано, у 2007 році студентки ЛНМА ім. М. Лисенка), творчим керівником яких була Ярослава Матюха.

Мета дослідження полягає у виявленні особливостей інтерпретації камерно-вокальних циклів Й. Брамса, Р. Шумана, Г. Гофмана у виконавському форматі для чотирьох солістів і фортепіанного дуету крізь призму художньо-виконавської концепції Я. Матюхи, а також у визначенні ключових принципів ансамблевої взаємодії, інтерпретаційних стратегій, що забезпечують цілісність художнього образу.

1. Інтерпретація камерно-вокальних циклів «Пісні кохання» та «Нові пісні кохання» Й. Брамса: взаємодія вокальної драматургії та піаністичного компонента

Лірика кохання надихала чимало композиторів доби романтизму на створення музичних шедеврів, серед яких вирізняється творчість

[1] Фільц Б. Зі щирою вдячністю за тривалу і плідну творчі співпрацю. *Тетяна Молчанова. Мистецтво бути «другою» : творчий портрет заслуженої артистки України, професора Ярослави Матюхи*. Львів : Сполом, 2009. С. 52.

[2] Філяєва А. Про Ярославу Матюху та її методику викладання. *Там само*. С. 91.

[3] Філяєва А. *Там само*. С. 91.

[4] Філяєва А. *Там само*. С. 92.

Й. Брамса. «Серед великої кількості різножанрових творів вокальна музика займає вагоме місце в творчості Й. Брамса: ним написано понад 300 творів у цьому жанрі, зокрема майже 200 пісень для голосу і фортепіано»[5], – зазначає Любов Целюх. Особливої уваги у мистецькому доробку композитора заслуговують два цикли «Пісні кохання» тв. 52 та «Нові пісні кохання» тв. 65, написані для вокального квартету та фортепіано в чотири руки. Саме ці твори стали основою концертних проєктів 2006–2007 років за участю вже згадуваного фортепіанного дуету Уляни Молчко та Олександри Німилович, а також вокального ансамблю у складі Лілії Коструби (сопрано), Софії Паламар-Косик (меццо-сопрано), Василя Понайди (тенор), Юрія Трицецького (бас). Художнє керівництво проєктом здійснювала професор, заслужена артистка України Ярослава Матюха. Концертні імпрези вперше презентували ці вокальні шедеври Й. Брамса у багатьох містах Галичини, зокрема у Львові, Івано-Франківську, Тернополі, Дрогобичі та Стрию[6].

Перший цикл – «Пісні кохання» тв. 52 – створений у 1868 році на «…віршовані зразки Георга Фрідріха Даумера (1800–1875), улюбленого поета композитора (Й. Брамса – *У. М.*), зі збірки “Полідора”»[7] й складається з 18 вальсів. Твір позбавлений програмності, а також жанровою першоосновою виступає лендлер, на метро-ритмічні особливості якого звертала увагу Я. Матюха. Твір відкриває перший номер циклу, у якому тематичний матеріал спершу проводять тенор і бас, а згодом до них долучаються сопрано та альт. Фортепіанна партія дублює вокальні інтонації, що, на думку мисткині, потребує ансамблевої синхронності та інтонаційної узгодженості виконавців. Другий номер циклу передає піднесений емоційний стан завдяки використанню штриха staccato в інструментальному викладі. Я. Матюха рекомендувала піаністам застосовувати чітку пальцеву техніку, водночас наголошуючи на необхідності збереження вокалістами танцювального темпу вальсу. Номери 3 і 4 є дуетними композиціями, яким властивий ліричний тип висловлювання. Під час виконання п’ятого номера мисткиня рекомендувала особливу увагу

[5] Целюх Л. «Пісні кохання» Йоганнеса Брамса на стрийській сцені. *Гомін волі*. 2008. № 64 (2718). 10 червня. С. 4.

[6] Грабовський В. Йоганнес Брамс. «Пісні кохання»: нове життя. *Культура і життя*. 2007. № 35. 29 серпня. С. 2; Сторонська Н. «Пісні кохання» Йоганнеса Брамса в Дрогобичі. *ЛюнArt*. 2006. 06–07/06. С. 26–27; Сторонська Н. «Пісні кохання» Йоганнеса Брамса і дрогобицька весна. *Українська музична газета*. 2006. № 3 (61). Липень–Вересень. С. 3; Сторонська Н. «Пісні кохання» і дрогобицька весна. *Мій Дрогобич*. 2006. №23 (157). 9 червня. С. 8; Сторонська Н. «Пісні кохання» Й. Брамса і українські митці. *Свобода*. 2006. № 23. 9 червня. С. 26.

[7] Юрош О., Зиморя М. Українські «сліди» Йоганнеса Брамса. *Вільне слово*. 2007. № 25 (241). 21–27 червня. С. 4.

приділяти щемливим секундовим інтонаціям, трактуючи їх як важливий засіб художнього втілення романтичної образності.

Виразної художньої функції у циклі набувають фортепіанні партії, наділені елементами музичної зображальності. Так, в № 6 інструментальні побудови на staccato створюють враження легкості та рухливості, у № 13 двозвучні послідовності асоціативно відтворюють пташиний спів, а в № 15 пунктирний ритмічний малюнок імітує «тьохкання» соловейка. № 18 також насичений віртуозними пасажами, що змальовують природній простір, у якому ніби пролітають птахи. Я. Матюха надавала особливого значення цим художньо-зображальним аспектам, які поглиблюють образно-змістову наповненість вокального циклу «Пісні кохання» та вимагають від виконавців високого рівня піаністичної техніки та ансамблевої майстерності.

Сольний № 7 у партії сопрано вирізняється широким мелодичним диханням і тривалими вокальними фрази, у яких відтворюється емоційна сфера любовних переживань. Я. Матюха рекомендувала застосовувати ліричний тип інтонування на legato, а короткі паузи трактувати як засіб психологічного напруження, що посилює драматичну виразність.

Для № 8 характерним є хвилеподібний тип музичного розвитку у партії вокального квартету. Динамічні наростання та спади посилюють романтичну експресію, розкриваючи багатство емоційно-образної палітри. Дев'ятий і десятий номери «Пісень кохання» репрезентують контрастні чуттєві стани ліричної сфери. Під час інтерпретації Я. Матюха акцентувала увагу виконавців на необхідності тонкого відтворення душевних перепадів і нюансування настроєвих змін.

Номери 11 і 12 вирізняються експресивною емоційністю. Ритмічна єдність тематичного матеріалу у партіях чотирьох солістів та фортепіанному супроводі сприяє внутрішній згущеності лірико-поетичного висловлювання. Натомість № 14, побудований як дует тенора і баса, відзначається кантиленною мелодикою та елегійною поетичною наративністю.

Сімнадцятий номер циклу є сольним для тенора, тим самим поглиблюючи ліричну образну сферу «Пісень кохання». Я. Матюха рекомендувала трактувати її пісенно, мрійливо та піднесено. Фортепіанна партія ґрунтується на простій, однак виразній пізньоромантичній гармонічній мові.

Фінальний номер композиції тв. 52 Й. Брамса відображає романтичну імпульсивність і драматичну напруженість почуттів. Професорка акцентувала увагу виконавців на створенні відчуття безмежної летючості художнього образу, що досягається завдяки легкому, артикульованому staccato.

У 1874 році Й. Брамс опублікував цикл «Нові пісні кохання» тв. 65, який став своєрідним продовженням попереднього вокального циклу й був призначений для аналогічного виконавського складу – вокального квартету та фортепіано в чотири руки. Композиція вирізняється художньою вишуканістю фактурного письма, що досягається, зокрема, завдяки широкому застосуванню різноманітних поліфонічних прийомів. Вокально-інструментальному багаточастинному полотну властиві ознаки циклічної драматургії. П'ятнадцять номерів можуть об'єднуватися за принципом художньо-образної спорідненості (№№ 1–2, 4–5) або контрастного зіставлення (№№ 10–11), що забезпечує цілісність композиційної структури.

Початковому номеру циклу притаманний хоровий тип викладу вокального квартету. Вертикально-гармонічні співзвуччя у партіях співаків відтворюють атмосферу романтично-танцювальної імпровізаційності, тоді як піднесений емоційний настрій посилюється акордовим викладом фортепіанної партії. Я. Матюха наголошувала на необхідності збереження граціозності танцювального руху навіть за умов насиченої фактури та повнозвучного ансамблевого звучання. Споріднений за настроєвим забарвленням № 2 відзначається більш розгорнутою інструментальною тканиною, у якій поєднуються пасажні побудови та остинатні інтонаційні формули. Усі зазначені елементи органічно взаємодіють із гармонічним вокальним викладом, формуючи цілісне художнє звучання.

Оригінальністю художнього задуму вирізняється № 3, у якому образна сфера розкривається через два сольні проведення тематичного матеріалу. Частину відкриває сопрано, натомість ближче до завершення тематичну лінію переймає бас. На думку Я. Матюхи, виконавська діалогічність між солістами увиразнює емоційно-образну палітру циклу. Особливої виразності набувають сольні композиції: № 5 (альт) і № 6, 9, 11 (сопрано), № 10 (тенор). Їм властиві природність мелодичного розвитку, тонка інтонаційна пластика та внутрішня психологічна заглибленість. Я. Матюха звертала увагу на підголоскові елементи у фортепіанних партіях, хроматичне забарвлення яких надає звучанню особливої емоційної терпкості і поглиблює художньо-образну багатозначність циклу.

Дует сопрано й альта у № 13 демонструє виразну експресивність вокального викладу. Динамізація музичного розвитку досягається широким інтонаційним спектром: терцевими побудовами, секундовими інтонаціями та плавним поступеневим мелодичним рухом. Я. Матюха акцентувала увагу виконавців на колористичних можливостях ансамблевого звучання. Фортепіанні партії вирізняються поліфонічною організацією фактури, при чому важливого значення набуває авторська

ремарка mezzo voce ma ben marcato, реалізація якої дозволяє рельєфніше окреслити тематичні проведення та урізноманітнити мелодичне плетиво. Невід'ємним елементом інтерпретації ліричних частин циклу, за спостереженням мисткині, виступають темпові відхилення, що сприяють більшій емоційній гнучкості виконавського прочитання.

Заключний номер циклу «Нові пісні кохання» постає масштабною композицією, у якій поєднуються риси повільного вальсу та хоралу. За літературно-поетичну основу Й. Брамс обрав вірш Й.-В. Ґете, у якому оспівується велич любовного почуття. Повільний темп, одноманітний рух восьмими тривалостями у партії другого фортепіано, а також хоральний склад вокального квартету сприяють асоціативному сприйняттю фіналу як своєрідного авторського післяслова. Я. Матюха наголошувала на необхідності виконання однотипного супроводу рівним звуком із застосування «вагового» staccato. Поєднання філософської поетичної образності з музичним викладом ніби розширює межі лірики, надаючи твору епічного узагальнення. Динамізація музичного розвитку здійснюється шляхом поліфонізації вокальної фактури: композитор використовує хоральний виклад, канонічні вступи голосів та самостійно розвинений тематичний матеріал у фортепіанних партіях. Сукупність зазначених засобів створює художньо-образний ефект невагомого плину часу. Для досягнення такого звучання Я. Матюха звертала увагу виконавців на поліритмічні особливості фактури, неспівпадіння ритмічних опорних точок у різних пластах музичної тканини. Поступове розчинення музичного руху в динаміці *p* формує символічне співвідношення земного й небесного, надаючи фіналу філософсько-узагальненого змісту.

2. Особливості партії солістів та функції фортепіано і трактуванні камерно-вокальних циклів «Іспанські пісні кохання» Р. Шумана та «Любовні забави» Г. Гофмана

Тема кохання посідає одне з центральних місць у творчості композиторів-романтиків, набуваючи глибокого художнього осмислення та філософської інтерпретації. Вокальні цикли для шести солістів і фортепіано в чотири руки Р. Шумана та Г. Гофмана вперше були репрезентовані галицькій публіці у 2017 році у виконанні фортепіанного дуету У. Молчко й О. Німилович та вокального ансамблю у складі Л. Коструби, В. Понайди, М. Шумкової, Ю. Трицецького. Мистецьке керівництво проєктом та розроблення художньо-виконавської концепції здійснювала професорка Ярослава Матюха. Концертні презентації відбулися на сценах Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, Тернопільського державного музичного училища імені Соломії Крушельницької, Стрийської дитячої школи мистецтв,

що знайшло відображення у публікаціях[8]. Варто наголосити, що нотний матеріал циклу «Іспанські пісні кохання» Р. Шумана був переданий дрогобицькому фортепіанному дуету бібліографом зі США Романом Савицьким-молодшим, тоді як «Любовні забави» Г. Гофмана надійшли з Німеччини завдяки о. Юрію Авакумову, оскільки зазначені твори практично відсутні у фондах музичних бібліотек українського культурно-освітнього простору.

Звернення львівсько-дрогобицького ансамблю до інтерпретації цих маловідомих романтичних циклів мало не лише мистецько-репрезентаційне значення, але й стало виявом художньо-виконавської концепції Я. Матюхи. Під час концертних імпрез усі композиції виконувалися мовами оригіналів, а також супроводжувалися українським перекладом поетичних текстів, здійсненим львівською мисткинею та скрипалькою Оксаною Охрім.

Вокальний цикл «Іспанські пісні кохання» тв. 138 на тексти німецького поета Еммануїла Гейбеля був написаний Р. Шуманом у 1849 році та опублікований уже після смерті композитора. До циклу увійшло десять композицій для сопрано, альта, тенора, баса та фортепіано в чотири руки. Усі номери мають програмний характер. Серед них особливе місце посідають два інструментальні номери: № 1 «Вступ» а № 6 «Інтермецо». Працюючи над інтерпретацією суто фортепіанних частин, Я. Матюха звертала увагу на авторські ремарки. У № 1 «Вступ» темпове позначення *Im Bolerostempo* визначає піднесено-танцювальний характер композиції. У фігураційно-пасажних побудовах, що насичують обидві партії фортепіано, професорка рекомендувала досягати інтонаційної пластичності та імпровізаційної свободи висловлювання, що відповідає жанровій природі прелюдійності. У № 6 «Інтермецо» важливу роль відіграє авторське визначення «Nationaltanz»[9], ознаки якого Р. Шуман передає шляхом акцентування слабих долей такту, створюючи ефект притупування, характерного для народного танцю.

Цикл «Іспанські пісні кохання» містить п’ять сольних вокальних номерів. У №2 «De dentro tengo mi mal» для сопрано Я. Матюха рекомендувала трактувати другу фортепіанну партію, насичену октавно-акордовими послідовностями, *dolce* (ніжно – *У. М.*), оскільки вокальна мелодика має передавати проникливість поетичного тексту. № 3 «Mui gracisa es la doncell» для тенора відзначається танцювальними

[8] Грабовський В. пісні про кохання німецьких композиторів-романтиків в українському звучанні. *Культура і життя*. 2017. № 35. 1 вересня С. 15.; Кирій В. Ренесанс забутої класики. *Франковий край*. 2017. № 11(174). 17 березня. С. 8.

[9] Nationaltanz – національний танець (переклад У. М.).

рисами інструментального супроводу, однак мисткиня наголошувала на необхідності ансамблевого балансу, щоб ритмічна активність фортепіанної фактури не домінувала над вокальною. № 4 «Ebro caudolose» написаний в жанрі романсу, на що вказує ремарка ġleichsam Guitarre у другій фортепіанній партії. Арпеджовані послідовності, які імітують звучання гітари, Я. Матюха рекомендувала виконувати чітким staccato із виразною пальцевою артикуляцією. Особливу увагу мисткиня звертала на співвідношення декламаційної вокальної партії баса з рухом з шістнадцятими тривалостями у фортепіанному супроводі. Лаконічний № 7 «Sannosa esta la ninna» для тенора відзначається короткими вокальними фразами, що потребують особливої ансамблевої чутливості піаністів, здатних гнучко реагувати на вокальне фразування. Натомість № 8 «La sierra es alta», написаний у жанрових ознаках пісні, вирізняється широким романтичним фразуванням альтової партії. Я. Матюха наголошувала на необхідності інструментальної пластичності та тонкого відчуття вокального дихання, адже у партії Primo здійснюється дублювання вокальної лінії.

Підкреслюючи романтичні стилістичні особливості альбому «Іспанські пісні кохання», В. Грабовський відзначає, що «… вокальні цикли в спадщині Р. Шумана, поряд з фортепіанними композиціями відіграли значну ролю. В пізніх “іспанських” циклах композитор дещо вийшов поза межі вокального циклу і в ньому є два дуети і квартет»[10]. Саме ансамблеві номери, на думку Я. Матюхи, забезпечують драматургічну та виконавську цілісність композиції. № 4 «Cubrid me di flores» для сопрано й альта насичений декламаційними інтонаціями, тому професорка акцентувала увагу на чіткості словесної артикуляції. Фортепіанним партіям властиві акордові послідовності та арпеджовані пасажі, гармонічна функція яких поглиблює змістову виразність вокального номера. № 9 «Ojos garzos ha la ninna» виконується дуетом тенора і баса. Я. Матюха рекомендувала солістам уникати надмірної захопленості плавністю мелодичного руху, натомість спрямовувати виконавську увагу на смислову виразність поетичного тексту. Завершує цикл квартет «Vista ciega, luz oscura», який постає драматургічною кульмінацією «Іспанських пісень кохання». Емоційна напруга досягається шляхом поліфонізації вокальної тканини, тоді як фортепіанний супровід насичений віртуозними пасажними побудовами та різноманітними ритмічними малюнками. Я. Матюха особливу увагу звертала на досягнення ансамблевої єдності, оскільки тематичні лінії мають значний ступінь індивідуалізації й не завжди взаємно дублюються.

[10] Грабовський В. Йоганнес Брамс. «Пісні кохання»: нове життя. *Культура і життя*. 2007. № 35. 29 серпня. С. 2.

Вокальний цикл «Любовні забави» тв. 42 Генріха Гофмана для чотирьох солістів і фортепіано в чотири руки став вагомим зразком камерно-вокальної романтичної музики. Побудований на вальсовій жанровій основі, цикл охоплює одинадцять номерів, що вирізняються емоційною піднесеністю та багатством ліричних переживань. Вокально-інструментальні композиції не мають програмності, однак глибоко розкривають психологію любовного почуття. Сам композитор визначає їх художньо-тематичну основу як A Romance of love. Початкові номери циклу позначені темпом Allegro moderato, що формує поривчасто-схвильований емоційний тон усього твору. Перший номер вирізняється насиченою фортепіанною фактурою, у якій поєднуються вальсовий рух і мелодизовані інтонаційні послідовності. Я. Матюха акцентувала увагу на досягненні виконавського ансамблевого балансу та постійного слухового контролю між піаністами, оскільки як квартетний виклад, так і дуетний (тенор і бас) у середньому розділі мають поліфонізований характер. № 2 привертає увагу діалогічністю музичного розвитку, що реалізується через почергове вступання жіночого та чоловічого дуетів. У наступному номері циклу Я. Матюха наголошувала на досягненні фактурної синхронності між дуетами сопрано-альта та тенора–баса й інструментальним супроводом, оскільки в окремих епізодах фортепіанна партія ритмічно дублює вокальні лінії.

Вокально-інструментальна драматургія № 4 ґрунтується на унісонному проведенні тематичного матеріалу. Мисткиня акцентувала увагу на досягненні чіткого штриха staccato, що сприяє відтворенню бравурного характеру частини. Послідовності, побудовані восьмими тривалостями, потребують від виконавців ясної артикуляції та ритмічної злагодженості. У процесі музичного розвитку фортепіанний супровід насичується акордовою фактурою, а пунктирний ритм посилює внутрішню динаміку художнього висловлювання.

Наступні 5 і 7 номери утворюють своєрідний ліричний центр циклу. Композитор виокремлює їх темповою ремарко Più lento, що сприяє поглибленню емоційно-чуттєвої сфери. № 5 для жіночого дуету відкривається інструментальним вступом, який Я. Матюха рекомендувала інтерпретувати ніжно й витончено, заглиблюючись в інтонаційний зміст музичного матеріалу. Фортепіанна фактура відзначається багатоплановістю: поєднання мелодизованих ліній із однотипними октавними ходами сприяє розгортанню художньої образності. Особливу увагу Я. Матюха звертала на кантиленність вокальних дуетних партій, оскільки композитор поєднує у них однорідні та канонічні проведення тематичного матеріалу. № 6 контрастно перериває ліричну сферу циклу, на що вказує темпова ремарка Più mosso. Частину відкриває інструментальний вступ, у якому переважають розкладені акордові

побудови та акцентування сильних долей, що формує внутрішнє емоційне напруження. Я. Матюха наголошувала на необхідності не лише технічно точного виконання прелюдійного епізоду, а й створення відповідного психологічного стану як у слухацької авдиторії, так і у виконавців. Подальший музичний розвиток розпочинає дует тенора і баса, який поступово переходить у квартетний виклад. Для втілення загостреної образності мисткиня рекомендувала особливу увагу приділяти динамічній драматургії, амплітуда якої варіюється від *f* до *p*. Фортепіанна фактура насичена оркестровими елементами – акордово-октавними послідовностями, тремоло та густими фактурними нашаруваннями, що вимагають від піаністів високої виконавської майстерності у відтворенні романтичної емоційної експресії.

У № 7 знову повертається темп Più lento. Лаконічний інструментальний вступ підводить до вступу квартету солістів. Вокальну фактуру, представлену переважно половинними й четвертними тривалостями, Я. Матюха рекомендувала трактувати елегійно та споглядально. Лірична чуттєвість посилюється при переході до сольного епізоду альта. Оскільки фортепіанний супровід вирізняється повнозвучною фактурою, мисткиня наголошувала на необхідності дотримання звукового балансу задля досягнення ансамблевої довершеності.

Восьмий номер циклу привертає увагу канонічними вступами голосів, що звучать у динаміці *p*. Поліфонізація фактури використовується композитором для втілення емоційної напруги й внутрішньої пристрасності почуттів. Поступове прискорення темпу посилює драматизацію музичного розвитку. Я. Матюха рекомендувала виконавцям дотримуватися темпової єдності як визначального чинника ансамблевої злагодженості. Для дуетного № 9 характерний віртуозний фортепіанний супровід. Повнозвучні акордові комплекси, арпеджовані пасажі, пунктирна ритміка та унісонні проведення тематичного матеріалу вимагають від піаністів-концертмейстерів високого рівня технічної вправності. Інтерпретація № 10 у художньо-виконавській концепції Я. Матюхи постає своєрідною підготовкою до драматургічної кульмінації циклу. Романтична пристрасність тут значною мірою розкривається через інструментальний супровід, який, за спостереженням мисткині, розширює межі ліричного висловлювання дуету сопрано й альта, а згодом – квартетного звучання.

Фінальний номер циклу вирізняється багатошаровістю звукової тканини як у вокальних партія, так і у фортепіанному супроводі. Віртуозно-оркестровий характер інструментального викладу, поліритмічність музичної тканини та змінні метричні структури підсилюють лірико-драматичну образну сферу циклу. В інтерпретаційній концепції Я. Матюхи особливого значення набувають кульмінаційні

точки емоційного напруження, які увиразнюють музичну драматургію «Любовних забав» Г. Гофмана та забезпечують цілісність художнього розвитку циклу.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження камерно-вокальних циклів Йоганнеса Брамса, Роберта Шумана та Генріха Гофмана для чотирьох солістів і фортепіанного дозволило виявити специфіку їх інтерпретації крізь призму художньо-виконавської концепції професора, заслуженої артистки України Ярослави Матюхи, а також окреслити особливості ансамблевої взаємодії у процесі сценічного втілення музичного тексту. Аналіз виконавського досвіду концертних проєктів засвідчив, що трактування зазначених циклів виходить за межі традиційного концертмейстерського супроводу, натомість фортепіанна партія постає рівноправним драматургічним компонентом, який активно формує художньо-образну цілісність вокально-інструментального ансамблю.

У процесі вивчення циклів Й. Брамса «Пісні кохання» та «Нові пісні кохання» встановлено, що композиторська концепція ґрунтується на синтезі ліричного змісту, танцювальної першооснови та поліфонізації музичної тканини. В інтерпретаційному підході Я. Матюхи особливого значення набуває усвідомлення жанрової природи вальсу та лендлера, дотримання ансамблевої синхронності, гнучке відчуття темпу, фразування і динамічної пластики.

Виявлено, що художня виразність циклів посилюється через увагу до зображальності фортепіанного викладу, інтонаційної символіки та взаємодії тембрових барв вокального квартету. Водночас трактування заключних номерів циклів демонструє прагнення до філософського узагальнення образу кохання, що досягається завдяки хоральності фактури, поліфонічним прийомам та багатоплановості музичної драматургії.

Аналіз камерно-вокального циклу «Іспанські пісні кохання» Р. Шумана засвідчив, що виконавська концепція Я. Матюхи ґрунтується на поєднанні романтичної емоційності, національно-жанрової своєрідності та сценічної цілісності. Особливу роль у трактуванні відіграє уважне ставлення до програмності творів, декламаційної виразності вокальних партій та інструментальної колористики, що нерідко наближається до оркестрового звучання. Інструментальні номери циклу виконують не лише функцію міжчастинних зв’язків, але й формують драматургічну вісь композиції, поглиблюючи емоційний спектр вокальних номерів. Водночас інтерпретація ансамблевих епізодів вимагає високого рівня виконавської координації, чутливості до поетичного тексту й тембрового балансу.

Дослідження циклу Г. Гофмана «Любовні забави» дозволило виявити його значний художній потенціал як маловідомого зразка романтичної камерно-вокальної музики. Встановлено, що музична драматургія циклу базується на контрастному чергуванні емоційно-піднесених і лірично-споглядальних епізодів, кульмінаційне розгортання яких підтримується розвиненою фортепіанною фактурою. У художньо-виконавській концепції Я. Матюхи визначальними є досягнення ансамблевого балансу, поліфонічна злагодженість, відчуття вокального дихання та осмислення оркестровості фортепіанного викладу. Це сприяє розширенню змістових меж камерно-вокального жанру та посиленню його емоційно-драматичної виразності.

Отже, художньо-виконавська концепція Ярослави Матюхи щодо інтерпретації камерно-вокальних циклів Й. Брамса, Р. Шумана та Г. Гофмана репрезентує цілісну систему виконавських принципів, що поєднує аналітичне осмислення музичного тексту, театралізованість музичного мислення, ансамблеву взаємодію та глибоке проникнення у поетично-образний зміст творів. Такий підхід не лише розкриває нові перспективи інтерпретації камерно-вокального репертуару доби романтизму, але й актуалізує його значення у сучасній концертно-виконавській практиці.

АНОТАЦІЯ

У монографії здійснено комплексне дослідження камерно-вокальних циклів «Пісні кохання», «Нові пісні кохання» Й. Брамса, «Іспанські пісні кохання» Р. Шумана, «Любовні забави» Г. Гофмана для чотирьох солістів та фортепіанного дуету крізь призму художньо-виконавської концепції професора, заслуженої артистки України Ярослави Матюхи. Висвітлено специфіку взаємодії вокальної драматургії та фортепіанного компонента, що формує цілісність художнього образу камерно-вокальних композицій. З'ясовано роль фортепіанного дуету як рівноправного учасника музично-виконавського процесу, здатного посилювати емоційно-драматичний зміст творів. Особливу увагу приділено принципам ансамблевої взаємодії, тембрового балансу, поліфонізації фактури та інтонаційній виразності. Окреслено ключові інтерпретаційні підходи Я. Матюхи, пов'язані з театралізацією музичного мислення, аналітичним осмисленням нотного тексту та поглибленим прочитанням поетичної першооснови. На основі концертних проєктів 2007 та 2017 років розкрито практичний досвід сценічного втілення досліджуваних вокальних циклів. Доведено, що камерно-вокальні композиції епохи романтизму у форматі вокального квартету і фортепіанного дуету відкривають широкі можливості для виконавської інтерпретації та художньої комунікації.

Література

1. Грабовський В. Йоганнес Брамс. «Пісні кохання»: нове життя. *Культура і життя*. 2007. № 35. 29 серпня. С. 2.

2. Грабовський В. Пісні про кохання німецьких композиторів-романтиків в українському звучанні. *Культура і життя*. 2017. № 35. 1 вересня С. 15.

3. Кирій В. Ренесанс забутої класики. *Франковий край*. 2017. № 11(174). 17 березня. С. 8

4. Молчанова Т. Мистецтво бути «другою» : творчий портрет заслуженої артистки України, професора Ярослави Матюхи. Львів : Сполом, 2009. 172 с.

5. Олійник Я. Фортепіанний дует в музичній культурі України другої половини XX ст. (на матеріалі діяльності ансамблів Києва та Львова). Житомир : ПП «Рута», 2009. 88 с.

6. Сторонська Н. «Пісні кохання» Йоганнеса Брамса в Дрогобичі. *ЛюнArt*. 2006. 06–07/06. С. 26–27.

7. Сторонська Н. «Пісні кохання» Йоганнеса Брамса і дрогобицька весна. *Українська музична газета*. 2006. № 3 (61). Липень–Вересень. С. 3.

8. Сторонська Н. «Пісні кохання» і дрогобицька весна. *Мій Дрогобич*. 2006. №23 (157). 9 червня. С. 8.

9. Сторонська Н. «Пісні кохання» Й. Брамса і українські митці. *Свобода*. 2006. № 23. 9 червня. С. 26.

10. Фільц Б. Зі щирою вдячністю за тривалу і плідну творчі співпрацю. *Тетяна Молчанова. Мистецтво бути «другою» : творчий портрет заслуженої артистки України, професора Ярослави Матюхи.* Львів : Сполом, 2009. С. 52–56.

11. Філяєва А. Про Ярославу Матюху та її методику викладання. *Тетяна Молчанова. Мистецтво бути «другою» : творчий портрет заслуженої артистки України, професора Ярослави Матюхи.* Львів : Сполом, 2009. С. 89–93.

12. Целюх Л. «Пісні кохання» Йоганнеса Брамса на стрийській сцені. *Гомін волі.* 2008. № 64 (2718). 10 червня. С. 4.

13. Юрош О., Зимомря М. Українські «сліди» Йоганнеса Брамса. *Вільне слово*. 2007. № 25 (241). 21–27 червня. С. 4.

Information about the author:
Molchko Uliana Bohdanivna,
Doctor of Philosophy, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Musical and Theoretical Disciplines and of Instrumental Training
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
24, I. Franka St., Drohobych, 82100, Ukraine

DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-691-1-10

КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГІЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА В УМОВАХ МЕДІАТИЗАЦІЇ

Моргун О. А.

ВСТУП

В умовах глобальної медіатизації сучасного суспільства культурно-антропологічні трансформації набувають системного та цивілізаційного характеру. Активний розвиток цифрових технологій, мережевих комунікацій і медіапростору зумовлює появу нових форм соціальної взаємодії, культурної самоідентифікації та суспільної організації. Медіатизація перестає бути лише технічним механізмом поширення інформації й перетворюється на один із ключових чинників формування сучасної культурної реальності, у межах якої трансформуються способи сприйняття світу, комунікативні практики, духовні цінності та антропологічні характеристики людини.

Особливого значення ці процеси набувають у сфері культурно-мистецьких практик, які в умовах цифрової культури дедалі більше інтегруються у медіакомунікативний простір. Сучасні медіа виступають не лише засобом трансляції культурного досвіду, а й середовищем художньої репрезентації соціальної реальності, формування символічних образів, візуальних кодів та нових моделей культурної взаємодії. У результаті виникають нові форми мережевої культури, у яких поєднуються естетичні, інформаційні та комунікативні практики, що суттєво впливають на процеси суспільної самоорганізації та культурної інтеграції.

У сучасному українському суспільстві медіатизація проявляється не лише через трансформацію інформаційного простору, а й через переосмислення національної культурної ідентичності, історичної пам’яті та духовно-ціннісних орієнтирів. Поєднання традиційних культурно-історичних основ із новітніми цифровими технологіями формує багатовекторний соціокультурний простір, у межах якого культурно-мистецькі практики стають важливим чинником суспільної комунікації та репрезентації національного світогляду. Інтенсивні інформаційні потоки, віртуалізація соціальних практик та домінування медіаобразів змінюють механізми самоідентифікації людини, способи соціальної адаптації та форми культурного переживання реальності.

У цих умовах особливої актуальності набуває проблема формування гуманістично орієнтованої моделі культурно-інформаційного розвитку,

здатної поєднати національні культурні традиції, духовні цінності та інноваційні інформаційно-комунікативні технології. Медіатизація суттєво впливає на трансформацію культурної пам'яті, розвиток громадянської свідомості та формування нових моделей соціальної взаємодії, у яких поєднуються історичний досвід, цифрова культура, комунікативні практики та процеси демократизації суспільства. Водночас сучасний медіапростір значною мірою конструює сприйняття суспільних трансформацій через систему символічних образів, медіанаративів та інформаційних стратегій. Медіакультура як ключовий феномен інформаційного суспільства, що визначає нові форми соціальної комунікації, культурної взаємодії та ідентифікації особистості[1]. У цьому контексті культурно-антропологічний вимір медіатизації полягає у зміні способів самоусвідомлення суспільства, переосмисленні культурної спадщини та формуванні нових моделей комунікативної взаємодії. Саме тому проблема саморепрезентації, розвитку критичного мислення, медіакультури та формування власних культурно-інформаційних стратегій стає важливою складовою сучасних культурно-антропологічних трансформацій в умовах медіатизованого світу.

1. Медіатизація як чинник культурно-антропологічних трансформацій

У сучасних умовах медіатизації культура набуває дедалі виразнішого культурно-естетичного виміру, оскільки медіа виступають не лише каналом комунікації, а й простором художньої репрезентації соціальної реальності. Візуальні образи, цифрові символи, мережеві наративи та інтерактивні форми комунікації формують новий тип культурно-мистецьких практик, у яких естетичний вимір інтегрується з інформаційним та комунікативним.

У цьому сенсі медіатизація виступає чинником не лише соціальних і антропологічних трансформацій, але й трансформації самої природи мистецького як форми культурного буття. У сучасній соціально-філософській думці процес медіатизації розглядається не лише як технологічне розширення інформаційного простору, а як глибинна трансформація культурно-антропологічних основ суспільства. Відбувається зміна самого способу соціального буття людини, коли комунікація перестає бути лише засобом передачі інформації та перетворюється на фундаментальний механізм формування світогляду, соціальної реальності й нових моделей суб'єктивності.

[1] Байда І. Медіакультура як феномен інформаційного суспільства . *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 1. С. 133–140. DOI: 10.32782/facs-2024-1-19.

У другій половині XX століття західні теоретики інформаційного суспільства – Т. Стоун'єр, Дж. Мартін, Л. Мемфорд, А. Турен – пов'язували майбутнє суспільного розвитку зі становленням комунікативних структур, що виникають на основі інформаційного виробництва та телекомунікаційних технологій. Інформаційний капітал поступово трансформується у форму інформаційного багатства, а суспільство переходить від індустріальної моделі до телематичного та програмованого типу соціальної організації.[2] У такому суспільстві інформаційні потоки стають основою не лише економічних процесів, але й механізмів соціального контролю, політичного управління та конструювання колективної свідомості.

Техноінформаційне суспільство функціонує як система тотальної комунікації, в якій програмуються практично всі форми людської життєдіяльності: праця, споживання, творчість, соціальна взаємодія, духовні орієнтації та культурні потреби. Цифрові технології не лише змінюють канали поширення культури, а й переформатовують самі механізми її функціонування та суспільного сприйняття[3]. Людина в межах такого суспільства дедалі більше інтегрується у цифрово-комунікативні мережі та починає існувати як «програмований суб'єкт», чия поведінка моделюється через алгоритми, інформаційні платформи та системи управління увагою.

Однак технократичні концепції інформаційного суспільства виявили свою методологічну обмеженість, оскільки зводили комунікацію переважно до технологічного аспекту. Насправді ж медіатизація є передусім культурно-антропологічним процесом, що трансформує структури свідомості, форми соціального досвіду та способи інтерпретації реальності. Тому інформаційне суспільство слід аналізувати не тільки як технологічну систему, але і як особливий соціодуховний простір.

У межах такого підходу формується концепція соціокомунікативного суспільства, в якому центральною стає не техніка сама по собі, а комунікативна взаємодія як механізм виробництва смислів. Комунікація набуває статусу фундаментальної онтологічної умови суспільного буття. Саме у просторі соціального спілкування виникають нові форми інтерсуб'єктивності, колективної свідомості та культурної самоорганізації.

К.-О. Апель визначав подібний тип соціальної організації як «комунікативну спільноту», що ґрунтується на принципах взаєморозуміння,

[2] Белл Д. Прихід постіндустріального суспільства: досвід соціального прогнозування / пер. з англ. Київ : Основи, 2006. 575 с.

[3] Дарованець К. І. Цифрова епоха: від трансформації культури до змін в її популяризації. *Культурологічний альманах.* 2024. № 2. С. 214–221. DOI: 10.31392/cult.alm.2024.2.42.

етичної відповідальності та дискурсивної раціональності[4]. У такому суспільстві соціальні відносини поступово переходять у форму комунікативно-смислових взаємодій, а сама соціальна реальність набуває герменевтичного характеру. Людина існує вже не лише в економічному чи політичному просторі, а в просторі інтерпретацій, символічних кодів і дискурсів.

Медіатизація суспільства створює новий рівень комунікативної реальності, де традиційні соціальні структури трансформуються у соціокомунікативні системи. У таких системах особливого значення набувають семіотичні механізми виробництва значень, культурні коди та символічні структури. Соціальна взаємодія дедалі більше здійснюється через медіадискурсивні практики, які визначають способи сприйняття світу, моделі поведінки та форми колективної ідентичності.

Медіатизація є не лише технологічною модернізацією комунікації, а фундаментальною світоглядною трансформацією, що змінює саму антропологічну природу людини. Формується новий тип суб'єкта – мережево-алгоритмічна суб'єктність, яка існує в режимі постійної комунікативної взаємодії, інформаційної включеності та символічної репрезентації.

Соціокультурний підхід до аналізу медіатизації дозволяє розглядати сучасні трансформації не як суто технічний процес, а як глибоку зміну культурних механізмів організації суспільства та людської свідомості. У цьому контексті особливого значення набувають ідеї М. Маклюена, який одним із перших усвідомив, що засоби комунікації трансформують не тільки інформаційне середовище, але й саму структуру людського сприйняття, мислення та культури.

Для М. Маклюена культура є цілісним середовищем, у якому відображається не лише знання про світ, але й сам спосіб людського існування у світі[5]. Засоби комунікації впливають на організацію чуттєвості, формують нові типи соціального досвіду та створюють нові моделі колективної свідомості. Саме тому будь-які технологічні зміни мають насамперед культурно-антропологічний характер.

Особливої актуальності набуває проблема технологічної Мегамашини, про небезпеку якої попереджав Л. Мемфорд. У сучасних умовах ця Мегамашина реалізується через глобальні цифрові платформи, алгоритмічні системи та інформаційні корпорації, які здійснюють управління потоками інформації, увагою та поведінкою людей. Медіаплатформи поступово перетворюються на інститути символічної

[4] Апель К.-О. Трансформація філософії / пер. з нім. Київ : Основи, 2001. 392 с.

[5] McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. London : Routledge, 2001. 396 p.

влади, що визначають не лише економічні процеси, але й форми культурної репрезентації реальності[6].

Інтернет-бум відкрив нові форми цифрової комунікації: вебпростори, електронні мережі, онлайн-взаємодії, цифрові сервіси, мультимедійні системи. Проте разом із розвитком інформаційної культури виникла і проблема монополізації інформаційного простору. Закриті алгоритмічні системи формують нову модель інформаційної залежності, де доступ до знання та цифрових ресурсів контролюється корпоративними структурами.

Водночас у межах цифрової культури виникають альтернативні гуманістичні практики, пов'язані з відкритими інформаційними системами та спільнотами open source. Вони демонструють можливість формування іншої моделі інформаційного суспільства – не технократичного, а соціокомунікативного та культуроцентричного. У такому суспільстві інформація розглядається не як інструмент контролю, а як засіб розвитку творчості, самоорганізації та культурної взаємодії. Урбаністичне середовище дедалі більше набуває ознак «культурної багатошаровості», де співіснують локальні ідентичності, глобальні інформаційні потоки та мережеві форми соціальної взаємодії[7].

У цьому контексті особливого значення набуває поняття «культурного лагу». Якщо в індустріальну епоху культура часто відставала від технологічного розвитку, то в умовах медіатизації саме культура повинна стати випереджальним механізмом суспільного розвитку. Вона має не адаптуватися до технологій, а визначати гуманістичні межі їх застосування.

Інформаційно-техногенна культура часто призводить до звуження людської суб'єктивності, формуючи «одновимірну людину» цифрової епохи. Натомість антропогенна культура гуманістичного типу розширює можливості особистості, сприяє розвитку творчого мислення, духовності та комунікативної свободи. Саме тому сучасне інформаційне суспільство потребує не лише технічної модернізації, а й глибокої культурно-антропологічної переорієнтації.

Отже, медіатизація постає як складний процес трансформації культури, світогляду та людської суб'єктності. Вона змінює не тільки засоби комунікації, але й фундаментальні антропологічні структури –

[6] Мамфорд Л. Міф машини. Техніка і розвиток людства / пер. з англ. Київ : Основи, 2001. 456 с.

[7] Соціокультурні трансформації сучасного урбаністичного простору: культурно-антропологічні студії : колект. монографія / Г. Бондаренко, В. Балушок, М. Бех та ін. ; за ред. Г. Бондаренко. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2023. 393 с.

способи сприйняття світу, механізми формування ідентичності, моделі соціальної взаємодії та духовного самовизначення людини.

У контексті культурно-антропологічних трансформацій медіатизованого суспільства подібна світоглядна переорієнтація означає принципову зміну самої природи суспільної комунікації. Якщо техногенний підхід виходить із домінування інформації як інструмента влади, контролю й управління соціальними процесами, то культурно-інформаційний підхід акцентує увагу на людині як носієві смислу, духовності та комунікативної творчості. У такому випадку медіатизація перестає бути лише технологічним процесом поширення інформації і перетворюється на складний соціокультурний механізм формування нової антропологічної реальності.

Сучасні медіа вже не виконують винятково функцію передавання повідомлень. Вони конструюють особливий символічний простір, у якому формується новий тип світосприйняття, нові моделі соціальної поведінки, нові механізми колективної пам'яті та ідентичності. Інфографіка як ефективний інструмент візуальної комунікації, підсилює сприйняття культурно-мистецької інформації та сприяє відновленню й популяризації культурних осередків. Інфографічні повідомлення поєднують естетичну та інформаційну функції, підвищуючи рівень залученості аудиторії та полегшуючи інтерпретацію складних культурних процесів [8]. Людина інформаційної епохи існує одночасно у двох вимірах – фізичному та медійному, а тому її культурна ідентичність дедалі більше залежить від комунікативних потоків, знаково-символічних структур і цифрових практик взаємодії. У цьому сенсі медіатизація виступає не зовнішнім щодо культури явищем, а внутрішнім механізмом трансформації самої культурної реальності.

Особливого значення в цих умовах набуває проблема духовної автономії людини. Інформаційно-технологічне середовище, з одного боку, відкриває безпрецедентні можливості доступу до знань, глобальної комунікації та культурного обміну, але, з іншого боку, створює ризики тотальної стандартизації свідомості, маніпулятивного програмування поведінки та формування залежної «медійної людини». Відбувається поступова трансформація суб'єкта культури у суб'єкта інформаційного споживання, для якого реальність дедалі частіше підміняється її віртуальними репрезентаціями.

У такій ситуації вагомість набуває культурно-антропологічний вимір медіатизації, який дозволяє розглядати інформаційні процеси не лише як

[8] Мороз А. В. Міждисциплінарні підходи до вивчення впливовості інфографічних повідомлень на процеси відновлення культурно-мистецьких осередків. 2025. № 5. С. 87–95. DOI: 10.32782/uad.2025.5.14.

технологічні чи економічні, а насамперед як світоглядні та духовні трансформації. Інформаційне суспільство не може бути зведене до сукупності цифрових технологій або мережевих структур. Його сутність визначається рівнем культурної зрілості суспільства, характером соціокомунікативних відносин, здатністю людини до творчого самовираження, морального самовизначення та духовної самореалізації.

Саме тому в умовах глобальної медіатизації особливу роль починають відігравати процеси культурної самоорганізації суспільства. Йдеться про формування нових соціокультурних механізмів, що забезпечують не лише інформаційний обмін, а й вироблення спільних цінностей, норм комунікативної етики, форм громадянської відповідальності та духовної солідарності. Мережеві комунікації за певних умов здатні трансформуватися у простір громадянського діалогу, культурного співтворення та суспільної взаємодії, де людина виступає не об'єктом інформаційного впливу, а активним суб'єктом комунікативного процесу. Медіатизація інтерпретується як процес глибинного проникнення медіа у всі сфери культури, що призводить до зміни способів виробництва, передачі та сприйняття культурних смислів[9].

У цьому аспекті важливим є подолання суперечності між техногенною та антропогенною моделями розвитку. Техногенна модель орієнтується на ефективність, швидкість, контроль та функціональність інформаційних систем, тоді як антропогенна модель виходить із пріоритету духовних потреб людини, гуманістичних цінностей та культурної цілісності суспільства[10]. Якщо перша породжує ризики інформаційного відчуження та цифрової нерівності, то друга спрямована на формування гуманізованого інформаційного простору, у якому технології стають засобом розвитку особистості, а не інструментом її підпорядкування.

У результаті медіатизація суспільства набуває подвійного характеру. Вона може виступати як механізм технократичного програмування соціальної реальності, створення «симулятивного суспільства» та інформаційного контролю, але водночас здатна стати основою для формування нового типу культури – культури відкритої комунікації, духовної взаємодії та соціальної співтворчості. Саме від характеру світоглядних орієнтирів залежить, чи перетвориться інформаційне суспільство на систему цифрового відчуження, чи стане простором розвитку «людинорозмірної» культури. Сучасне мистецтво дедалі більше

[9] Левченко А. Концептосфера медіатизації культури. 2023. № 2. С. 45–52. DOI: 10.32461/2226-0285.2.2023.293740.

[10] Габермас Ю. Теорія комунікативної дії / пер. з нім. Київ : Видавничий дім «Всесвіт», 2000. 560 с.

постає формою соціокультурної комунікації та художнього осмислення суспільних трансформацій[11].

Особливої актуальності набуває проблема формування культурно-інформаційного світогляду як основи сучасної гуманітарної парадигми. Його сутність полягає у поєднанні технологічного розвитку з духовно-культурним самовизначенням людини, інтеграції інформаційних практик із цінностями гуманізму, свободи, відповідальності та творчості. Такий світогляд орієнтований не на механічне накопичення інформації, а на її смислове освоєння, інтерпретацію та включення в систему культурного досвіду суспільства.

Культурно-інформаційний підхід дозволяє також по-новому осмислити феномен демократії в умовах медіатизованого суспільства. Демократія перестає бути лише політичною формою організації влади і постає як комунікативний процес постійного суспільного діалогу, взаємного порозуміння та культурної взаємодії. У цьому випадку рівень демократичності суспільства визначається не тільки наявністю політичних інститутів, але й ступенем відкритості інформаційного простору, доступом громадян до культурних ресурсів, можливістю участі у виробленні суспільних смислів і цінностей.

Таким чином, культурно-антропологічні трансформації в контексті медіатизації слід розглядати як багаторівневий процес зміни способів людського буття, комунікації та світосприйняття. Відбувається перехід від індустріально-технократичної моделі суспільства до культурно-інформаційної моделі, в якій центральним елементом стає людина як духовна, комунікативна та творча істота. Саме тому майбутнє інформаційного суспільства визначатиметься не стільки рівнем технологічного розвитку, скільки здатністю культури зберегти гуманістичний вимір людського існування в умовах глобальної медіатизації.

2. Культурно-антропологічні виміри медіатизації: духовність, комунікація та національний світогляд

В умовах медіатизації сучасного суспільства особливого значення набувають духовно-антропологічні аспекти світоглядних трансформацій. Якщо техноінформаційні концепції акцентують увагу переважно на розвитку цифрових технологій, мережевих комунікацій та інформаційних систем, то духовно-антропологічний підхід звертається до внутрішнього світу людини, її духовних практик, моральної самосвідомості та екзистенційного досвіду. Саме тому в контексті культурно-антропологічних трансформацій медіатизація постає не лише як процес технологічного

[11] Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть / пер. з фр. Львів : Кальварія, 2004. 376 с.

посередництва комунікації, а як глибинна зміна способів людського саморозуміння, самопрезентації та духовного переживання реальності.

В умовах цифрової комунікації відбувається також естетизація соціальної взаємодії, коли образність, візуальні коди та символічні стилі стають невід'ємними елементами формування ідентичності. Соціальні медіа, цифрові платформи та мережеві спільноти функціонують як простори культурного самовираження, де комунікація набуває ознак художнього конструювання реальності, а поява авангарду стає творчою рефлексією на зміни в економічних підсистемах суспільства та явищем самокритики мистецтва[12]. Таким чином, культурно-мистецькі практики розширюються за межі традиційного мистецтва і включають повсякденні форми естетичної самопрезентації, що безпосередньо впливають на національний світогляд і способи його репрезентації у медіапросторі. Сучасне мистецтво дедалі більше постає формою соціокультурної комунікації та художнього осмислення суспільних трансформацій[13]. У контексті культурно-антропологічних трансформацій сучасного суспільства важливого значення набуває звернення до української філософської традиції, яка сформувала духовно-гуманістичні засади національного світогляду та комунікативної культури. Значний вплив на становлення антропологічного виміру української гуманітарної думки мала академічна філософія XIX століття, представлена працями П. Лодія, І. Рижського, І. Шада, А. Дудровича, Т. Осиповського, В. Карпова, П. Авсенєва, О. Новицького, С. Гогоцького. У межах даних концепцій людина розглядалася не лише як раціональний суб'єкт пізнання, а як духовно-культурна особистість, включена в систему моральних, комунікативних та культуротворчих взаємозв'язків.

Особливого значення для осмислення сучасних процесів медіатизації набуває філософська спадщина Памфіл Юркевич, який здійснив синтез європейської класичної філософії та української духовної традиції. Його концепція «філософії серця» акцентувала увагу на внутрішньому духовному світі людини, моральній свідомості та цілісності особистісного буття. У сучасних умовах медіатизації ця концепція набуває особливої актуальності, оскільки протиставляє технократичній фрагментації свідомості гуманістичний принцип духовної цілісності людини. Ідеї П. Юркевича дозволяють розглядати культурно-комунікативний простір не лише як систему інформаційного обміну, а як сферу духовної взаємодії, смислотворення та культурної самоідентифікації. Саме тому українська філософська традиція створює важливе

[12] Карпов В. В. (ред.). Український мистецтвознавчий дискурс : колективна монографія. Рига : Baltija Publishing, 2020. 370 с.

[13] Там само.

методологічне підґрунтя для аналізу медіатизації культури як складного культурно-антропологічного процесу, у межах якого відбувається трансформація способів комунікації, духовного досвіду та форм суспільної свідомості. У праці «Серце і його значення в духовному житті людини» П. Юркевич обґрунтовує ідею про те, що серце є не лише емоційним центром людини, а фундаментальною основою духовного буття. Людина, за Юркевичем, є передусім «душевною істотою», а розум становить лише вершину духовного життя, а не його першооснову[14]. Таким чином, у структурі людської особистості центрального значення набуває не раціональна діяльність, а внутрішня духовна глибина, яка формує моральність, самосвідомість та екзистенційну автентичність людини.

У контексті медіатизації це положення набуває особливої актуальності. Сучасні цифрові медіа значною мірою формують зовнішню, візуалізовану та симулятивну модель особистості, де самопрезентація дедалі частіше заміщує внутрішнє духовне самовизначення. У цифровому середовищі людина ризикує втратити «задушевність» як глибинний вимір духовного буття, оскільки медіакомунікація орієнтує індивіда на постійне продукування образів, знаків та інформаційних реакцій. У результаті формується феномен фрагментованої свідомості, в якій внутрішній духовний досвід поступається місцем медійній репрезентації.

Саме тому концепція «сердечної свідомості» П. Юркевича може розглядатися як важлива антропологічна альтернатива технократичним моделям медіасуспільства. Серце в його філософії виступає осередком духовної інтенційності, моральної істини та безпосереднього переживання буття. Через це духовне самопізнання стає не лише індивідуальною практикою, а й способом культурного опору процесам дегуманізації інформаційного суспільства.

Зростаючого значення набуває ідея «самовизначення душі», яка передбачає моральне самоствердження людини через внутрішнє духовне переживання істини, добра і справедливості.[15] У сучасному медіапросторі, де інформаційні потоки нерідко продукують моральну дезорієнтацію, симулякри та маніпулятивні смисли, духовно-антропологічний підхід актуалізує проблему збереження моральної автономії особистості. Медіатизована культура часто формує ситуацію, за якої людина існує у режимі постійної інформаційної мобілізації, однак втрачає здатність до глибинної рефлексії та внутрішньої тиші, необхідної для духовного самопізнання.

[14] Юркевич П. Серце та його значення в духовному житті людини .*Філософські твори.* Київ : Основи, 1993. С. 69–103.

[15] Там само.

Важливим є також вчення П. Юркевича про «безпосередній самопогляд» як форму духовного пізнання. На відміну від суто раціоналістичного або технократичного підходу, духовне пізнання передбачає інтроспекцію, внутрішнє переживання та безпосереднє осягнення духовних смислів. У сучасній гуманітаристиці подібні процеси можуть бути співвіднесені з феноменами емотивної свідомості, екзистенційної комунікації та когнітивно-комунікативної реальності.

Медіатизація суспільства радикально змінює способи формування людської ідентичності. Якщо в традиційній культурі духовний розвиток відбувався через безпосередній соціальний і культурний досвід, то сучасна людина дедалі більше занурюється у цифрові інформаційні середовища, де значна частина її комунікації набуває віртуалізованого характеру. Це спричиняє появу нових типів культурної суб'єктивності, для яких характерні множинність ідентичностей, фрагментарність світогляду та нестабільність моральних орієнтирів.

У таких умовах духовно-антропологічна концепція П. Юркевича дозволяє осмислити необхідність відновлення гуманістичного виміру культури[16]. Його філософія фактично формує модель «антропогенної культури», в центрі якої перебуває духовна людина як носій моральної свободи, внутрішньої цілісності та творчої самореалізації. Подібна модель набуває особливої значущості в епоху медіатизації, коли виникає потреба у формуванні нових культурних стратегій, здатних протистояти інформаційній фрагментації та техногенній редукції людської особистості. Духовно-антропологічна концепція П. Юркевича розглядає людину як цілісну духовну істоту, у якій серце виступає центром морального, емоційного та творчого буття[17]. У цьому контексті мистецькі практики постають формою духовної комунікації та культурного самовираження, через які відбувається передача цінностей, формування національної культурної свідомості та збереження духовної цілісності людини в умовах трансформації соціокультурного простору.

Отже, духовно-антропологічний підхід у контексті медіатизації дозволяє розглядати культурно-антропологічні трансформації не лише як зміну інформаційно-комунікативних практик, а як глибокий процес переосмислення самої природи людини. У центрі цих трансформацій перебуває проблема співвідношення технологічного та духовного, медійної репрезентації та внутрішньої автентичності, інформаційної взаємодії та морального самовизначення. Саме тому гуманістичний

[16] Малахов В. А. Антропологічні ідеї Памфіла Юркевича . *Філософська думка*. 2015. № 4. С. 98–112.

[17] Юркевич П. Серце та його значення в духовному житті людини. Філософські твори. Київ : Основи, 1993. С. 69–103.

потенціал української філософської традиції, зокрема кардіософія П. Юркевича, може стати важливою методологічною основою для осмислення сучасних процесів медіатизації та формування нової культурно-антропологічної парадигми. Георгій Челпанов розвивав концепцію «емпіричного реалізму» та обстоював автономію психіки[18]. З цієї точки зору мистецтво постає не лише як відображення матеріального світу, а як складний внутрішній акт співпереживання та духовного переживання людини. У цьому контексті мистецтво постає не лише відображенням зовнішньої реальності, а особливою формою психологічного та естетичного переживання, у межах якого людина інтерпретує образ, колір, ритм і символічні форми культури. Естетичне сприйняття, за Челпановим, пов'язане з внутрішньою діяльністю свідомості, що надає мистецтву антропологічного та духовного значення.

Для розуміння культури, на його думку, необхідно досліджувати, яким чином людська свідомість сприймає форму, колір, ритм, гармонію та символічні образи, адже саме через ці естетичні механізми формується внутрішній культурний досвід особистості. Цифрове середовище створює нові форми символічної взаємодії, в яких людина дедалі більше існує у просторі знаків, образів та інформаційних моделей реальності. Медіа перестають бути лише технічними засобами передачі інформації і перетворюються на культурно-антропологічний простір формування свідомості. Саме тому концепція «гносеологічного реалізму» виявляється актуальною для аналізу сучасних процесів: вона дозволяє розглядати медійну реальність не лише як технічну систему комунікації, а як духовно-когнітивний простір конструювання людського досвіду[19].

У сучасному медійному суспільстві ця проблема проявляється особливо гостро. Глобальні цифрові платформи формують нову модель культурної реальності, в якій індивід дедалі частіше взаємодіє не з безпосереднім світом, а з його медійними репрезентаціями. Виникає феномен «медіатизованої людини», світосприйняття якої залежить від алгоритмізованих потоків інформації, візуальних кодів та цифрових комунікативних практик[20]. У таких умовах духовно-космічний вимір особистості, про який писав М. Бердяєв, постає як необхідна альтернатива редукції людини до функціонального елемента інформаційної системи.

Медіатизація суспільства спричиняє також трансформацію самого характеру духовного досвіду. Якщо у традиційній культурі духовність формувалася через безпосередню комунікацію, релігійні практики,

[18] Челпанов Г. І. Мозок і душа : критика матеріалізму та нарис сучасних учень про душу. Київ : Ніка-Центр, 2021. 320 с.

[19] Там само.

[20] Бердяєв М. Сенс творчості : досвід виправдання людини. Київ : Дух і Літера, 2024. 416 с.

культурну спадкоємність та екзистенційне переживання, то в цифрову епоху значна частина духовних сенсів опосередковується медіа. Відтак змінюється механізм формування ідентичності, моральних цінностей та світоглядних орієнтирів. Людина дедалі більше перебуває у просторі інформаційних симулякрів, де межа між реальним і віртуальним стає нестійкою.

В умовах цього процесу духовно-емпіричний світогляд, який формувався в українській філософській традиції, набуває нового значення. Його сутність полягає у поєднанні духовного переживання з досвідом реальної перевірки та культурної практики. Якщо духовно-практичний світогляд орієнтує людину на внутрішнє самовдосконалення, то духовно-емпіричний світогляд передбачає постійну верифікацію смислів у процесі соціокультурної взаємодії. У медіатизованому суспільстві це означає здатність критично осмислювати інформаційні потоки, зберігати автономність мислення та протистояти маніпулятивним технологіям впливу.

Водночас медіатизація відкриває і нові можливості для духовного розвитку. Цифрові комунікації створюють умови для глобального культурного діалогу, поширення гуманістичних цінностей та формування нових типів соціальної солідарності. Виникають мережеві комунікативні спільноти, в яких духовний і культурний досвід перестає бути локально обмеженим. Людина отримує доступ до багатоманіття культурних традицій, форм пізнання та практик саморозвитку. Саме тому сучасна медіатизація має суперечливий характер: з одного боку, вона може призводити до фрагментації свідомості та втрати глибинних духовних орієнтирів, а з іншого – стимулює формування нових культурно-антропологічних моделей самореалізації. Розвиток української духовно-філософської традиції у напрямі трансцендентального реалізму, духовної антропології та емпіричної феноменології формує важливе методологічне підґрунтя для осмислення медіатизації як чинника культурно-антропологічних трансформацій сучасного суспільства. У межах цього підходу людина розглядається не лише як споживач інформаційних потоків, а як активний суб'єкт культурно-комунікативної взаємодії, духовного самовизначення та творчого конструювання соціокультурної реальності. Сучасна культура дедалі більше перетворюється на виробництво образів[21].

В умовах медіатизованого простору особливого значення набувають процеси формування культурної ідентичності, збереження духовної цілісності особистості та розвитку критичного мислення. Саме через поєднання духовного досвіду, культурної пам'яті, комунікативної

[21] Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть. Львів: Кальварія, 2004. 376 с.

культури та гуманістичних цінностей стає можливим збереження антропологічної цілісності людини в умовах глобалізованого інформаційного суспільства. У цьому контексті українська філософська традиція виступає не лише історико-культурною спадщиною, а й важливим інтелектуальним ресурсом для гуманістичного осмислення сучасних процесів медіатизації культури та трансформації культурно-мистецьких практик.

У сучасному медіатизованому суспільстві медіа не просто транслює інформацію, а конструює специфічні феноменологічні моделі світу. Людина взаємодіє вже не стільки з безпосередньою реальністю, скільки з її інформаційними образами, символічними репрезентаціями та цифровими симуляціями. Саме тому сучасна культурна свідомість формується як медіафеноменологічна свідомість, у якій досвід реальності дедалі більше залежить від способів її медійного представлення. Еволюція «людини, яка сприймає» (антропологічний зсув), в межах якої В. Лесевич розглядав свідомість як динамічну систему, що адаптується до нових знань. Антропологічна концепція В. Лесевича пов'язує розвиток свідомості з процесами культурного сприйняття та пізнання. У цьому аспекті мистецькі практики виступають засобом формування нових способів бачення реальності, естетичного досвіду та культурної самоідентифікації людини[22]. У контексті впливу медіа відбувається радикальна трансформація людської сенсорики та когнітивних сфер. Екранна антропологія, де живе сприйняття мистецтва замінюється медіа-опосередкованим, а свідомість сучасного суб'єкта формується під впливом кліпового мислення, алгоритмів та інтерфейсів. У цьому аспекті феноменологічний підхід набуває антропологічного виміру. Людина постає не як пасивний об'єкт інформаційного впливу, а як активний суб'єкт смислотворення. Її свідомість формується через постійне інтерпретування культурних текстів, знаків та комунікативних практик. Медіатизація, таким чином, стає не лише технологічним процесом, а й глибинною культурно-антропологічною трансформацією, що змінює сам спосіб людського буття у світі. Інформаційне суспільство потребує не лише інформованої, але й критично мислячої людини, здатної аналізувати медійні смисли, розпізнавати маніпулятивні практики та брати участь у творенні культурного простору.

Водночас екранна культура створює ризик фрагментації свідомості та втрати цілісного світогляду. Надлишок інформації, прискорення комунікації та домінування візуальних форм сприйняття можуть призводити до поверхневості мислення і редукції духовного досвіду.

[22] Огородник І. В., Русин М. Ю. Історія філософської думки в Україні. Київ : Вища школа, 1999. 543 с.

Саме тому ідея «єдиного знання», яку розвивав В. Лесевич, набуває нового значення. У сучасних умовах вона може бути осмислена як потреба інтеграції наукового, гуманітарного, етичного та культурного знання в цілісну систему світоглядних орієнтирів.

Формування такого інтегративного світогляду стає одним із ключових завдань сучасної культури. Мас-медійна культура не лише змінює форми комунікації, а й трансформує механізми соціалізації, самоідентифікації та культурної пам'яті. Цифрові технології створюють нові типи колективного досвіду, нові форми символічної взаємодії та нові моделі культурної репрезентації людини. У цьому середовищі феноменологічний підхід дозволяє зберегти увагу до внутрішнього світу особистості, її переживань, смислів та духовної автономії.У контексті сучасної медіатизації ця традиція набуває нового звучання, оскільки дозволяє осмислити культурно-антропологічні трансформації не лише як технічні чи соціальні зміни, а як глибинну перебудову способів людського світосприйняття, духовності та комунікації.

В період XX століття світоглядні трансформації дедалі більше набувають ознак медіатизованого культурного процесу, де духовність, історична пам'ять, національна свідомість і комунікативна взаємодія формуються через нові інформаційні та символічні структури суспільства. Форми культурної пам'яті переносяться у цифровий простір, де національна свідомість функціонує вже як мережевий феномен комунікативної взаємодії. Водночас В. Вернадський формує принципово новий тип світоглядного мислення, в якому духовно-культурна діяльність людини набуває космопланетарного масштабу. Його вчення про ноосферу фактично означало перехід від антропоцентричного до ноосферно-комунікативного бачення цивілізації. Людський розум, наука, інформація та духовна творчість розглядаються ним як геологічна сила, здатна трансформувати не лише суспільство, а й саму структуру буття. У цьому аспекті ноосфера постає як глобальний інформаційно-культурний простір, де мислення, знання та комунікація стають визначальними чинниками цивілізаційного розвитку. Фактично В. Вернадський передбачає сучасні процеси глобальної медіатизації, коли інформаційні потоки, цифрові мережі та комунікативні технології створюють нову форму культурної реальності[23].

Медіатизація сучасного суспільства суттєво змінює механізми формування світогляду. Якщо в класичній культурі головними носіями світоглядних смислів були релігія, філософія, мистецтво та освіта, то в інформаційну епоху дедалі більший вплив здійснюють цифрові медіа,

[23] Капіца В.Ф. Українська національна свідомість. Філософсько-культурогенний аспект. Кривий Ріг: Мінерал, 2005. 218 с.

мережеві комунікації та віртуальні інформаційні середовища. Внаслідок цього відбувається трансформація самої структури культурної свідомості: людина дедалі частіше взаємодіє не з безпосередньою реальністю, а з її медійними репрезентаціями. Реальність набуває символічно-конструктивного характеру, а культурний досвід значною мірою формується через інформаційно-комунікативні практики. Особливої ваги набуває проблема духовної автентичності людини. Принципи «сердечної» природи духовного життя та моральній відповідальності людини, можуть виступати своєрідною гуманістичною альтернативою технократичній логіці цифрової цивілізації. Культурно-антропологічний підхід дозволяє розглядати медіатизацію не лише як технологічний процес, а як глибоку трансформацію способів людського буття, сприйняття світу, формування ідентичності та духовної комунікації. Зазначена оригінальна модель культурно-антропологічного світогляду, в якій духовність, культура, комунікація та пізнання перебувають у нерозривній єдності. Ця модель виявилася надзвичайно актуальною в умовах сучасної медіатизації суспільства, коли інформація перетворюється на основний ресурс цивілізаційного розвитку, а комунікативні процеси визначають структуру соціального та культурного буття. Саме тому сучасні світоглядні трансформації необхідно розглядати не лише як технологічні чи соціальні зміни, а як глибинний культурно-антропологічний процес переосмислення місця людини в інформаційній цивілізації. Проблема формування культурно-інформаційного світогляду, здатного забезпечити гуманістичний вимір інформаційного суспільства та зберегти антропологічну цілісність людини в умовах цифрової цивілізації, зараз набула особливого значення.

Медіатизоване суспільство створює нову форму соціального буття, в якій комунікативний простір стає визначальним середовищем існування людини. Соціальні взаємодії дедалі більше опосередковуються цифровими платформами, мережевими структурами та інформаційними потоками. Внаслідок цього виникає новий тип культурної антропології – «медіальна людина», чия свідомість формується не лише через безпосередній життєвий досвід, а й через символічні, віртуальні та інформаційно-сконструйовані образи реальності[24]. Людина починає існувати одночасно у двох вимірах: у реальному соціальному середовищі та у віртуалізованому медійному просторі. Зараз особливо актуалізується проблема співвідношення інформаційної техногенії та гуманістичної культури. Інформаційно-комунікаційні технології створюють нові можливості для розвитку інтелектуального потенціалу суспільства, однак

[24] Капіца В.Ф. Українська національна свідомість. Філософсько-культурогенний аспект. Кривий Ріг: Мінерал, 2005. 218 с.

одночасно породжують ризики маніпуляції свідомістю, фрагментації культурного простору та руйнування традиційних механізмів духовної соціалізації. Людина все частіше опиняється в ситуації інформаційного перевантаження, коли реальні культурні смисли підміняються медійними симулякрами, а духовне переживання – швидкоплинним інформаційним споживанням.

Саме тому в умовах поширення цифрового медіапростору особливого значення набуває культурно-інформаційний підхід до розвитку суспільства. Його сутність полягає у визнанні людини не лише споживачем інформації, а передусім носієм культури, духовних цінностей і творчого потенціалу. У такому контексті інформаційне суспільство повинно розглядатися не як технократична система глобального контролю, а як культурно-комунікативний простір розвитку людської особистості, інтелектуального капіталу та соціальної взаємодії.

Інформаційно-комунікативні процеси також змінюють сам характер соціальної комунікації. Якщо традиційне суспільство базувалося на безпосередніх формах міжособистісної взаємодії, то сучасна культура дедалі більше переходить до мережевих форм існування. Виникають нові типи соціальної ідентичності, нові моделі публічності та нові механізми культурного впливу. Комунікація стає не просто способом передачі інформації, а головним середовищем виробництва соціальних смислів. Водночас сучасна медіакультура створює передумови для формування нового типу людини – людини когнітивної, комунікативної та креативної. У постіндустріальному суспільстві головним ресурсом стає не матеріальне виробництво, а виробництво знань, смислів і культурних кодів. Саме тому особливого значення набувають когнітивні практики, інформаційна культура, розвиток критичного мислення та здатність до творчої інтерпретації інформації. Людський інтелект, соціальний капітал і культурна компетентність стають базовими чинниками суспільного розвитку.

У цьому аспекті культурно-антропологічні трансформації в контексті можна розглядати як перехід від індустріальної моделі суспільства до культурно-інформаційної цивілізації, в якій головною цінністю стає людина як носій духовної, комунікативної та творчої активності. Така трансформація потребує нової світоглядної парадигми, здатної поєднати технологічний розвиток із гуманістичними принципами культури, духовності та соціальної відповідальності.

Отже, формування медіакомунікативного суспільства виступає не лише технологічним процесом, а глибокою культурно-антропологічною трансформацією, що змінює способи людського буття, структуру суспільної свідомості та характер соціальної комунікації. Від того, яким буде духовно-ціннісний зміст цих процесів, залежить майбутня модель інформаційного суспільства: чи стане воно простором гуманістичного

розвитку людини, чи перетвориться на технократичну систему маніпулятивного контролю над свідомістю.

У сучасному медіапросторі людина дедалі більше існує не лише в матеріальному чи соціальному середовищі, а й у просторі символічно-інформаційної реальності. Це свідчить, що симуляція загрожує відмінності між істинним і хибним[25]. Медіа перестають бути тільки засобами передачі повідомлень і перетворюються на універсальне середовище формування колективних уявлень, моделей поведінки, соціальних емоцій і культурних ідентичностей. Внаслідок цього виникає новий тип антропологічної ситуації – «медіалізована людина», чия свідомість формується в умовах постійної інформаційної взаємодії, фрагментації досвіду та прискорення комунікативних процесів. У таких умовах трансформуються самі механізми культурної пам'яті, національної ідентичності та духовної спадкоємності поколінь.

3. Трансформація антропологічного простору культури в умовах медіатизації

Медіатизація змінює характер соціального часу і простору. Традиційні форми культурної локалізації, пов'язані з територією, громадою та етнокультурним середовищем, поступово доповнюються новими віртуальними формами комунікації. Людина одночасно включена в локальні культурні практики і глобальні інформаційні мережі. Утворюється феномен «мережевої культури», де смисли циркулюють із надзвичайною швидкістю, а культурна ідентичність набуває динамічного й багаторівневого характеру. Проте така відкритість інформаційних потоків має подвійний характер. З одного боку, вона розширює горизонти міжкультурного діалогу, створює нові можливості для творчості, самоосвіти й громадянської участі. З іншого боку, виникає небезпека руйнування цілісності духовного досвіду, підміни глибинних культурних смислів поверхневими інформаційними симулякрами.

Антропологічний простір культури в умовах медіатизації набуває рис візуально-символічної реальності, в якій людина виступає не лише суб'єктом комунікації, а й носієм естетично сконструйованих образів. Межа між мистецтвом і повсякденністю поступово розмивається, а культурна реальність перетворюється на простір постійного виробництва та споживання образів. Це зумовлює появу нових форм культурно-мистецьких практик, у яких цифрові технології виступають інструментом конструювання як індивідуальної, так і колективної ідентичності.

Інформаційно-комунікативні процеси в контексті культурно-антропологічної трансформації особливо проявляються у зміні способів

[25] Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть. Львів: Кальварія, 2004. 376 с.

самоідентифікації людини. Якщо традиційна культура формувала особистість через безпосереднє включення в історичну пам'ять, моральну традицію та духовно-ціннісні структури етнокультурної спільноти, то сучасне медіасередовище часто конструює ідентичність через образ, інформаційний стиль, комунікативний імідж. Людина починає сприймати себе через систему медійних репрезентацій. Відбувається символізація особистості, коли соціальна присутність дедалі більше залежить від залученості її в інформаційні потоки та здатності до комунікативного самоконструювання.

Це породжує принципово нові форми соціальної взаємодії. У суспільстві інформаційного типу комунікація стає не допоміжною функцією, а базовим способом організації соціального буття. Відтак соціальна реальність дедалі більше визначається не матеріальними структурами, а символічними комунікативними процесами. Саме тому сучасна культура набуває рис комунікативно-мережевої культури, де вирішального значення набувають не тільки знання як такі, а здатність до інтерпретації, смислотворення, символічного посередництва та культурної адаптації.

Для українського суспільства ці процеси мають особливе значення. Історично український національний світогляд формувався як духовно-інтегративний, «соборний» тип світосприймання, орієнтований на поєднання особистісного, громадського і духовно-культурного начал. Саме тому медіатизація в Україні не може розглядатися виключно як технологічна модернізація комунікаційного простору. Вона постає як проблема збереження культурної цілісності нації, її духовної автономії та здатності до самовідтворення в умовах глобальних інформаційних потоків[26]. Суттєвого значення набуває проблема формування національного медіапростору як простору культурної самоорганізації суспільства, тому концепція культурно-інформаційного суспільства, в якому інформація розглядається не лише як ресурс управління чи технологічний інструмент, а як духовно-культурна форма суспільного розвитку набуває вагомості. Інформаційна культура набуває антропологічного виміру: вона стає способом розвитку творчих можливостей людини, її комунікативної компетентності, здатності до критичного мислення та моральної відповідальності. У таких умовах головним завданням суспільства стає не тільки виробництво інформації, а формування культури її осмислення, духовної інтерпретації та гуманістичного застосування.

Звідси випливає необхідність нового типу світогляду – культурно-комунікативного та антропологічно орієнтованого. У ньому людина

[26] Табачковський В. Г. У пошуках невтраченого часу: філософсько-антропологічні студії. Київ : Український центр духовної культури, 2002. 320 с.

розглядається не як пасивний споживач інформації, а як активний суб'єкт культуротворення, носій духовно-смислової активності та комунікативної творчості. Саме такий світогляд дозволяє поєднати технологічний розвиток із гуманістичними цінностями, інформаційну модернізацію – з культурною самобутністю, глобалізаційні процеси – з національною духовною традицією.

Тому культурно-антропологічні трансформації в умовах медіатизації повинні розглядатися не лише як наслідок технічного прогресу, а як глибинна зміна самої структури людського буття, духовного досвіду та суспільної свідомості. Вони відкривають нові можливості для розвитку комунікативної культури, громадянської солідарності та творчої самореалізації особистості, але водночас ставлять перед суспільством складні виклики збереження духовної цілісності людини, культурної автентичності та гуманістичних основ цивілізаційного розвитку. Подібну нову якість суспільства світоглядний рівень практичної (комунікативної) філософії розглядає вже не лише як результат економічних або політичних трансформацій, а як наслідок глибинних культурно-антропологічних змін, що відбуваються в умовах медіатизації сучасного соціального буття. Саме сучасні медіакомунікативні трансформації стають тим універсальним соціокультурним середовищем, у якому формуються нові способи людського сприйняття, комунікації, самоідентифікації та соціальної взаємодії. Вона не тільки трансформує інформаційні потоки, але й змінює саму структуру життєвого світу людини, її духовно-ціннісні орієнтації, когнітивні практики та форми культурної присутності в суспільстві. Проблему самоідентифікації людини в умовах медіатизованого інформаційного простору. Ч. Тейлор пов'язував з основною «хворобою сучасного суспільства» із втратою смислів, нівелюванням моральних орієнтирів та обмеженням свободи людини структурами індустріально-технологічної цивілізації. Саме тому формування нової комунікативної раціональності потребує розвитку етики автентичності, що забезпечує збереження духовної цілісності особистості в умовах глобалізованого медіасередовища. У сучасній культурі проблема автентичності дедалі більше пов'язується зі здатністю людини до критичного осмислення інформації, культурної самоідентифікації та свідомої участі у комунікативних процесах.

У зазначеному аспекті важливого значення набуває концепція самодетермінації особистості, відповідно до якої людина зберігає власну цілісність через постійне духовне й культурне самовідтворення. В умовах медіатизації така самоідентифікація відбувається не лише через традиційні соціокультурні механізми, але й через включення в цифрові комунікативні мережі, інформаційні практики та символічні

системи сучасної медіакультури[27]. Тому культурно-антропологічні трансформації сучасності супроводжуються переходом від індивідуальної когніції до колективних форм мережевої комунікації, де знання, інформація та символічний обмін стають визначальними чинниками суспільного розвитку. У сучасному культурно-інформаційному середовищі суспільні відносини дедалі більше трансформуються у сферу комунікативного обміну знаннями, смислами та культурними інтерпретаціями.

Технології перестають бути виключно технічним інструментом і постають як форма поєднання культури, комунікації та соціального досвіду. У результаті формується новий тип медіакомунікативної культури, у межах якої важливого значення набувають когнітивні компетенції, здатність до інтерпретації інформації, критичного мислення та символічного конструювання соціальної реальності. Особливої актуальності ці процеси набувають у контексті розвитку цифрової культури та мережевої комунікації. Саме безпосередня комунікативна взаємодія, інтерсуб'єктивний обмін досвідом і спільне смислотворення формують нові культурні простори взаєморозуміння. У медіатизованому суспільстві свідомість дедалі більше функціонує через систему образів, знаків та інформаційних інтерпретацій, що створюють нові моделі культурного сприйняття дійсності. Унаслідок цього виникають нові форми символічної репрезентації соціального досвіду, які визначають особливості сучасної медіакультури та трансформацію антропологічного простору культури.

Людське буття дедалі більше визначається не безпосереднім досвідом, а досвідом, опосередкованим медіаобразами, цифровими символами, інформаційними потоками та мережевими структурами. Відбувається формування нового типу антропологічної реальності – «медіалізованої людини», для якої соціальна присутність у комунікативному просторі стає необхідною умовою особистісної самореалізації. Ця трансформація має подвійний характер. З одного боку, медіатизація відкриває безпрецедентні можливості для розвитку комунікативної культури, міжкультурного діалогу, когнітивної мобільності та демократизації суспільного життя. Інформаційно-комунікативні технології створюють нові форми соціальної інтеграції, прискорюють культурний обмін, сприяють формуванню глобальних мереж солідарності та взаєморозуміння. Людина отримує можливість долучатися до світових культурних процесів, формувати власну інформаційну

[27] Капіца В.Ф. Українська національна свідомість. Філософсько-культурогенний аспект. Кривий Ріг: Мінерал, 2005. 218 с.

ідентичність, реалізовувати творчий потенціал у віртуальних культурних просторах.

Проте, з іншого боку, поширення цифрових медіа породжує і суттєві антропологічні ризики. Вона створює тенденцію до фрагментації свідомості, втрати цілісності особистісного досвіду, підміни реального спілкування символічними симулякрами комунікації[28]. Інформаційне перевантаження, постійна присутність у цифрових мережах, домінування візуально-емоційних форм подання інформації змінюють механізми пам'яті, уваги, мислення і навіть емоційного реагування людини. Формується феномен «кліпового мислення», при якому глибина рефлексії поступається швидкості інформаційного реагування, а духовно-смислові структури культури замінюються поверхневими інформаційними конструкціями.

Суперечливий характер інформаційно-комунікативні процеси відчутний для розвитку національного світогляду, який історично ґрунтувався на духовно-інтегративних цінностях соборності, культурної пам'яті, морально-етичної солідарності та екзистенційної глибини особистісного буття. Медіатизація ж, особливо в умовах глобалізованого інформаційного простору, часто руйнує традиційні механізми культурної спадкоємності та колективної ідентичності, замінюючи їх мережевими формами ситуативної комунікації[29]. Йдеться про необхідність створення нової культури комунікації, в якій інформаційні технології виступатимуть не засобом маніпуляції масовою свідомістю, а простором духовного розвитку особистості, соціальної відповідальності та культурного самоздійснення.

У цьому відношенні особливої актуальності набуває проблема формування медіакультури як важливої складової сучасних культурно-мистецьких практик та національного світогляду. У контексті глобалізації й цифровізації культурного простору медіакультура повинна розвиватися не лише як технічна компетентність використання інформаційно-комунікативних засобів, але і як здатність до критичного осмислення культурних смислів, інтерпретації мистецьких образів, етичної оцінки інформаційного контенту та збереження духовно-культурної самобутності. Саме через сучасні медіапрактики відбувається поширення художніх образів, культурних символів і нових форм творчої комунікації, що суттєво впливають на процеси формування суспільної свідомості та культурної ідентичності. Водночас інформаційний культурний простір створює небезпеку домінування поверхневих

[28] Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть. Львів: Кальварія, 2004. 376 с.

[29] Габермас Ю. Теорія комунікативної дії / пер. з нім. Київ : Видавничий дім «Всесвіт», 2000. 560 с.

інформаційних образів, стандартизації культурного досвіду та послаблення здатності людини до глибокого естетичного й духовного сприйняття мистецтва. За таких умов особливого значення набуває розвиток гуманістично орієнтованих культурно-мистецьких практик, спрямованих на збереження творчої автономії особистості, культурної пам'яті та національної духовної традиції. Особливу роль у сучасних умовах відіграє також проблема збереження культурної пам'яті як основи національної культурної спадкоємності. Інформаційні технології та цифрові медіа, з одного боку, значно розширюють доступ до мистецької спадщини, історичних джерел і культурних надбань, а з іншого – створюють ризики фрагментації культурного досвіду та втрати його історичної цілісності. Саме тому сучасні культурно-мистецькі практики повинні поєднувати традиційні форми національної культури з новітніми цифровими засобами художньої комунікації, забезпечуючи інтеграцію історичної пам'яті, мистецької традиції та інноваційних форм культурного самовираження. Такі процеси стають важливою передумовою гармонізації глобального інформаційного розвитку із збереженням духовно-культурної самобутності суспільства, його творчого потенціалу та національної культурної ідентичності. Формується новий тип соціальної реальності – культурно-інформаційного соціуму, в якому головним ресурсом стає не матеріальне виробництво, а виробництво смислів, знань, символів та комунікативних зв'язків. У цьому соціумі визначальними стають не лише економічні чи політичні чинники, але й духовно-комунікативний потенціал суспільства, рівень його культурної самоорганізації, здатність до інтерсуб'єктивного взаєморозуміння та творчої інтеграції різноманітних життєвих світів. Тому сучасний український національний світогляд дедалі більше набуває рис духовно-комунікативного, когнітивно-креативного та культурно-інформаційного світогляду, в якому поєднуються традиції духовної культури, антропологічна цілісність особистості та новітні форми мережевої комунікації. Саме в цій інтеграції традиційного й інноваційного, духовного й технологічного, національного й глобального відкриваються перспективи подальшого культурного розвитку.

Сучасне осмислення людини як суб'єкта творчості, комунікації та духовного самовизначення в умовах медіатизованої культури здійснив Назіп Хамітов, який тісно пов'язує свою філософію з мистецтвом через концепцію артакцентуації та метод арттерапії. Він розглядає художню творчість як спосіб подолання екзистенційної самотності, відчуження та криз людського буття[30]. Філософ сам пише романи та есе (під

[30] Хамітов Н. В. Самотність у людському бутті: досвід метаантропології. Київ : КНТ, 2000. 304 с.

псевдонімом Нез Сетлан), стверджуючи, що глибинну метафізику статі, любові та страждання неможливо передати сухою науковою мовою – для цього потрібна жива образна мова мистецтва. У його системі психоаналізу клієнтам часто пропонується виразити свої внутрішні конфлікти через літературу, живопис чи театр, щоб гармонізувати чоловіче та жіноче начала (андрогінність). Н. Хамітов обґрунтовує нову світоглядну модель людського буття через концепцію «межового буття», у межах якої творчість розглядається як форма виходу людини за межі повсякденності та спосіб духовного самотворення. У сучасному медіакультурному просторі така концепція набуває особливої актуальності, оскільки цифрові комунікації, віртуальні середовища та глобальні інформаційні мережі істотно змінюють способи культурної взаємодії, самоідентифікації та творчої самореалізації особистості. Саме тому метаантропологія як учення про межові стани людини, екзистенційні виміри комунікації та архетипічні засади культури створює важливе методологічне підґрунтя для аналізу медіатизації сучасного соціокультурного простору.

Умови цифрової культури формують новий тип антропологічної реальності, у якій людина одночасно існує в реальному та віртуальному комунікативному просторі, а її свідомість дедалі більше визначається інформаційними потоками, символічними образами та медіанаративами. У своїх працях В. Г. Табачковський розглядає мистецтво через призму естетичного досвіду, антропології та соціокультурних трансформацій. Він аналізує, як сучасні мистецькі практики реагують на кризи ідентичності, процеси глобалізації та цифровізації суспільства, перетворюючи художню творчість на простір для смисложиттєвої рефлексії[31]. У сучасній медіакультурі ця множинність проявляється через багаторівневу ідентичність особистості, здатність функціонувати в різних інформаційних середовищах та інтегрувати різні культурні коди. Людина медіатизованого суспільства виступає не лише споживачем інформації, а активним учасником культурного виробництва смислів, комунікативної творчості та символічної взаємодії. Якщо перші рівні людської сутності пов’язані з природними, соціальними та виробничими формами життєдіяльності, то в сучасному культурно-інформаційному суспільстві дедалі більшої ваги набуває духовно-комунікативний вимір буття. Людська свобода та творчість реалізуються через культурну комунікацію, медіапрактики, мистецьку репрезентацію та символічне самовираження. Саме медіакультура стає простором формування нових

[31]Табачковський В. Г. У пошуках невтраченого часу: філософсько-антропологічні студії. Київ : Український центр духовної культури, 2002. 320 с.

моделей соціальної взаємодії, естетичного досвіду та культурної самоідентифікації.

Розвиток цифрового медіапростору змінює не лише форми передачі інформації, але й саму структуру духовного досвіду, культурної пам'яті, творчої діяльності та суспільної взаємодії. Саме тому розвиток гуманістично орієнтованої медіакультури, заснованої на духовних цінностях, культурному діалозі та творчій самореалізації особистості, стає одним із ключових чинників збереження культурної самобутності та духовної цілісності сучасного українського суспільства. Сучасне суспільство дедалі більше функціонує як медіакомунікативна система, в якій соціальна реальність не лише відображається, але й конструюється через інформаційні потоки, символічні образи, цифрові знаки та комунікативні мережі. Людина опиняється у просторі постійної інформаційної взаємодії, де межа між безпосереднім досвідом і його медійною репрезентацією стає все менш помітною. Саме тому культурно-антропологічні зміни сучасності необхідно розглядати як процес трансформації «людини культури» у «людину медіакомунікативну», для якої інформаційне середовище стає основним простором життєдіяльності. Мистецькі практики постають не лише естетичним явищем, а простором суспільного діалогу, критичної рефлексії та вироблення колективних смислів[32].

У цих умовах ключового значення набуває проблема співвідношення реального та віртуального буття. Медіатизований світ створює нові форми соціальної присутності, в яких особистість одночасно існує в декількох комунікативних просторах: фізичному, соціальному, цифровому, символічному та віртуальному. Виникає феномен множинної ідентичності, коли людина змушена постійно адаптувати свої соціальні ролі до різних інформаційних контекстів. Це породжує як нові можливості для творчої самореалізації, так і небезпеку втрати цілісності особистості, її духовної автономії та екзистенційної визначеності.

Поширення цифрових медіа суттєво змінює й сам механізм культурної трансляції. Якщо в традиційному суспільстві передача культурного досвіду здійснювалася переважно через безпосередню комунікацію, освіту, історичну пам'ять та духовну традицію, то в інформаційному суспільстві головним посередником культури стають медіасистеми. Саме вони визначають домінуючі символи, моделі поведінки, ціннісні орієнтації та навіть форми колективного переживання історичної реальності. Внаслідок цього культура дедалі більше набуває ознак медіакультури, де символічне виробництво

[32] Хабермас Ю. Структурні перетворення у сфері відкритості. Львів : Літопис, 2000. С. 136–150.

смислів часто підмінюється технологіями інформаційного впливу та маніпулятивного конструювання соціальної свідомості.

У сучасному українському суспільстві ці процеси мають особливо напружений характер, оскільки відбуваються в умовах одночасної модернізації, державотворення, інформаційної глобалізації та цивілізаційного протистояння. Український культурний простір стає ареною боротьби не лише політичних чи економічних інтересів, але й різних моделей світоглядної ідентичності, символічних систем та комунікативних стратегій[33]. Саме тому проблема медіатизації в Україні набуває безпосереднього значення для збереження національної культурної цілісності та духовної безпеки суспільства. Особливо небезпечним є перетворення медіакомунікативного простору на сферу симулятивної реальності, де істина замінюється інформаційним ефектом, а суспільна свідомість піддається технологічному програмуванню через механізми емоційного впливу, візуального конструювання та алгоритмізації соціальної поведінки. У цьому контексті виникає феномен «медіатизованої свідомості», для якої характерними стають фрагментарність мислення, зниження рівня критичної рефлексії, домінування емоційно-візуального сприйняття над раціонально-аналітичним осмисленням.

Трансцендентальна прагматика К.-О. Апеля розглядає практики мистецтва крізь призму комунікативної дії та семіотики. Він розумів твір мистецтва як специфічне висловлювання в межах «необмеженої комунікативної спільноти»[34]. Практика мистецтва – це не просто самовираження генія, а претензія на значущість і діалог, що потребує інтерпретації з боку публіки. К.-О. Апель стверджував тріадичну природу знака (знак – об'єкт – інтерпретатор). З цього випливає, що художня практика неможлива поза інтерсуб'єктивним полем: сенс мистецтва народжується лише в процесі співрозуміння та консенсусу між автором і реципієнтом. Оскільки К.-О. Апель пов'язував прогрес із розширенням відкритого раціонального дискурсу, радикальні практики мистецтва (наприклад, модернізм або перформанс) можуть розглядатися як спосіб критики догматичних («стратегічних») мовних культур і пошук нових форм взаєморозуміння. Тому саме в умовах формування медіакомунікативного суспільства відкриває й принципово нові можливості для розвитку культурно-інформаційного суспільства гуманістичного типу. Інформаційні мережі здатні стати простором інтелектуальної кооперації, міжкультурного діалогу, розвитку когнітивних практик і творчої самоорганізації суспільства. Тоді

[33] Капіца В.Ф. Українська національна свідомість. Філософсько-культурогенний аспект. Кривий Ріг : Мінерал, 2005. 218 с.

[34] Апель К.-О. Трансформація філософії / пер. з нім. Київ : Основи, 2001. 392 с.

медіакомунікація перестає бути лише інструментом масового впливу і перетворюється на механізм формування інтерсуб'єктивної солідарності, громадянської культури та духовно-ціннісної інтеграції суспільства.

У зазначеному аспекті український національний світогляд має значний потенціал для формування альтернативної моделі культурно-інформаційного розвитку. Його традиційна духовна інтегративність, соборність, етична спрямованість і культурна поліцентричність можуть стати основою для створення гуманістичної моделі медіатизованого суспільства, в якій технологічний прогрес поєднуватиметься з духовним розвитком людини, а інформаційна відкритість – із збереженням культурної самобутності.

Таким чином, культурно-антропологічні трансформації в контексті медіатизації необхідно розглядати як складний процес становлення нової соціокультурної реальності, де визначальним фактором розвитку стає не лише техніка чи інформація, а духовно-комунікативний потенціал суспільства.

ВИСНОВКИ

Проведений аналіз культурно-антропологічних трансформацій у контексті медіатизації сучасного суспільства дозволяє дійти висновку, що інформаційна трансформація суспільства є не лише технологічним або комунікативним явищем, а фундаментальним цивілізаційним процесом, який змінює саму природу соціальної реальності, способи людського буття та структуру свідомості. Вона охоплює всі рівні культурного існування – від індивідуального досвіду до національного світогляду та глобальних форм соціальної організації.

Медіасуспільні трансформації виступає механізмом глибинної перебудови комунікативних практик, у межах яких інформація перестає бути нейтральним передавальним ресурсом і перетворюється на чинник конструювання соціальної реальності. Вона формує нові типи взаємодії, прискорює циркуляцію смислів і водночас створює ризики фрагментації свідомості, симуляції досвіду та втрати цілісного світоглядного горизонту. Таким чином, медіатизація постає як амбівалентний процес, що поєднує розширення комунікативних можливостей із загрозами духовної редукції людини. Розглянуто культурно-антропологічні трансформації сучасного суспільства в умовах медіалізації культури крізь призму комунікативної філософії, естетичного досвіду та мета-антропологічного підходу. Показано, що сучасні культурно-мистецькі практики набувають інтерсуб'єктивного характеру, у якому смисл художнього твору формується в полі комунікативної взаємодії автора, тексту та реципієнта. інтеграція комунікативно-філософських, антропологічних та метаантропологічних підходів дозволяє розглядати

мистецтво як особливу форму культурної комунікації, у якій смисл формується через інтерсуб'єктивну взаємодію та інтерпретацію. У контексті медіатизованого суспільства художня практика виходить за межі традиційного естетичного досвіду і набуває статусу простору формування багаторівневої ідентичності, творчої самореалізації та духовного самотворення особистості. Це засвідчує, що сучасні культурно-антропологічні трансформації нерозривно пов'язані з розвитком нових форм мистецької комунікації, які поєднують традиційні культурні смисли з можливостями цифрового середовища та глобальних інформаційних мереж.

Інтеграція комунікативно-філософських, антропологічних та метаантропологічних підходів дозволяє розглядати мистецтво як особливу форму культурної комунікації, у якій смисл формується через інтерсуб'єктивну взаємодію та інтерпретацію. У контексті медіасимволічного опосередкування суспільства художня практика виходить за межі традиційного естетичного досвіду і набуває статусу простору формування багаторівневої ідентичності, творчої самореалізації та духовного самотворення особистості. Це засвідчує, що сучасні культурно-антропологічні трансформації нерозривно пов'язані з розвитком нових форм мистецької комунікації, які поєднують традиційні культурні смисли з можливостями цифрового середовища та глобальних інформаційних мереж. Перспективним напрямом подальших досліджень є розробка гуманістичної моделі медіатизованого суспільства, в якій технологічний розвиток поєднується з духовною культурою, а глобальні комунікативні процеси – з національною культурною ідентичністю та етико-антропологічними засадами людського буття.

Таким чином, сучасні культурно-мистецькі практики постають як складний комунікативно-антропологічний феномен, у якому поєднуються естетичний досвід, інтерсуб'єктивна комунікація та духовно-екзистенційні виміри творчості.

Цифровізація комунікативного простору виступає не лише як технологічний процес, а як чинник глибинної трансформації культури, що формує нові моделі художнього мислення, соціальної взаємодії та людської ідентичності.

АНОТАЦІЯ

У статті здійснено комплексний культурно-філософський аналіз медіатизації як чинника культурно-антропологічних трансформацій сучасного суспільства. Визначено, що медіатизація постає не лише технологічним процесом поширення інформації, а фундаментальним механізмом трансформації соціокультурної реальності, способів

комунікації, символічної взаємодії та культурного самовизначення особистості.

Акцентовано увагу на трансформації культурно-мистецьких практик у цифровому середовищі. Встановлено, що сучасні медіа виступають не лише засобом комунікації, а й простором художньої репрезентації соціальної реальності, де візуальні образи, символічні форми та цифрові комунікативні практики формують нові механізми культурного самовираження та соціальної ідентифікації. Показано що медіатизація сприяє формуванню нових типів культурної взаємодії, естетизації повсякденності та розвитку мережевих форм культурної творчості.

В теоретичному вимірі обґрунтовано комунікативну природу мистецтва в межах трансцендентальної прагматики, де художній твір розглядається як акт інтерсуб'єктивної комунікації в «необмеженій комунікативній спільноті», а його смисл формується через діалог і можливий консенсус між автором та реципієнтом. Розвиток антропологічного підходу підкреслює множинність людської сутності, що в умовах медіакультури проявляється у багаторівневій ідентичності та здатності особистості до культурного самотворення. У цьому контексті творчість інтерпретується як прояв «межового буття», що відкриває можливості духовної самореалізації та подолання екзистенційних криз у сучасному медіатизованому просторі.

Доведено, що культурно-антропологічні трансформації в умовах медіатизації мають суперечливий характер: з одного боку, вони відкривають нові можливості для міжкультурного діалогу, розвитку комунікативної культури та творчої самореалізації особистості, а з іншого – породжують ризики маніпуляції свідомістю, втрати духовної цілісності та руйнування традиційних механізмів культурної спадкоємності. Зроблено висновок, що культурно-антропологічні трансформації в умовах медіатизації формують нову модель культурної реальності, у якій мистецтво, комунікація та антропологія взаємодіють як єдиний простір смислотворення, що потребує гуманістично орієнтованого осмислення та збереження духовно-культурної цілісності особистості.

Література

1. Апель К.-О. Трансформація філософії / пер. з нім. Київ : Основи, 2001. 392 с.

2. Байда І. Медіакультура як феномен інформаційного суспільства. *Fine Art and Culture Studies.* 2024. № 1. С. 133–140. DOI: 10.32782/facs-2024-1-19.

3. Белл Д. Прихід постіндустріального суспільства: досвід соціального прогнозування / пер. з англ. Київ : Основи, 2006. 575 с.

4. Бердяєв М. Сенс творчості: досвід виправдання людини. Київ : Дух і Літера, 2024. 416 с.

5. Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть. Львів : Кальварія, 2004. 376 с.

6. Габермас Ю. Теорія комунікативної дії / пер. з нім. Київ : Видавничий дім «Всесвіт», 2000. 560 с.

7. Дарованець К. І. Цифрова епоха: від трансформації культури до змін в її популяризації. *Культурологічний альманах.* 2024. № 2. С. 214–221. DOI: 10.31392/cult.alm.2024.2.42.

8. Капіца В.Ф. Українська національна свідомість. Філософсько-культурогенний аспект. Кривий Ріг : Мінерал, 2005. 218 с.

9. Карпов В. В. (ред.). Український мистецтвознавчий дискурс : колективна монографія. Рига : Baltija Publishing, 2020. 370 с

10. Левченко А. Концептосфера медіатизації культури. *Культура і Сучасність*. 2023. № 2. С. 45–52. DOI: 10.32461/2226-0285.2.2023. 293740.

11. Малахов В. А. Антропологічні ідеї Памфіла Юркевича . *Філософська думка.* 2015. № 4. С. 98–112.

12. Мамфорд Л. Міф машини. Техніка і розвиток людства / пер. з англ. Київ : Основи, 2001. 456 с.

13. Мороз А. В. Міждисциплінарні підходи до вивчення впливовості інфографічних повідомлень на процеси відновлення культурно-мистецьких осередків. *Український мистецтвознавчий дискурс.* 2025. № 5. С. 87–95. DOI: 10.32782/uad.2025.5.14.

14. Огородник І. В., Русин М. Ю. Історія філософської думки в Україні. Київ : Вища школа, 1999. 543 с.

15. Соціокультурні трансформації сучасного урбаністичного простору: культурно-антропологічні студії : колект. монографія / Г. Бондаренко, В. Балушок, М. Бех та ін. ; за ред. Г. Бондаренко. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2023. 393 с.

16. Табачковський В. Г. У пошуках невтраченого часу: філософсько-антропологічні студії. Київ : Український центр духовної культури, 2002. 320 с.

17. Хабермас Ю. Структурні перетворення у сфері відкритості. Львів: Літопис, 2000. С. 136-150.

18. Хамітов Н. В. Самотність у людському бутті: досвід метаантропології. Київ : КНТ, 2000. 304 с.

19. Челпанов Г. І. Мозок і душа : критика матеріалізму та нарис сучасних учень про душу. Київ : Ніка-Центр, 2021. 320 с.

20. Юркевич П. Серце та його значення в духовному житті людини. *Філософські твори*. Київ : Основи, 1993. С. 69–103.

21. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. London : Routledge, 2001. 396 p.

Information about the author:
Morhun Olena Anatoliyvna,
Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor at the Department of Professional
and Socio-Humanitarian Education
Kryvyi Rih National University
11, Vitalii Matusevych str., Kryvyi Rih, 50027, Ukraine

DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-691-1-11

КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ СТЕФАНІЇ ТУРКЕВИЧ У ДЗЕРКАЛІ ЛЬВІВСЬКОЇ ПРЕСИ (1920–1943)

Німилович О. М., Борик Л. О.

ВСТУП

Творча особистість Стефанії Туркевич (Лісовської-Лукіянович, 1898–1977), першої української композиторки, належить до тих українських композиторів, які, провівши значну частину творчого життя в рідній Україні, рятуючи себе і свої родини перед більшовицьким терором після ІІ світової війни, змушені були працювати й компонувати за межами рідної країни. Її ім'я серед тих митців, хто закладав основи українського музичного модернізму. Від 1946 року й до останніх днів життя, понад 30 років, С. Туркевич жила і творила у Великобританії (Брайтон, Лондон, Брістоль, Белфаст, Кембридж). Проте формування і зростання композиторки відбувалося у мистецькій аурі рідного Львова (де навчалася в гімназії сестер Василіянок та водночас в Музичному інституті імені Миколи Лисенка у класі фортепіано славетного Василя Барвінського, а згодом у Львівському університеті, опановуючи філософію та музику у А. Хибінського і в Консерваторії польського музичного товариства), а також в атмосфері Відня (здобуваючи фахову освіту у Віденській музичній академії по класу фортепіано у Ф. Вірера, а теорії музики у Й. Маркса, 1921–1923), Берліна (вивчала композицію у Ф. Шрекера, відвідувала лекції А. Шенберга у Берлінській Музичній Академії, 1923–1930) та Праги (тут у Празькій державній консерваторії вивчала композицію в О. Шіна, а згодом у В. Новака, 1930–1935)[1] і постійно концертувала. Однак вона завжди поверталася до Львова, де також виступала як солістка, ансамблістка і де звучали її композиції.

У творчій спадщині композиторки дитячі опери, балети, три симфонії та твори для симфонічного оркестру, камерно-інструментальні, фортепіанні, хорові, камерно-вокальні композиції, обробки коляд і щедрівок. Більшість масштабних полотен мисткиня створила саме в еміграції. Усе життя багато концертувала як піаністка-солістка і концертмейстер у програмах українських концертів як в Україні, так і мешкаючи у Великобританії. Як зазначила дослідниця творчості композиторки і виконавиці Олена Берегова: «Отримання ґрунтовної

[1] Павлишин С. Перша українська композиторка: Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович. Львів: БаК, 2004. С. 10–14.

музичної освіти та перебування в атмосфері провідних європейських музичних центрів Львова, Відня, Берліна, Праги зумовили європейський вектор композиторських пошуків Стефанії. Вона завжди стежила за новими тенденціями в музичному мистецтві, була однією з перших жінок-композиторок у світі, котра почала використовувати дванадцятитонову техніку у творах, а в останньому періоді творчості навіть цікавилася електронною музикою, яка тільки-но починала розвиватися в більшості європейських країн»[2]. Втім, ці захоплення у жодному випадку не відривали творчість мисткині від національного спрямування.

Дослідженню творчого доробку С. Туркевич присвячена незначна кількість праць. Важливим джерелом постають монографії С. Павлишин, яка представляє життєпис і творчий шлях мисткині та Г. Карась, що висвітлює мистецькі здобутки композиторки у діаспорному середовищі. Окремі згадки про композиторку та окремі напрямки її творчих і наукових вподобань зустрічаються у монографії А. Рудницького, статтях М. Сокіл-Рудницької, В. Вовк, Р. Стельмащука, Г. Карась, О. Берегової, у довідникових матеріалах – О. Залеського, І. Соневицького, Енциклопедії української діаспори, а публікації Л. Кияновської, О. Максим'як, О. Голинської розкривають прем'єри оперних, балетних і симфонічних творів С. Туркевич в Україні вже у першому двадцятиріччі XXI ст. Окремі згадки про виконавську творчість знаходимо у монографії С. Павлишин, які стосуються її діяльності у Відні й Празі й у Великобританії, які не творять цілісної концертної палітри мисткині у львівський період її творчості. Велику цінність складають саме анонси, відгуки, рецензії на її сольні, ансамблеві виступи, записи на львівському радіо, дописи, що розкривають репрезентацію її власної творчості на львівській сцені, проте вони розпорошені у великій кількості преси, яка виходила у Львові в 1920–1943 роках, тоді, коли мисткиня активно концертувала і систематизація цієї інформації актуальна на сучасному етапі розвитку українського музичного мистецтва.

1. Висвітлення концертної діяльності С. Туркевич львівського періоду творчості як піаністки, концертмейстера і ансамблістки у тогочасній пресі

На початку своєї професійної музичної освіти Стефанія Туркевич націлювала себе на піаністичну кар'єру, отримуючи освіту у таких відомих піаністів і педагогів як у славного Василя Барвінського

[2] Берегова О. Українські жінки-композиторки Великої Британії в європейському культурному діалозі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*: *Збірник наукових статей*. Дніпро: ГРАНІ, 2022. Вип. 22 (1). С. 320.

у Вищому музичному інституті імені Миколи Лисенка у Львові та Вілєма Курца і Єжи Лялевича під час перебування родини у Відні (1914–16 рр.). Її навчання в Державній вчительській семінарії у Львові увінчалося 26 червня 1920 року успішною здачею державного екзамену з фортепіано разом з її однокурсницею, в майбутньому відомою піаністкою, співачкою і педагогом, Іванною Шмериковською (Приймовою). Про це довідуємося із короткої замітки у часописі «Громадська думка» від 7 липня 1920 року[3].

Одночасно С. Туркевич, маючи добрий приклад в особі свого брата, видатного диригента Лева Туркевича, прагнула здобути і фах диригента. Підтвердженням її добрих успіхів і в цьому напрямку служить замітка з часопису «Український вісник», з якого довідуємося, що 4 лютого 1921 року відбулися Загальні Збори співочого Товариства «Львівський Боян», метою яких стало обрання нового виділу. Стефанія Туркевич увійшла до керівництва товариства, як диригентка разом із батьком, Головою Товариства о. професором І. Туркевичем, а заступником Голови став доктор С. Людкевич, диригентом М. Волошин, його заступником М. Гайворонський, секретарем Товариства – Зенон Попель, бібліотекарем Ю. Давидович. Варто зазначити, що до керівного складу товариства ввійшли також і відомі музиканти В. Барвінський і Р. Орленко-Прокопович[4].

Цікаво те, що С. Туркевич показувала себе і в іншому амплуа – співачки. У 1921 році до 60-річчя з нагоди відходу в засвіти Тараса Шевченка у Львові відбулися два пам'ятні концерти за організації двох відомих львівських хорових колективів – «Бояна» і «Бандуриста». Святковий концерт відбувався 22 березня 1921 року у великому залі Вищого музичного інституту імені М. Лисенка, а народний – 28 березня 1921 року у великому залі Народного дому. Програми концертів були незмінні, проте промову до першого концерту виголосив Володимир Бачинський, а до другого – Степан Баран. У програмі концертів звучали твори на слова Тараса Шевченка авторства Д. Кашубінського, М. Лисенка, К. Стеценка, Й. Кишакевича під орудою М. Гайворонського та з фортепіанним супроводом Дарії Бандрівської й Ірини Туркевич. Саме фортепіанний секстет В. Барвінського у програмі цього концерту прозвучав вперше з часу його написання у виконанні: «перша скрипка – Р. Криштальський, друга скрипка – О. Борис, фортепян – Б. Дрималик, чельо – Л. Туркевич, віоля – В. Гельбарт, контрабас – Й. Букшований»[5].

[3] Новинки. *Громадська думка.* 1920. № 157. 7 липня. С. 3.

[4] Новинки. *Український вісник.* 1921. № 15. 10 лютого. С. 3.

[5] Концерти з нагоди 60-літних роковин смерти Тараса Шевченка. *Український вісник*. 1921. № 44. 19 березня. С. 1.

Стефанія Туркевич разом зі сестрою Іриною та Романом Левицьким виконали терцет М. Лисенка до віршів Тараса Шевченка «Сонце заходить» для сопрано, альта і тенора.

Протягом певного часу у львівських часописах не знаходимо відомостей про концертну діяльність С. Туркевич, адже певний час, від 1927 до 1934 року, композиторка проживала та здобувала освіту в містах Європи – Відні, Берліні та Празі. Повернувшись в Україну в 1934 році, С. Туркевич відновлює свої виступи. У газеті «Діло» від 1937 року дізнаємося про організацію благодійного «Традиційного Вечора», зібрані кошти з якого пішли на допомогу вдовам та сиротам. Програма концерту надзвичайно цікава адже Стефанія Туркевич вперше заграла свої «Варіації на українську тему». Також презентований був «Фортепіанний квартет d-moll» М. Колесси. Його виконали Р. Савицький, Р. Криштальський, Е. Козулькевич та П. Пшеничка. Окрім того, до концертної програми долучилась і оперна співачка Євгенія Зарицька[6].

Схвальний відгук про цей вечір надав Нестор Нижанківський у часописі «Українські вісті». Автор допису вважав Стефанію піаністкою з «добрим технічно-композиторським вишколом», а про її варіації висловився так: «Фортепіанні варіяції цього вечора дуже гладкі в переходах з одної до другої, але все таки контрастуючі між собою. Варіяції навіяні місцями звуковістю французької легкости навіть тоді, коли Лісовська старається розв'язати часом якусь тяжку немов запутану проблему»[7]. Окрім того, як виявилося, на вечорі прозвучали ще два твори С. Туркевич – солоспіви, які виконала Євгенія Зарицька, а акомпонувала їй сама композиторка й заслужила «рясні оплески».

У 1930-х роках активного розвитку набирає Львівське радіо, у щоденній програмі якого звучала музика у виконанні видатних українських музикантів – піаністів, скрипалів, співаків тощо. Долучалась до виступів по радіо і Стефанія Туркевич з виконанням «Варіацій на українську тему» та іншими власними композиціями, граючи і сольні концерти (ресіталі), як-от 13 січня 1939 року[8] [7*]. Також у програмі радіо звучали вокальні й симфонічні твори інших відомих композиторів. Окрім музики, львів'яни слухали щоденні вісті українською мовою, біржові зведення, спортивні та мистецькі новини і передачі для школярів[9].

---

[6] Новинки. *Діло.* 1937. № 41. 25 лютого. С. 7.

[7] Нениж [Нестор Нижанківський]. Концертова частина. *Українські вісти.* 1937. № 49. 6 березня. С. 4.

[8] Львівське радіо. *Діло.* 1939. № 8. 13 січня. С. 10.

[9] Програма радія. *Наш прапор.* 1938. № 80. 20 липня. С. 8; Львівське радіо. *Діло.* 1939. № 8. 13 січня. С. 10; Програма радія. *Наш прапор.* 1939. № 4. 13. січня. С. 8.

Як уже зазначалося, С. Туркевич великої уваги надавала мистецтву *концертмейстера і ансамблістки*, виступаючи з відомими співаками і виконуючи твори західноєвропейських, українських авторів, а також власні композиції.

Одним з перших таких виступів стала програма концерту в залі Музичного товариства ім. Лисенка в честь Митрополита Андрея Шептицького 12 грудня 1917 року. Організований захід був Комітетом «Живого Пам'ятника» за участі мішаного хору «Львівського Бояна» (диригент о. І. Туркевич, концертмейстер Б. Дрималик) і хору духовної семінарії (диригент Володимир Майба, концертмейстер Б. Дрималик). У програмі концерту поруч з творами М. Лисенка («Камо пойду»), Д. Бортнянського («Слава во вишних Богу», «Гласом моїм»), Ю. Свенсена («Romanze G dur»), Ф. Дрдлі («Sou venir»), в якому соло скрипки виконав майбутній священник, організатор музичного життя Дрогобича 1920-30-х років, директор філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка в Дрогобичі – Северин Сапрун, Ф. Шуберта («Симфонія»), Ф. Колесси («Тим що упали»), Г. Топольницького («Хустина»). Молода піаністка виступила у програмі з виконанням твору Л. Керубіні «Ave Maria», який прозвучав у виконані І. Туркевич (сопрано), Р. Криштальського (скрипка) і Ст. Туркевич (фортепіано)[10].

У замітці від 1921 року, яка з'явилася у часописі «Український вісник», повідомлялося про Музичний Ранок на честь 80-річного ювілею Юліана Романчука – письменника, журналіста, педагога, громадського діяча, видавця, довгорічного політичного провідника українців Галичини, одного зі засновників товариств «Просвіта» (голова – 1896–1906), НТШ, Рідної школи, Учительської Громади, посла до Галицького Сейму (1883-1895), австрійського парламенту, делегата Української Національної Ради ЗУНР[11] [10*].

Ранок відбувся у великому залі Товариства ім. Лисенка у Львові. Концертна програма повнилася композиціями: Д. Бортнянського «Блажен муж», М. Лисенка «Ой одна я, одна», М. Карловича «Оман» (соло сопрано Ірина Туркевич), Ст. Людкевича «Торжественна кантата». Мішаному хору під управою о. І. Туркевича і співачці І. Туркевич вправний супровід провела піаністка Стефанія Туркевич[12].

Наступні повідомлення, які вдалося відшукати у Львівській пресі – це анонси подій, які відбувалися у різні роки. У часописі «Діло» від 5 березня 1924 року було опубліковано оголошення про Шевченкове

[10] Новинки. *Діло*. 1917. № 290. 9 грудня. С. 3.

[11] Меленчук О. Шевченкові ідеї в житті і творчості Юліана Романчука. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2018. № 33. Т. 1. Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2018. С. 48–51.

[12] Новинки. *Український вісник*. 1921. № 23. 22 лютого. С. 3.

свято у Львові, яке відбулося 12 березня цього ж року в залі Народного Дому і проводилося за організації українських культурних товариств у Львові та сприяння і участі відомої оперної співачки Олександри Парахоняк-Козакової. Святкову промову виголосила відома поетеса, прозаїк, педагог і культурна діячка Констянтина Малицька. В урочистій програмі брали участь хори «Львівський Боян» (диригент Л. Туркевич) і «Бандурист» (диригент В. Неділко), які виконали: кантати Й. Кишакевича на вірші К. Малицької «На сонця шлях» і М. Лисенка-Т. Шевченка «Радуйся ниво неполитая» («Львівський Боян»), твір С. Людкевича на вірші Т. Шевченка «Ой вигострю товариша» з фортепіанним супроводом в 4 руки (хор «Бандурист і фортепіанний ансамбль у складі Стефанії і Лева Туркевичів»). У виконанні струнного квартету членів Музичного товариства ім. М. Лисенка під проводом Олени Шлапаківної-Зборовської було виконано Квартет оп. 76. №. 4 Й. Гайдна та Квартет ор. 11 П. Чайковського. Цікаво, що в програмі урочистості Стефанія Туркевич зустрілася на сцені зі своїм знаменитим педагогом Василем Барвінським, який з великим успіхом виступив зі славетною оперною співачкою Олександрою Парахоняк. У їхньому виконанні пролунав солоспів В. Барвінського на вірші Т. Шевченка «Колисанка»[13].

Наступний анонс у часописі «Діло» стосувався сольного реситалю відомої співачки і музиколога-рецензенки Іванни Шмериковської-Приймової у Львові, який відбувся 10 квітня 1935 року у великому залі Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Співачка виконала низку староіталійських арій, французьких шансонів XVIII ст., твори Р. Шумана, Р. Штрауса, К. Шимановського. З доробку українських композиторів прозвучали твори Ст. Людкевича, Н. Нижанківського та Ст. Туркевич-Лісовської, а також обробки українських народних пісень М. Колесси, Н. Нижанківського та В. Барвінського. Варто наголосити, що фортепіанний супровід цієї насиченої програми успішно і майстерно представила доктор Стефанія Туркевич-Лісовська[14].

У наступному році Стефанія Туркевич виступила як концерт-мейстер у сольній програмі радіопередачі-концерту своєї сестри Ірини Туркевич. Радіоавдиція (радіопередача – О. Н., Л. Б.) відбулася 28 вересня 1936 року і представила у виконанні цих талановитих музиканток композиції В. Барвінського, М. Колесси, Ст. Людкевича, А. Нижанківського, А. Рудницького, Р. Сімовича, а також і самої Стефанії Туркевич[15].

[13] Оголошення. *Діло*. 1924. № 49. 5 березня. С. 4.
[14] Новинки. *Діло.* 1935. № 88. 4 квітня. С. 5.
[15] Там само. 1936. № 216. 26 вересня. С. 6.

У час німецької окупації С. Туркевич-Лукіянович продовжувала виступи на львівському радіо, про що довідуємося із Програми на неділю 17 серпня 1941 року[16], коли у 35 хвилинній передачі (18.15–18.50) під назвою «Концерт з творів львівських композиторів» ці твори прозвучали у виконанні відомих музикантів: Іванни Прийомової (мецо-сопрано), піаністів – Галини Левицької, Меланії Байлової і Романа Савицького, а також скрипальки Лесі Деркач в ансамблі з піаністкою докторкою Стефанією Лукіянович.

2. Композиторський і науковий доробок Стефанії Туркевич на львівських сценах

Окрім активної виконавської та концертмейстерської діяльності, Стефанія Туркевич писала власні композиції, які виконувалися у концертних залах Львова.

Дослідниця творчості С. Туркевич, докторка мистецтвознавства С. Павлишин зазначала в монографії, що поява перших творів С. Туркевич відноситься до часу її навчання в учительській семінарії та польській консерваторії у Львові, у 1919–1923 роках, серед яких Служба Божа, яка звучала неодноразово у соборі св. Юра у 1919–1920 рр. та Псалом виконувався часто у 1922–1923 рр.

У грудні 1928 року у Народному Домі Львова відбулось урочисте святкування 60-ліття «Просвіти», на якому зібралося багато українських митців. Захід розпочався промовою голови товариства М. Галущинського. До концертної програми долучилися два хори: хор читальні «Просвіти» з Левандівки під керівництвом професора В. Манька та хор Купчинського, у виконанні якого прозвучала «Вулиця» М. Лисенка та в'язанка народних пісень. З декламацією вірша «В храмі св. Юра» Б. Лепкого виступила П. Юрчинська. Концертна програма завершилась виконанням обома хорами композиції до слів Т. Шевченка «Учітеся» Стефанії Туркевич[17].

Цікаве зауваження знаходимо у статті журналістки Меланії Нижанківської у часописі «Діло» від 27 червня 1934 року. Завдяки жіночим зусиллям був організований «Репрезентаційний концерт жіночого конгресу» (відбувся у Станиславові), виконавицями якого стали також жінки: пані Сулимівна, Христя Колесса, Марія Сокіл, пані Вишницька, професорка Ціпановська та пані Крихова. Проте Меланія Нижанківська зауважила, не згадуючи прізвища автора, що музику

[16] Програма Львівського Радіо. *Українські щоденні вісті*. 1941. № 37. 17 серпня. С. 7.

[17] Новинки. *Діло.* 1928. № 271. 6 грудня. С. 3; В 60-ліття «Просвіти». Академія Філії «Просвіти» у Львові. *Діло.* 1928. № 277. 13 грудня. С. 3.

до жіночого гімну мала б створити теж жінка, адже «маємо нпр. свою здібну композиторку Стефанію Лісовську»[18].

Згодом, Меланія Нижанківська в журналі «Жінка» написала рецензію на концерт, який відбувся 1935 року у залі Музичного Інституту ім. Лисенка. На заході вперше були представлені солоспіви «Втомилась душа моя» та «Буває тужу» С. Туркевич, виконавицею яких стала співачка Іванна Шмериковська-Приймова. Журналістка характеризує творчість Стефанії так: «Є це твори настільки модерні – де акомпаніямент творить зі співом нерозривну цілість, є наче співчастю її. Пісні ці показують на основні композиторські студії Лісовської і не мають у собі нічого з дилетантизмом. Приймова і Лісовська є не тільки культурними виконавцями, але теж культурними одиницями… Але не тільки мистецтво дали вони нам – вони відтворювали саме життя!»[19].

Про цей концерт з'явилася у часописі «Батьківщина» ще одна промовиста замітка авторства «Тес», в якій означено риси творчості композиторки: «»Твори її наскрізь зрілі, вносять у її, по своїому характері українську музику, сміливий модерний підхід. Мають у собі спонтанну молодечість та об'єднують у собі типову українську сентиментальність з ударністю…»[20].

Про композиторську творчість С. Туркевич згадується і у анонсі концерту «Українська пісня на протязі 30 літ». Концерт мав охопити твори від старшого покоління композиторів – М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, Д. Січинського – до молодих: С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського, В. Косенка, С. Туркевич-Лісовської. Більшість творів саме на цьому заході були представлені вперше[21]. Про цей концерт написав статтю «Українська пісня напротязі 30 літ. (До Ювілейного Свята Українського Національного Музею 27-го ц. м.)» Антін Рудницький – український композитор, піаніст і диригент. Аналізуючи творчість українських композиторів, автор відносить Стефанію Туркевич до модерністичної течії у музиці, висловлюючись про неї так: «Стефанія Туркевич-Лісовська, що в стадії творчої кристалізації вагається ще поміж явним і «свідомим» модернізмом і

[18] Репрезентаційний концерт жіночого конгресу. *Діло.* 1934. № 167. 27 червня. С. 2.

[19] Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович. Львів: БаК, 2004. С. 20.

[20] Там само.

[21] Українська пісня за останніх 80 літ. *Діло.* 1935. № 238. 7 вересня. С. 5.

деякими лірично-романтичними нахилами пісні до слів Бабія, Лукіяновича й ін., виявляє хист до драматизації і сильних акцентів»[22].

Інший відомий музикознавець Зиновій Лисько у своєму огляді новітньої фортепіанної творчості влучно зазначав, що через брак симфонічних оркестрів та великих сцен західноукраїнські митці часто мусили йти на компроміси, проте саме у фортепіанній музиці вони залишалися найменш обмеженими та найщирішими. Поряд з такими відомими іменами як Микола Колесса, Антін Рудницький, Лев Ревуцький знаходимо і Стефанію Туркевич-Лісовську, яку автор виокремлює як яскраву представницю новітньої празької школи[23].

Твори Стефанії Туркевич звучали і по радіо. Наприклад, у вечірній програмі 28 вересня 1936 року співачка Ірина Туркевич виконувала твори: В. Барвінського, М. Колесси, С. Людкевича, А. Нижанківського, А. Рудницького, Р. Сімовича, а також композиції своєї рідної сестри С. Туркевич. Акомпанувала їй сама композиторка[24].

З біографії С. Туркевич дізнаємося, що вона входила до Союзу українських професійних музик. Сьомого січня 1937 року відбулися збори Союзу, на яких обрано нову Раду у наступному складі: головою став В. Барвінський, містголовою – Р. Савицький, секретарем – Р. Сімович, а скарбником Л. Туркевич. До Контрольної Комісії увійшли: С. Людкевич, С. Туркевич-Лісовська і Т. Шухевич[25].

Загалом варто зауважити, що більшість відгуків про виконання творів С. Туркевич припадають на 1940-і роки. Тож 8 березня 1942 року в Оперному Театрі у Львові відбулася святкова Академія з нагоди 81 річниці смерті Тараса Шевченка, яку організував Львівський Відділ Українського Центрального Комітету (УЦК), що в часі німецької окупації проводив різнорідну опіку українського життя. У програмі цього урочистого заходу у виконанні мішаного українського хору в супроводі симфонічного оркестру під управою Л. Туркевича пролунали твори на вірші Кобзаря: «Заповіт» Б. Лятошинського, «Ой чого ж ти почорніло» Л. Ревуцького, співачка І. Туркевич-Мартинець виконала солоспіви «Ой люлі, люлі» В. Барвінського і «Минають дні і ночі, минає літо» С. Туркевич-Лукіянович, а чоловічий хор «Сурма» під керівництвом О. Плешкевича представив слухачам композиції «Сонце

[22] Антін Рудницький. Українська пісня на протязі 30 літ. (До Ювілейного Свята Українського Національного Музею 27-го ц. м.). (Докінчення). *Діло.* 1935. № 257. 27 вересня. С. 5.

[23] Лисько З. Українська новітня фортепіянова творчість (Докінчення). *Діло.* 1935. №279. 19 жовтня. С. 4.

[24] Новинки. *Діло.* 1936. №216. 26 вересня. С. 6.

[25] Загальні збори Союзу Українських Проф. Музик. *Українські вісти*. 1937. № 5. 7 січня. С. 9.

заходить» С. Людкевича і «Утоптала стежечку» М. Колесси. Зі вступним словом виступив д-р В. Сімович, а після концерту мистецькими силами Українського Театру у Львові вперше було поставлено містерію Т. Шевченка «Великий льох» у драматизації Г. Лужницького[26].

Вже 15 травня 1942 року на Львівському Радіо відбувся концерт вокальних і фортепіанних творів і обробок народних пісень М. Колесси, З. Лиська, С. Туркевич-Лукіянович і Р. Сімовича, які прозвучали у виконанні Галини Левицької (фортепіано), Ірини Туркевич-Мартинець (сопрано) і хору під управою Євгена Козака та фортепіанним супроводом Романа Сімовича[27].

Ще один подібний вечір-концерт з творів українських львівських композиторів відбувся 25 жовтня 1942 року в залі Літературно-мистецького Клубу, організований Спілкою Праці Українських Музик при УЦК. Прозвучали композиції Стефанії Лукіянович, Романа Сімовича й Василя Витвицького у виконанні примадонни Львівської Опери Ірини Туркевич-Мартинцець, Лесі Деркач (скрипка), Є. Курилович-Чапельської (фортепіано) та тріо у складі – Романа Савицького (фортепіано), Петра Пшенички (альт) та Романа Криштальського (скрипка[28]).

На цю імпрезу у часописі «Львівські вісті» від 28 жовтня 1942 року з'явилася розгорнена замітка-відгук авторства відомого українського композитора, музиколога, педагога Зиновія Лиська. З цього допису довідуємося, що всі твори, виконані в програмі, прозвучали вперше й викликали велике зацікавлення публіки.

Як зазначив автор: «Степанія Лукіяновичева, відома вже нашій суспільності композиторка, виступила на цьому вечорі з 4-ма глибоко пережитими солоспівами: «Лемківська пісня», «Я ввечорі прийду», «Тебе нема», і «Прощання», а також скрипковою сонатою, особливо цінним вкладом у нашу літературу; цей останній твір, широко заложений, виявляє особливо в т. зв. «розрібці» значний розмах і композиторську інвенцію»[29]. Прозвучали також солоспіви Р. Сімовича: «Ой, високо і став місяць», «У хвилях синьої ріки», «Самітна», «Ой, ти дубочку», «Ой, під мостом», «Ой, ти березочок» та «Коломийка» – «найбільше дозрілі композиторською технікою і стилево витримані (імпресіонізм)»[30] та Фортепіанне тріо В. Витвицького, що «скриває

[26] Свято-Академія в честь Т. Шевченка у Львові. *Дрогобицьке слово.* 1942. № 32. 16 березня. С. 3.

[27] Українська радіопередача. *Львівські вісті.* 1942. № 106. 15 травня. С. 3.

[28] Вечір львівських композиторів. *Львівські вісті.* 1942. № 240. 22 жовтня. С. 3.

[29] Лисько З. Концерт львівських композиторів. *Львівські вісті*. 1942. № 246 29 жовтня. С. 5.

[30] Там само.

в собі елементи широкого розмаху»[31]. Серед виконавців: співачка І. Туркевич-Мартинець (сопрано), Леся Деркач (скрипка), тріо у складі – Р. Савицький (фортепіано), Р. Криштальський (скрипка) і П. Пшеничка (віолончель). Фортепіанний супровід звучав у майстерному виконанні авторів музики: С. Лукіянович і Р. Сімовича.

Рецензент слушно зауважив, що: «Імпрези такого роду є дуже побажані й корисні під кожним оглядом, бо дають змогу нашому громадянству в симпатичній, інтимній обстанові познайомлюватися з новими творами української музичної літератури і з новими композиторами»[32].

Другий вечір у серії Спілки Праці Українських Музик відбувся 12 лютого 1943 року в Літературно-мистецькому Клубі під знаком пісень сучасних українських композиторів. Про цей концерт подав цікаву рецензію у часописі «Львівські вісті» відомий скрипаль і музиколог Євген Цегельський. Як зазначив автор, метою вечора була презентація пісенного доробку сучасних композиторів у простому, переважно двоголосному викладі з ефектною мелодикою задля їхньої популяризації серед української молоді, селянства, робітництва та інтелігенції. Доктор Василь Витвицький у вступній промові зазначав, що: «сучасному композиторові музики, який пише сонати чи концерти, нелегко «зійти» до жанру пісні, що відповідала би масі, бо одна мелодія, із вторуючим голосом, не дає такому композиторові повного образу, не вдоволяє його творчої фантазії»[33]. Проте вечір вдався на славу, з оригінальною програмою і фортепіанним супроводом і важливо те, що виконувані пісні звучали вперше.

Майже всі твори належно і з натхненням виконував мішаний хор Євгена Козака у фортепіанному супроводі Є. Курилович-Чапельської. Прозвучали пісенні твори: лагідна пісня Василя Барвінського до слів Святослава Гординського «Багряно блискають сузір'я», «Марш» до слів того ж поета з музикою Степанії Туркевич-Лукіянович, запальна пісня Василя Витвнцького «Віють прапори» до слів Г. Чупринки, близька до народної – пісня Романа Сімовича до слів Шевченка «Гей літає орел», дві виразні й динамічні пісні Станіслава Людкевича «Гей, браття-молодці» до слів С. Руданського та «Хто живий – уставай» до слів В. Пачовського, бадьора «Пісня стрільців» Зиновія Лиська на слова С. Гординського, а мелодично чудова композиція Миколи Колесси до слів О. Бабія «Вірли летять» завершила цей вечір.

[31] Лисько З. Концерт львівських композиторів. *Львівські вісті*. 1942. № 246 29 жовтня. С. 5.

[32] Там само.

[33] Цегельський Є. Вечір у такті чотири четверті. *Львівські вісті*. 1943. № 33. 16 лютого. С. 3.

Є. Цегельський зауважив, що завдяки такій програмі: «… наша музично-співацька література побільшилася знову на вісім удатних і ефектовних пісень, які напевно скоро приймуться і товаришитимуть на дальшому життєвому шляху українського народу»[34] й справді окремі з них популярні й до сьогоднішніх днів.

У серії концертів Спілки Українських Музик відбувся вечір сучасної фортепіанної музики, організований у Літературно-Мистецькому Клубі, який пройшов з великим успіхом. Відома піаністка-педагог Галина Левицька представила програму з фортепіанних творів Л. Ревуцького, В. Барвінського, П. Козицького, В. Косенка, М. Колесси, З. Лиська, Н. Нижанківського і С. Лукіянович, а влучні коментарі до творів і змістовну доповідь виголосив Зиновій Лисько[35].

Поряд із визначними здобутками у сфері композиції та виконавства (як солістки і концертмейстера), вагому частину професійної спадщини Стефанії Туркевич становить її науково-теоретична діяльність. Як зазначається у часописі «Діло» від 20 червня 1934 року Стефанія Туркевич стала першою українською композиторкою, яка захистила дисертацію у Карловому університеті в Празі під керівництвом професора З. Неєдлі та одержала звання доктора філософії[36]. Тема дослідження Стефанії Туркевич: «Український елемент у творах П. Чайковського «Черевички» та Н. Римського-Корсакова «Ніч перед Рождеством» і порівняння їх з оперою Миколи Лисенка «Різдвяна ніч». Як зазначила в монографії С. Павлишин цікавими і незалежними є висновки авторки наукової праці: «… про відсутність українського елемента у Чайковського і його змішання з російським у Римського-Корсакова. Підхід автора до висвітлення теми є не тільки музичний, але й історико-філософський. Подається також характеристика української пісні, її поетично-метричної будови, гетерофонії»[37]. С. Туркевич, розглядаючи оперу М. Лисенка, зазначала, що «Микола Лисенко, як українець, найкраще зілюстрував рідний йому Гоголівський сюжет, беручи під увагу музично-етнографічний бік опери» і висновувала, що «… для України він став великим не тільки внаслідок введення народніх мелодій в оперу як найцінніщих чистих перлин мистецтва, але внаслідок перетворення тих мелодій у форми вищого мистецького порядку», а «Коли ж взяти під увагу, що української опери до Лисенка зовсім не було, то треба признати йому неоціненну заслугу у розвитку

[34] Цегельський Є. Вечір у такті чотири четверті. *Львівські вісті*. 1943. № 33. 16 лютого. С. 3.

[35] Хроніка. *Наші дні*. 1943. № 4. 1 квітня. С. 13.

[36] Новинки. *Діло.* 1934. № 164. 24 червня. С. 6.

[37] Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович. Львів: БаК, 2004. С. 15.

української музики, а саме, що він перший підніс рідну музику до рівня справжніх європейських вимог у музичному мистецтві»[38].

Варто зазначити, що наукова робота С. Туркевич стала вагомим дослідженням українського музичного фольклору, як також утвердження досягнень М. Лисенка у розвитку професійного українського музичного мистецтва.

Доволі часто С. Туркевич долучалася до проведення різноманітних концертних програм, виголошуючи змістовні передмови до програм концертів.

У газеті «Львівські вісті» за 1943 рік зустрічаємо оголошення та відгук про проведення композиторського вечора у Клюбі, присвяченому новітній українській музиці. Захід відбувся у приміщенні Літературно-мистецького Клубу і включав у себе таку програму: струнні квартети Василя Барвінського і Валентина Костенка та квартет-сюїта Василя Витвицького. Виконавцями були Володимир Цісик (1-ша скрипка), Роман Согор (2-га скрипка), Богдан Задорожний (віоля) і Орест Березовський (віолончеля). Вступне слово щодо програми виголосила Стефанія Туркевич. Про її доповідь автор замітки писав наступне: «д-р Ст. Туркевич-Лук'янова накреслила в кількох словах ріст інструментальної музики, задержуючись довше на струнному квартеті в історичній та формальній площинах. Підкреслюючи значення спадщини віденських класиків прелегентка почерез досягнення романтиків переходить до української інструментальної музики»[39].

Цього ж року 24 лютого Літературно мистецький Клуб провів ще один захід – концерт колядок і щедрівок[40]. Розпочала програму Стефанія Туркевич, яка розповіла гостям про значення колядок і щедрівок в історичному контексті, а також дала коментарі щодо виконуваних пісень. Концертну програму розпочав хор Оперного театру, який виконав колядки та щедрівки в обробці українських композиторів. Василь Барвінський заграв власні обробки колядок та акомпонував солісту Л. Рейнаровичу. До концерту долучилися також брат і сестра Стефанії Туркевич у ролі диригента та співачки.

[38] Карась, Г. Музикознавчі дисертації Стефанії Туркевич та Зиновія Лиська як фактор утвердження національно-культурної ідентичності. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. Київ, 2023. № 6 (1), С. 8–16.

[39] Композиторський вечір у Клюбі. *Львівські вісті.* 1943. № 15. 26 січня. С. 3; Г. Л. І-ий вечір Спілки Праці Українських музик. *Львівські вісті.* 1943. № 15. 4 лютого. С. 4.

[40] Концерт колядок і щедрівок для німецьких гостей в Літературно-мистецькому клубі у Львові. *Львівські вісті.* 1943. № 15. 25 лютого. С. 3.

ВИСНОВКИ

Підсумовуючи, варто наголосити, що відгуки, рецензії та анонси, які висвітлювали концертну і мистецьку діяльність С. Туркевич-Лісовської-Лукіянович, систематично публікувалися на шпальтах провідних українських часописів, серед яких: «Громадська думка», «Український вісник», «Діло», «Українські вісті», «Наш прапор», «Жінка», «Львівські вісті», «Батьківщина», «Наші дні», «Дрогобицьке слово» та ін. Як солістка Стефанія Туркевич активно виступала у 1920-30-х роках на благодійних вечорах у Львові (постійно повертаючись до рідного міста з європейських столиць, де вдосконалювала свою музичну освіту, працювала і концертувала) та з реситалями в ефірах Львівського радіо, де майстерно виконувала власні композиції, зокрема «Варіації на українську тему». У ролі концертмейстера вона працювала з видатними вокалістками – І. Туркевич-Мартинець, І. Шмериковською-Приймовою, Є. Зарицькою, інструменталістами – Р. Криштальським, Л. Деркач та хоровими колективами, виконуючи репертуар як зарубіжних (Р. Шумана, Р. Штрауса та Л. Керубіні, К. Шимановського), так і українських авторів (М. Лисенка, В. Барвінського, С. Людкевича, М. Колесси, Н. Нижанківського, А. Рудницького), а також власні композиції.

Твори Стефанії Туркевич, наприклад такі як «Варіації на українську тему», скрипкова соната, хорові твори та низка солоспівів («Втомилась душа моя» та «Буває тужу», «Минають дні і ночі, минає літо», «Лемківська пісня», «Я ввечорі прийду», «Тебе нема», і «Прощання»), регулярно звучали у Львові на сценах Народного Дому, Музичного інституту ім. М. Лисенка, Літературно-мистецького клубу та на Львівському радіо. Їх виконували провідні музиканти: І. Туркевич, І. Шмериковська-Приймова, Є. Зарицька, Л. Деркач в майстерному супроводі авторки.

Окрім того, Стефанія Туркевич стала авторкою наукового дослідження і захистила дисертацію, яка, як зазначила доктор мистецтвознавства Г. Карась була новаторською на той час, «але не втратила своєї актуальності і сьогодні, коли питання національної та культурної ідентичностей знову постають гостро на початку XXI ст., коли Україна відстоює свою свободу і незалежність у боротьбі з російським ворогом»[41]. С. Туркевич також супроводжувала концерти, в програмі яких виголошувала ґрунтовні вступні доповіді про розвиток

[41] Карась, Г. Музикознавчі дисертації Стефанії Туркевич та Зиновія Лиська як фактор утвердження національно-культурної ідентичності. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. Київ, 2023. № 6 (1), С. 8.

інструментальної і вокальної музики й надавала пояснювальні коментарі щодо виконуваних творів.

Розкриття цілісної концертно-виконавської палітри С. Туркевич крізь призму рецензій, відгуків та статей у львівській періодиці 1920–1943 рр. яскраво змальовує широту напрямків діяльності мисткині та проливає світло на загальний високий рівень музичного мистецтва і освіти у Львові зазначеного періоду.

АНОТАЦІЯ

Мистецький розвиток і атмосфера музичного мистецтва в Україні та світової української діаспори, висвітлення і розкриття мистецьких процесів, високих художніх досягнень сьогодні постають важливими завданнями у сфері українського музикознавства та культурології. Формування західної української діаспори від XIX ст. відбувалося насамперед в силу певних економічних, соціальних, історичних та політичних причин. Розвивалася вона і в країнах Європи (Великобританія, Франція, Італія, Німеччина, Чехословаччина, Австрія, Польща), і в Аргентині, Бразилії, Австралії, проте найактивніше на Північно-американському континенті, саме в США і Канаді й стала найчисельнішою. Серед тих митців, хто в зрілому віці й з великими творчими надбаннями, здобутими на рідній землі, поповнили ряди українських емігрантів – композиторка, піаністка, музикознавиця, педагог Стефанія Туркевич.

У статті розглядається творча постать першої української жінки-композиторки – Стефанії Туркевич, яка, навчаючись у багатьох європейських столицях, завжди поверталася на рідну землю, до Львова. Тут вона працювала як педагог, концертувала, вела просвітницьку, освітню і наукову діяльність. Згодом, за певних історично-політичних причин в часі ІІ світової війни, вона опинилася і провела значну частину життя у Великій Британії, не втрачаючи зв'язку з етнічною батьківщиною ні в житті, ні в мистецтві. Здійснено осмислення виконавської і композиторської спадщини С. Туркевич, розкриття цілісної її концертно-виконавської палітри крізь призму рецензій, відгуків та статей у львівській періодиці саме у 1920-1943 роках – роках формування і розквіту таланту Стефанії Туркевич.

Література

1. Берегова О. Українські жінки-композиторки Великої Британії в європейському культурному діалозі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*: *Збірник наукових статей*. Дніпро: ГРАНІ, 2022. Вип. 22 (1). С. 313–334. https://doi.org/10.33287/222224

2. В 60-ліття «Просвіти». Академія Філії «Просвіти» у Львові. *Діло*. 1928. № 277. 13 грудня. С. 3.

3. Вечір львівських композиторів. *Львівські вісті*. 1942. № 240. 22 жовтня. С. 3.

4. Вовк В. Парастас для Стефанії Туркевич-Лукіянович. *Наше Життя*. Нью-Йорк, 1992. Ч. 5. С. 6–9.

5. Г. Л. І-ий вечір Спілки Праці Українських музик. *Львівські вісті*. 1943. № 15. 4 лютого. С. 4.

6. Голинська О. Світова прем'єра балету «Руки» Стефанії Туркевич на фестивалі її імені. URL: https://mus.art.co.ua/svitova-prem-iera-baletu-ruky-stefanii-turkevych-na-festyvali-ii-imeni/

7. Загальні збори Союзу Українських Проф. Музик. *Українські вісти*. 1937. № 5. 7 січня. С. 9.

8. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.

9. Карась Г. Музикознавчі дисертації Стефанії Туркевич та Зиновія Лиська як фактор утвердження національно-культурної ідентичності. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво.* Київ, 2023. № 6 (1), С. 8–16. https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277877

10. Кияновська Л. Післяпрем'єрні роздуми про постановку опери «Серце Оксани» Стефанії Туркевич-Лукіянович у Львові. URL: https://philharmonia.lviv.ua/media/sertse-oksany-pisliapremierni-rozdumy-vid-liubovi-kyianovskoi/

11. Композиторський вечір у Клюбі. *Львівські вісті.* 1943. № 15. 26 січня. С. 3.

12. Концерт колядок і щедрівок для німецьких гостей в Літературно-мистецькому клубі у Львові. *Львівські вісті.* 1943. № 15. 25 лютого. С. 3.

13. Концерти з нагоди 60-літних роковин смерти Тараса Шевченка. *Український вісник.* 1921. № 44. 19 березня. С. 1.

14. «Куць»: світова прем'єра опери для дітей першої української композиторки. URL: https://chytomo.com/kuts-svitova-prem-iera-opery-dlia-ditej-pershoi-ukrainskoi-kompozytorky/

15. Лисько З. Українська новітня фортепіянова творчість (Докінчення). *Діло.* 1935. № 279. 19 жовтня. С. 4.

16. Лисько З. Концерт львівських композиторів. *Львівські вісті.* 1942. № 246 29 жовтня. С. 5.

17. Львівське радіо. *Діло*. 1939. № 8. 13 січня. С. 10.

18. Максим'як О. У Львові відбулася прем'єра дитячої опери «Серце Оксани». URL: https://photo-lviv.in.ua/u-lvovi-vidbulasia-prem-iera-dytiachoi-opery-sertse-oksany/

19. Меленчук О. Шевченкові ідеї в житті і творчості Юліана Романчука. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія.* 2018. № 33. Т. 1. Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2018. С. 48-51.

20. Нениж [Нестор Нижанківський]. Концертова частина. *Українські вісти.* 1937. № 49. 6 березня. С. 4.

21. Новинки. *Громадська думка*. 1920. № 157. 7 липня. С. 3

22. Новинки. *Діло.* 1917. № 290. 9 грудня. С. 3.

23. Новинки. *Діло.* 1928. № 271. 6 грудня. С. 3.

24. Новинки. *Діло.* 1934. № 164. 24 червня. С. 6.

25. Новинки. *Діло.* 1935. № 88. 4 квітня. С. 5.

26. Новинки. *Діло.* 1936. № 216. 26 вересня. С. 6.

27. Новинки. *Діло.* 1936. № 216. 26 вересня. С. 6.

28. Новинки. *Діло.* 1936. № 216. 26 вересня. С. 6.

29. Новинки. *Діло.* 1937. № 41. 25 лютого. С. 7

30. Новинки. *Український вісник.* 1921. № 15. 10 лютого. С. 3

31. Новинки. *Український вісник.* 1921. № 23. 22 лютого. С. 3.

32. Оголошення. Діло. 1924. № 49. 5 березня. С. 4.

33. Павлишин С. Перша українська композиторка: Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович. Львів: БаК, 2004. 160 с.

34. Програма Львівського Радіо. *Українські щоденні вісті.* 1941. № 37. 17 серпня. С. 7.

35. Програма радія. *Наш прапор*. 1938. № 80. 20 липня. С. 8.

36. Програма радія. *Наш прапор*. 1939. № 4. 13. січня. С. 8.

37. Репрезентаційний концерт жіночого конгресу. *Діло.* 1934. № 167. 27 червня. С. 2.

38. Рудницький А. Українська пісня на протязі 30 літ. (До Ювілейного Свята Українського Національного Музею 27-го ц. м.). (Докінчення). *Діло.* 1935. № 257. 27 вересня. С. 5.

39. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.

40. Свято-Академія в честь Т. Шевченка у Львові. *Дрогобицьке слово.* 1942. № 32. 16 березня. С. 3.

41. Сокіл-Рудницька М. Пам'яті Стефанії Лукіянович. *Вільне Слово*. Торонто, 1977. 9 і 16 липня. С. 3.

42. Спілка Українських Музик. *Наші дні.* 1943. № 3. 1 березня. С. 14.

43. Стельмащук Р. Забутий львівський композитор-неокласик (штрихи до творчого портрета Стефанії Туркевич). *Musica Galiciana: Матеріали Другої міжнародної конференції*. Львів, 1999. С. 276–281.

44. Українська пісня за останніх 80 літ. *Діло.* 1935. № 238. 7 вересня. С. 5.

45. Українська радіопередача. *Львівські вісті.* 1942. № 106. 15 травня. С. 3.

46. Хроніка. *Наші дні.* 1943. № 4. 1 квітня. С. 13.

47. Цегельський Є. Вечір у такті чотири четверті. *Львівські вісті.* 1943. № 33. 16 лютого. С. 3.

Information about the authors:
Nimylovych Oleksandra Mykolaivna,
Associate Professor at the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
11, Ivan Franko Street, Drohobych, 82100, Ukraine

Boryk Liana Orestivna,
Master's student at the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
11, Ivan Franko Street, Drohobych, 82100, Ukraine

DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-691-1-12

ВИКОРИСТАННЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У РЕКЛАМІ ТА PR В ЦИФРОВУ ЕПОХУ

Паламаренко Я. В.

ВСТУП

У сучасних умовах цифрової трансформації суспільства музичне мистецтво поступово виходить за межі виключно естетичної та культурної функції, перетворюючись на потужний інструмент комунікаційного впливу. Активний розвиток цифрових платформ, соціальних мереж, стримінгових сервісів та інтерактивних медіа суттєво змінив підходи до створення, поширення й сприйняття рекламного та PR-контенту. У цих умовах музика набуває нових функціональних характеристик, оскільки забезпечує не лише емоційний супровід інформаційного повідомлення, а й формує поведінкові моделі, асоціативні зв'язки та механізми цифрової взаємодії аудиторії з брендом[1] [2] [3]. Особливої актуальності це питання набуває в умовах високої інформаційної конкуренції, коли увага споживача стає одним із найцінніших ресурсів цифрової економіки. Сучасний рекламний та PR-простір дедалі більше орієнтується на емоційну персоналізацію комунікацій, що обумовлює активне використання музичного мистецтва як засобу формування емоційного досвіду аудиторії.

Музичний супровід здатний підсилювати емоційне сприйняття контенту, підвищувати рівень запам'ятовуваності бренду та стимулювати поведінкову активність користувачів у цифровому середовищі. Водночас алгоритмічні механізми сучасних платформ, зокрема TikTok, YouTube, Instagram та Spotify, сприяють трансформації музики у самостійний інструмент вірусного поширення контенту, що

[1] Kemp E., Cho Y. N., Bui M., Kintzer A. Music to the ears: the role of sonic branding in advertising. *International Journal of Advertising.* 2024. Vol. 43(6). P. 1039–1059. DOI: https://doi.org/10.1080/02650487.2023.2273645

[2] Dogaru I., Furnham A., McClelland A. Understanding how the presence of music in advertisements influences consumer behaviour. *Acta Psychologica*. 2024. Vol. 248, 104333. DOI: https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2024.104333

[3] Silas S., Baker D. J., Müllensiefen D. Musical manipulation of visual scenes in video, film, and TV advertisements: a large-scale investigation into the implicit effects of sonic branding. *Journal of Advertising Research.* 2024. Vol. 64(2). P. 192–212. DOI: https://doi.org/10.2501/JAR-2024-013

значно розширює її функціональний потенціал у сфері рекламних та PR-комунікацій [4].

Необхідно зазначити, що музичне мистецтво у цифрову епоху функціонує в умовах інтеграції технологічних, культурних та маркетингових процесів. У результаті цього формується нова модель аудіокомунікації, у межах якої музика стає складовою брендової ідентичності, елементом digital-дизайну та інструментом стратегічного позиціонування. Використання аудіобрендингу, музичних трендів, саунд-дизайну та генеративних технологій штучного інтелекту створює передумови для формування принципово нових форматів взаємодії між брендом та аудиторією[5 6 7].

Актуальність дослідження також посилюється тим, що сучасне цифрове середовище характеризується високим рівнем мультимедійності та інтерактивності. За таких умов музика перестає бути виключно фоновим компонентом рекламного повідомлення та набуває ознак самостійного комунікаційного коду, який здатний впливати на когнітивні, емоційні та поведінкові реакції споживачів[8]. Саме тому дослідження функціонального потенціалу музичного мистецтва у рекламі та PR є важливим напрямом сучасної наукової думки у сфері мистецтва, дизайну, маркетингу та цифрових комунікацій. Крім того, використання музичного мистецтва у цифровому просторі тісно пов'язане із процесами глобалізації культурних практик та трансформації моделей споживання контенту. Алгоритмічна персоналізація інформаційних потоків сприяє тому, що музика дедалі частіше використовується як механізм емоційного таргетингу аудиторії, формування лояльності та підтримання довготривалого комунікаційного контакту між брендом і користувачем. У свою чергу, розвиток штучного інтелекту та генеративних технологій відкриває нові перспективи автоматизованого створення музичного контенту, адаптованого до індивідуальних характеристик цільової

[4] Zhang Z. Fragmented music marketing driven by digital media: the case of TikTok. *Advances in Economics, Management and Political Sciences.* 2024. Vol. 72(1). P. 295–301. DOI: https://doi.org/10.54254/2754-1169/72/20240705

[5] Jin X. The positive effects of digital media design combined with AI intelligence on art brand planning and promotion. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences.* 2024. Vol. 9(1). DOI: https://doi.org/10.2478/amns-2024-2309

[6] Бондарець Н., Носенко О. Аудіомаркетинг у парадигмі інноваційної економіки. *Grail of Science.* 2025. № 55. С. 76–87. DOI: https://doi.org/10.36074/grail-of-science.22.08.2025.007

[7] Крюк О. О., Попінова О. М., Крюкова А. О. Технології як муза: мистецтво у цифрову епоху. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Т 84. № 3. Р. 51–56. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-7

[8] Лучин А. В. Роль музики у створенні ефективної медійної реклами в контексті аудіовізуального мистецтва. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки.* 2024. № 9. С. 135–142. DOI: https://doi.org/10.59694/ped_sciences.2024.09.135

аудиторії[9] [10]. Таким чином, дослідження використання музичного мистецтва у рекламі та PR у цифрову епоху є міждисциплінарним напрямом, що поєднує мистецтвознавчі, маркетингові, комунікаційні та технологічні підходи. Це обумовлює необхідність комплексного аналізу функцій музики у цифровому середовищі, визначення її впливу на ефективність рекламних і PR-комунікацій, а також дослідження перспектив подальшої трансформації музичного мистецтва в умовах розвитку цифрових технологій та інноваційних медіаплатформ. Особливої уваги потребує також дослідження синергії музичного мистецтва та цифрових алгоритмів просування контенту, оскільки сучасні медіаплатформи дедалі активніше використовують аудіальні характеристики як чинник ранжування та рекомендації інформаційних матеріалів. У результаті цього музика впливає не лише на емоційне сприйняття аудиторії, а й на рівень органічного охоплення контенту, швидкість його поширення та інтенсивність цифрової взаємодії користувачів. Водночас розвиток короткоформатного відеоконтенту сприяє посиленню ролі музичних трендів у формуванні комунікаційної активності аудиторії та підтриманні вірусного ефекту рекламних повідомлень. За таких умов музичне мистецтво поступово інтегрується у систему стратегічного digital-маркетингу, де аудіальний контент стає важливим елементом управління увагою, емоційним залученням та поведінковими реакціями споживачів. Це дозволяє розглядати музику як багатофункціональний інструмент цифрових комунікацій, здатний поєднувати естетичний, технологічний та маркетинговий потенціал у межах сучасного медіапростору.

1. Теоретико-функціональна концептуалізація музичного мистецтва в цифрових рекламних та PR-комунікаціях

У сучасному цифровому комунікаційному середовищі музичне мистецтво трансформується із допоміжного елемента рекламного супроводу у самостійний інструмент формування емоційної взаємодії між брендом та аудиторією. З огляду на це виникає потреба систематизації ключових функцій музики у рекламних та PR-комунікаціях, що дозволяє визначити її вплив на сприйняття інформації, поведінкові реакції та рівень лояльності споживачів (рис. 1).

[9] Самардак О. Інтелектуальні маркетингові інформаційні системи. *Товари і ринки*. 2025. № 1. С. 92–109. DOI: https://doi.org/10.31617/2.2025(53)05

[10] Самохіна Ж. Елементи інформаційного маркетингу в системі електронних комунікацій. *Бібліотечний вісник.* 2025. № 1. С. 58–68. URL: http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0001542403

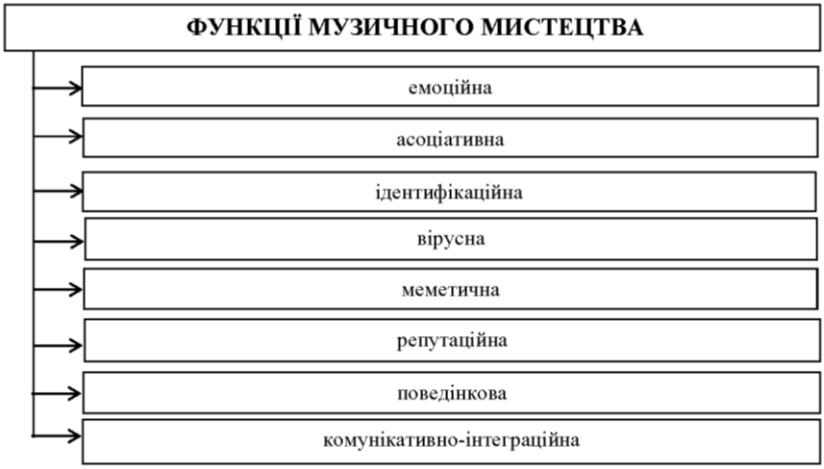


Рис. 1. Функції музичного мистецтва у рекламних та PR-комунікаціях

Джерело: сформовано автором на основ [11] [12] [13]

Проведений аналіз функціонального потенціалу музичного мистецтва у рекламних та PR-комунікаціях засвідчив, що музика виконує не лише естетичну, а й стратегічну комунікаційну функцію. Встановлено, що емоційна функція забезпечує формування психологічного зв'язку між брендом та аудиторією, тоді як асоціативна сприяє закріпленню брендових образів у колективній пам'яті споживачів. Ідентифікаційна функція підсилює впізнаваність бренду через повторювані аудіосигнали, а вірусна та меметична функції забезпечують швидке поширення контенту у цифровому середовищ. Отримані результати дозволяють інтерпретувати музичне мистецтво як багаторівневий інструмент емоційного, когнітивного та поведінкового впливу в умовах цифровізації комунікаційних процесів.

[11] Kemp E., Cho Y. N., Bui M., Kintzer A. Music to the ears: the role of sonic branding in advertising. *International Journal of Advertising.* 2024. Vol. 43(6). P. 1039–1059. DOI: https://doi.org/10.1080/02650487.2023.2273645

[12] Dogaru I., Furnham A., McClelland A. Understanding how the presence of music in advertisements influences consumer behaviour. *Acta Psychologica.* 2024. Vol. 248, 104333. DOI: https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2024.104333

[13] Кисляк Б. М. Музичний маркетинг у сучасному суспільстві. *Аспекти історичного музикознавства.* 2023. № 32. С. 187–200. DOI: https://doi.org/10.34064/khnum2-3211

Проведений аналіз функцій музичного мистецтва у рекламних та PR-комунікаціях дозволяє стверджувати, що музика у цифровому середовищі трансформувалася у комплексний інструмент комунікаційного впливу, здатний формувати не лише емоційне сприйняття контенту, а й поведінкові моделі взаємодії аудиторії з брендом. У сучасному інформаційному просторі музичний супровід виступає важливим елементом стратегічного позиціонування бренду, оскільки забезпечує формування емоційного контакту зі споживачем. Особливого значення набуває емоційна функція музики, яка сприяє підсиленню психологічної залученості аудиторії та створює умови для формування позитивного споживацького досвіду. У свою чергу, асоціативна функція дозволяє закріплювати у свідомості аудиторії певні образи, символи та поведінкові установки, пов'язані з брендом або рекламним повідомленням.

Встановлено, що ідентифікаційна функція музичного мистецтва відіграє важливу роль у формуванні впізнаваності бренду в умовах високої інформаційної конкуренції. Використання повторюваних аудіоелементів, джинглів та звукових логотипів забезпечує швидке розпізнавання бренду навіть за відсутності візуального контакту. Це особливо актуально для цифрового середовища, де значна частина контенту сприймається фрагментарно та характеризується короткотривалістю уваги користувачів.

Дослідження також показало, що меметична та вірусна функції музики є визначальними для поширення контенту у соціальних мережах. Саме музичний компонент часто виступає основою формування цифрових трендів, челенджів та користувацького контенту, який активно поширюється в межах платформеної екосистеми. У результаті цього музика перестає бути виключно супровідним елементом реклами та перетворюється на самостійний механізм залучення аудиторії[14]. Водночас комунікативно-інтеграційна функція музичного мистецтва забезпечує об'єднання різних форматів контенту в єдину комунікаційну систему бренду. Музика дозволяє інтегрувати візуальні, текстові та емоційні компоненти рекламного повідомлення, формуючи цілісний аудіовізуальний образ. Така синергія значно підвищує ефективність комунікаційного впливу та сприяє формуванню довготривалих асоціативних зв'язків між брендом та аудиторією. Не менш важливою є репутаційна функція музики, яка забезпечує формування іміджу бренду та впливає на його емоційне позиціонування у цифровому середовищі.

[14] Капінус Л. В. Вплив соціальних мереж на маркетингову поведінку підприємства на онлайн-ринку. *Таврійський науковий вісник. Серія «Економіка».* 2023. № 18. С. 86–93. DOI: https://doi.org/10.32782/2708-0366/2023.18.9

Музичне оформлення комунікацій здатне транслювати цінності бренду, його стиль, соціальну орієнтацію та культурну ідентичність[15] [16].

Саме тому сучасні бренди дедалі активніше використовують аудіобрендинг як складову власної маркетингової та PR-стратегії. Проведений аналіз також дозволив встановити, що ефективність використання музичного мистецтва у цифрових комунікаціях безпосередньо залежить від здатності бренду адаптувати музичний контент до специфіки цільової аудиторії та алгоритмічних особливостей цифрових платформ. У сучасних умовах музика стає інструментом персоналізації комунікацій, що дозволяє формувати індивідуалізований користувацький досвід[17]. Це, у свою чергу, підвищує рівень емоційної залученості аудиторії та сприяє формуванню довготривалої лояльності до бренду. Таким чином, результати проведеного аналізу підтверджують, що музичне мистецтво у цифрову епоху виконує багатовекторну комунікаційну функцію та виступає стратегічним елементом сучасних рекламних і PR-комунікацій. Його вплив охоплює емоційну, поведінкову, когнітивну та репутаційну площини взаємодії з аудиторією, що дозволяє розглядати музику як один із ключових чинників ефективності цифрового брендингу та медіакомунікацій[18] [19] [20]. У сучасних умовах цифровізації медіапростору рекламний ринок України демонструє суттєву трансформацію структури комунікаційних каналів. Стрімке зростання ролі digital-платформ, соціальних мереж та мобільних сервісів змінює підходи до формування рекламних і PR-стратегій, актуалізуючи використання інтерактивного та емоційно

[15] Лєвіт Д. А. Pr-технології в арт-культурному просторі: взаємодія між Pr-стратегіями та просуванням артиста-вокаліста. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 206–211. URL: https://lnk.ua/ZamQlDSbU

[16] Парубець О. Піар і реклама як інструменти комунікацій: досвід українських брендів. *Наукові записки інституту журналістики.* 2025. Том 86 № 1. С. 108-114. DOI: https://doi.org/10.17721/2522-1272.2025.86.9

[17] Стамат В.М., Просолов О.О. Digital-маркетинг як ключовий чинник підвищення конкурентоспроможності бізнесу. *Modern economics.* 2024. № 44. С. 190–198. DOI: https://doi.org/10.31521/modecon.V44(2024)-28

[18] Карпенко О.О., Матвійчук Є.І. Маркетингові інструменти забезпечення конкурентоспроможності підприємства в умовах цифрової трансформації. *Economic synergy*. 2024. № 1. С. 31–43. DOI: https://doi.org/10.53920/ES-2024-1-3

[19] Майовець Є., Кундря-Висоцька О., Городняк І. Інноваційний контент сучасного маркетингу. *Економіка та суспільство.* 2025. № 78. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-78-31

[20] Стадник В., Йохна В., Любка В. Інноваційно-технологічне наповнення маркетингових стратегій для конкурентоспроможності бізнесу в сфері послуг *Development Service Industry Management.* 2025. № 2. С. 191–197. DOI: https://doi.org/10.31891/dsim-2025-10(24)

орієнтованого контенту. Особливого значення у цих процесах набуває музичне мистецтво, яке в умовах цифрового середовища перетворюється на інструмент емоційного залучення, аудіальної ідентифікації бренду та стимулювання поведінкової активності аудиторії. У зв'язку з цим доцільним є аналіз динаміки маркетингових інструментів в Україні у 2020-2023 рр., що дозволяє визначити трансформацію структури рекламного ринку та зростання значення цифрових комунікацій у сучасному медіапросторі (табл. 1).

Таблиця 1

Аналіз динаміки маркетингових інструментів в Україні, 2020–2023 рр.

Маркетингові інструменти	2020 р., млн. дол.	2021 р., млн. дол.	2022 р., млн. дол.	2023 р., млн. дол.
Digital	751,0	1180,8	634,7	874,8
Телебачення	451,6	499,9	80,4	118,1
Зовнішня реклама	117,2	150,1	54,2	88,7
Радіо	26,6	31,3	10,3	23,7
Друковані медіа	54,4	58,6	10,6	9,8

Джерело: сформовано автором на основі[21]

Дані таблиці 1 свідчать, що digital-комунікації стали основним драйвером розвитку рекламного ринку України в умовах цифрової трансформації та воєнних викликів. Якщо у 2020 році обсяг digital-сегмента становив 751 млн дол., то вже у 2021 році він зріс до 1,18 млрд дол. Попри суттєве скорочення у 2022 році, цифровий сегмент продемонстрував швидке відновлення у 2023 році, досягнувши 874,8 млн дол (рис. 2).

Проведений аналіз засвідчив, що саме цифрові платформи забезпечили найвищий рівень адаптивності рекламних та PR-комунікацій в умовах кризової трансформації медіапростору. Соціальні мережі, короткоформатний відеоконтент, стримінгові сервіси та мобільні платформи стали ключовими каналами взаємодії з аудиторією, що суттєво підвищило роль музичного контенту у формуванні емоційного контакту зі споживачами.

[21] Головчук Ю.О., Паламаренко Я.В., Рисинець Т.П., Герасимюк К.Х. Тренінги і консультування як інструменти управління проєктами в системі сучасного маркетингу. *Інвестиції: практика та досвід.* 2025. № 18. С. 28–36. DOI: https://doi.org/0.32702/2306-6814.2025.18.28

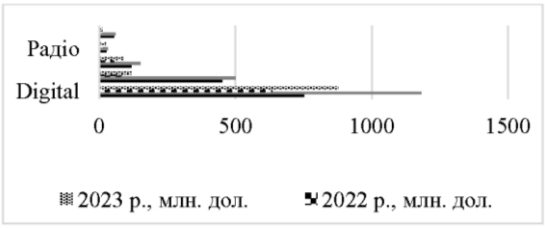


Рис. 2. Динаміка рекламного ринку України за каналами комунікацій

Джерело: сформовано автором на основі[22]

Водночас традиційні канали комунікації продемонстрували значне скорочення обсягів рекламних витрат. Особливо різке падіння зафіксовано у сегменті телебачення, де у 2022 році витрати скоротилися більш ніж у шість разів порівняно з 2021 роком. Аналогічні тенденції спостерігалися у сфері друкованих медіа та зовнішньої реклами, що свідчить про поступовий перехід рекламної активності у цифровий простір.

Отримані результати підтверджують, що сучасний рекламний ринок функціонує в умовах домінування digital-комунікацій, у межах яких особливого значення набувають інтерактивність, персоналізація та емоційне залучення аудиторії. За таких умов музичне мистецтво, аудіобрендинг та цифрові музичні стратегії стають важливими інструментами підтримання комунікаційної активності брендів і формування довготривалої лояльності споживачів.

Стрімкий розвиток цифрових технологій та платформених медіа суттєво трансформував способи поширення музичного контенту й механізми його інтеграції у рекламні та PR-комунікації. У сучасному цифровому середовищі музика функціонує не лише як елемент емоційного супроводу контенту, а й як інструмент алгоритмічного просування, формування вірусності та стимулювання інтерактивної взаємодії аудиторії. Кожна цифрова платформа характеризується специфічними механізмами споживання контенту, особливостями алгоритмічного ранжування та різними форматами комунікаційної активності користувачів, що визначає характер використання музичного

[22] Головчук Ю.О., Паламаренко Я.В., Рисинець Т.П., Герасимюк К.Х. Тренінги і консультування як інструменти управління проєктами в системі сучасного маркетингу. *Інвестиції: практика та досвід*. 2025. № 18. С. 28–36. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.18.28

мистецтва у рекламних і PR-стратегіях[23] [24]. Особливого значення набуває здатність музичного контенту адаптуватися до форматних характеристик цифрових платформ, оскільки саме це впливає на рівень емоційного залучення аудиторії, швидкість поширення інформації та ефективність брендових комунікацій. У зв'язку з цим доцільним є систематизований аналіз особливостей використання музики на найбільш популярних цифрових платформах, що дозволить визначити їх рекламний потенціал, специфіку взаємодії з аудиторією та PR-ефекти в умовах цифровізації комунікаційного простору (табл. 2).

Таблиця 2

Особливості використання музики на цифрових платформах

Платформа	Формат музичного контенту	Тип взаємодії	Рекламний потенціал
TikTok	Короткі аудіотренди	Інтерактивний	Високий
YouTube	Музичні відео	Візуально-аудіальний	Високий
Instagram	Reels та stories	Емоційний	Середній/високий
Spotify	Плейлисти	Персоналізований	Високий
Facebook	Відеоконтент	Соціальний	Середній

Джерело: сформовано автором на основі[25] [26]

Проведений аналіз цифрових платформ засвідчив, що ефективність використання музичного мистецтва у рекламних та PR-комунікаціях значною мірою визначається алгоритмічними механізмами поширення контенту та особливостями поведінки аудиторії в межах конкретної цифрової екосистеми. Встановлено, що кожна платформа формує власну модель споживання музичного контенту, яка впливає на рівень залучення користувачів, інтенсивність взаємодії та характер комунікаційного впливу бренду.

[23] Калугіна Н., Галан Л., Івасенко О. Вплив цифрових інновацій на розвиток маркетингових стратегій українських компаній. *Економіка та суспільство.* 2025. № 71. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-71-170

[24] Хижна О., Бордюк О., Попович Н. Сучасні тренди українського музичного менеджменту в умовах цифрової трансформації суспільства. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання.* 2024. № 3. С. 52–59. DOI: https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024(3)-05

[25] Олініченко К. С., Колесник В.О., Цой В.О. Використання засобів Public Relations у сучасних умовах. *Бізнес Інформ.* 2024. № 5. С. 303–309. DOI: https://doi.org/10.32983/2222-4459-2024-5-303-309

[26] TikTok for Business Insights. TikTok for Business. Music and Engagement Trends in Short-Form Video Content. 2024. URL: https://ads.tiktok.com/business/en/insights?

Зокрема, TikTok демонструє найвищий рівень вірусності завдяки короткому формату відео, інтеграції музичних трендів та активному використанню механізмів користувацького поширення контенту. Саме музичні аудіотренди стають основою формування цифрових челенджів, мемів та інтерактивних форматів взаємодії, що значно підвищує ефективність рекламного впливу. У результаті цього музика на платформі виконує не лише емоційну, а й алгоритмічно-стимулюючу функцію.

Аналіз YouTube показав, що поєднання візуального та музичного компонентів формує комплексний аудіовізуальний ефект, який сприяє поглибленому емоційному сприйняттю контенту та підсилює репутаційний потенціал бренду. У свою чергу, Instagram орієнтується переважно на емоційне позиціонування бренду через короткі відеоформати, reels та stories, у яких музика виступає засобом підсилення емоційної динаміки контенту.

Особливу роль у системі цифрових музичних комунікацій відіграє Spotify, який забезпечує персоналізовану модель взаємодії з користувачами. Алгоритмічні рекомендації, тематичні плейлисти та індивідуалізація музичного контенту створюють передумови для формування довготривалої емоційної прихильності аудиторії до бренду. Це дозволяє розглядати Spotify як один із найбільш ефективних інструментів формування аудіальної лояльності у цифровому середовищі[27] [28].

Водночас Facebook характеризується переважно соціально-комунікативною моделлю взаємодії, де музичний контент використовується для підтримання інформаційної активності та комунікаційної присутності бренду. Хоча рівень вірусності на платформі є нижчим порівняно з TikTok, Facebook зберігає значний потенціал для формування стабільної комунікаційної взаємодії з аудиторією.

Отримані результати підтверджують, що ефективність використання музичного мистецтва у цифрових рекламних та PR-комунікаціях залежить від здатності бренду адаптувати музичний контент до специфіки конкретної платформи, поведінкових характеристик аудиторії та алгоритмічних принципів поширення інформації. Це свідчить про необхідність формування платформоорієнтованих музичних стратегій, які забезпечуватимуть комплексний емоційний, поведінковий та репутаційний вплив у цифровому середовищі.

---

[27] Коротун О.П., Збирит С.Є., Мартинюк А.Ю. Омніканальний маркетинг: створення цілісної взаємодії між брендом та споживачем. *Економіка та суспільство*. 2024. № 63. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-63-20

[28] Самохіна Ж. Елементи інформаційного маркетингу в системі електронних комунікацій. *Бібліотечний вісник.* 2025. № 1. С. 58–68. URL: http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0001542403

Для виявлення змін у структурі цифрових комунікацій доцільно проаналізувати динаміку популярності ключових соціальних мереж в Україні протягом 2020–2025 рр. (рис. 3).

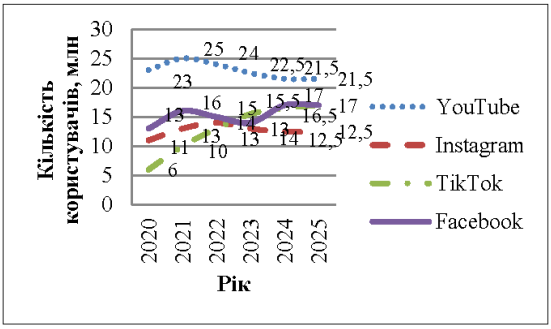


Рис. 3. Динаміка використання соціальних мереж в Україні (2020–2025 рр.)

Джерело: сформовано автором на основі[29]

Аналіз наведених даних на рис. 3. свідчить про наявність суттєвих структурних змін у розподілі аудиторії між соціальними платформами. Зокрема, найбільш динамічне зростання демонструє TikTok, аудиторія якого збільшилася з приблизно 5-7 млн користувачів у 2020 р. до близько 17 млн у 2025 р., що фактично означає більш ніж дво- або навіть триразове зростання. Така тенденція вказує на переорієнтацію користувачів на короткі, візуально насичені та інтерактивні формати контенту. Водночас Instagram після зростання з ~11 млн у 2020 р. до ~14 млн у 2022 р. демонструє певну стабілізацію з подальшим незначним зниженням до ~12–13 млн у 2024–2025 рр., що може свідчити про поступове насичення платформи та перерозподіл аудиторії. YouTube, зберігаючи статус найбільш масової платформи (від ~23–25 млн у 2020–2021 рр.), демонструє тенденцію до зниження показників до ~21–22 млн у 2024–2025 рр., що може бути пов'язано з фрагментацією уваги користувачів та конкуренцією з боку нових форматів відеоконтенту. Facebook, у свою чергу, характеризується відносною стагнацією: після зростання до ~16 млн у 2021 р. його

[29] Головчук, Ю. О.; Паламаренко, Я. В.; Карачина, Н. П.; Романенко, С. В. Маркетинг і консалтинг у соціальній сфері та бізнесі в умовах цифрової трансформації. *Інвестиції: практика та досвід.* 2026. № 8. С. 95–102. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2026.8.95

аудиторія коливається в межах ~14–20 млн у наступні роки без чітко вираженої позитивної динаміки.

Узагальнюючи отримані результати, можна констатувати, що в досліджуваний період відбувається зміна структури цифрових комунікацій, яка проявляється у зниженні ролі традиційних платформ та посиленні позицій динамічних і високозалучаючих каналів. Таким чином це свідчить про формування нової логіки взаємодії з аудиторією, орієнтованої на швидкість, візуальність і персоналізацію контенту. Відповідно, ефективність маркетингових і рекламних стратегій дедалі більше залежить від здатності інтегрувати інструменти, адаптовані до нових форматів споживання інформації, що підтверджує необхідність переходу до комплексних моделей цифрової комунікації. Цифровізація комунікаційного середовища суттєво трансформувала механізми взаємодії аудиторії з музичним контентом у рекламі та PR. Сучасні цифрові платформи функціонують на основі алгоритмічних систем поширення інформації, які визначають рівень видимості контенту, інтенсивність його поширення та характер взаємодії користувачів із брендовими повідомленнями. У таких умовах музичне мистецтво стає одним із ключових чинників підвищення ефективності цифрових комунікацій, оскільки забезпечує емоційне залучення аудиторії, стимулює поведінкову активність та підсилює механізми вірусного поширення контенту.

Особливого значення набуває платформена специфіка використання музичного контенту. Кожна цифрова платформа формує власну модель взаємодії з аудиторією, що визначає особливості сприйняття музичного супроводу та рівень його комунікаційної ефективності. Наприклад, короткоформатний контент TikTok орієнтований на швидке емоційне залучення та алгоритмічну вірусність, тоді як Spotify функціонує на основі персоналізованих музичних рекомендацій і формування довготривалої емоційної прихильності до бренду. У свою чергу, YouTube та Instagram поєднують аудіальний і візуальний вплив, створюючи комплексну модель цифрової взаємодії з аудиторією.

У результаті цього виникає необхідність кількісного оцінювання ефективності музичного контенту на різних цифрових платформах. Аналіз рівня взаємодії користувачів дозволяє визначити, які цифрові середовища забезпечують найвищу результативність музичних рекламних та PR-комунікацій і які алгоритмічні механізми найбільше впливають на поведінкову активність аудиторії (рис. 4).

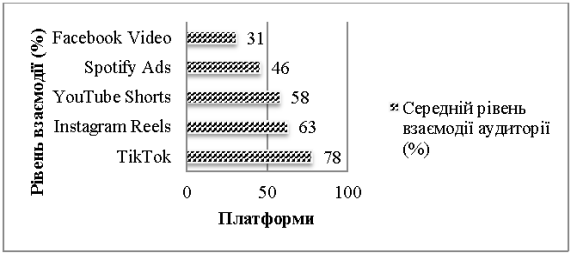


Рис. 4. Рівень ефективності музичного контенту на цифрових платформах

Джерело: сформовано автором на основі[30] [31] [32]

Проведений аналіз рівня ефективності музичного контенту на цифрових платформах засвідчив, що результативність рекламних та PR-комунікацій значною мірою залежить від алгоритмічної структури цифрового середовища та специфіки взаємодії аудиторії з платформою. Встановлено, що найвищий рівень взаємодії демонструє TikTok, що пояснюється поєднанням короткоформатного відеоконтенту, високої інтенсивності алгоритмічного поширення та активного використання музичних трендів як механізму цифрової вірусності. Визначено, що Instagram Reels та YouTube Shorts також характеризуються високими показниками залучення аудиторії завдяки інтеграції музичного супроводу у візуально-емоційний формат комунікації. У межах цих платформ музичний контент виконує функцію емоційного підсилення цифрового повідомлення, що позитивно впливає на тривалість перегляду, рівень взаємодії та органічне поширення контенту. Аналіз також засвідчив, що Spotify Ads демонструє нижчі показники миттєвої взаємодії порівняно з короткоформатними відеоплатформами, однак забезпечує високий рівень персоналізації аудіоконтенту та формування довготривалої емоційної прихильності до бренду. Це дозволяє розглядати Spotify як платформу стратегічного аудіобрендингу та підтримання стабільного емоційного контакту з аудиторією. У свою чергу, Facebook Video характеризується нижчим рівнем взаємодії, що

[30] Zhang Z. Fragmented music marketing driven by digital media: the case of TikTok. *Advances in Economics, Management and Political Sciences.* 2024. Vol. 72(1). P. 295–301. DOI: https://doi.org/10.54254/2754-1169/72/20240705

[31] Chakre M., Govalkar T., Parave S., Shetye S. Exploring the effects of music in advertising. *IJIRT*. 2025. Vol. 11. № 8. С. 86–92. URL: https://ijirt.org/publishedpaper/IJIRT186439_PAPER.pdf

[32] TikTok for Business Insights. TikTok for Business. Music and Engagement Trends in Short-Form Video Content. 2024. URL: https://ads.tiktok.com/business/en/insights?

пов’язано зі зміною поведінкових моделей користувачів та поступовим зниженням популярності традиційного відеоформату у порівнянні з динамічним короткоформатним контентом. Водночас музичний супровід навіть у межах цієї платформи продовжує виконувати функцію емоційного утримання уваги аудиторії. Отримані результати підтверджують, що ефективність музичного мистецтва у цифрових рекламних та PR-комунікаціях безпосередньо залежить від платформених алгоритмів, формату контенту та характеру цифрової взаємодії аудиторії. Це свідчить про необхідність адаптації музичних комунікаційних стратегій до специфіки цифрових платформ та поведінкових тенденцій сучасного медіапростору.

Результати проведеного аналізу цифрових платформ дозволяють стверджувати, що музичне мистецтво у сучасному медіапросторі поступово перетворюється на один із ключових інструментів управління увагою аудиторії. Умови цифрової конкуренції обумовлюють необхідність використання таких комунікаційних механізмів, які здатні забезпечити швидке емоційне залучення користувачів та підтримання їх інтересу до контенту протягом максимально тривалого часу. Саме музичний супровід сьогодні виконує функцію емоційного каталізатора цифрової взаємодії, оскільки впливає не лише на сприйняття рекламного повідомлення, а й на поведінкову активність аудиторії.

2. Психоемоційні та когнітивні механізми впливу музичних характеристик на аудиторію

У сучасних цифрових комунікаціях ефективність музичного контенту дедалі більше залежить від його здатності інтегруватися у психологічні механізми сприйняття інформації. Це пояснюється тим, що аудиторія реагує не лише на зміст повідомлення, а й на емоційний стан, який формується під впливом музичних характеристик. Зокрема, темп музики може активізувати увагу користувачів або, навпаки, формувати атмосферу спокою та довіри. Ритмічні конструкції здатні посилювати концентрацію уваги та підвищувати рівень запам’ятовуваності інформації, що особливо важливо для рекламних повідомлень у середовищі короткотривалого контенту. Не менш важливим є те, що музика формує асоціативні моделі сприйняття бренду. Певні жанрові характеристики або мелодійні структури здатні викликати у споживачів стійкі емоційні асоціації, пов’язані зі стилем бренду, його цінностями та комунікаційною ідентичністю.

Розвиток соціальних мереж та короткоформатного відеоконтенту значно посилив значення музичних характеристик у процесах цифрової взаємодії. Умови високої інформаційної насиченості змушують бренди використовувати музичний контент як інструмент швидкого

формування емоційного контакту зі споживачем. Особливого значення набувають музичні елементи, які здатні формувати миттєві поведінкові реакції, стимулювати взаємодію та забезпечувати поширення контенту у цифровому середовищі. Водночас слід зазначити, що музичний вплив має комплексний характер і поєднує когнітивні, емоційні та поведінкові компоненти. Це дозволяє розглядати музичне мистецтво як багаторівневий інструмент нейрокомунікаційного впливу, що функціонує на рівні емоційного програмування аудиторії. Саме тому в сучасних рекламних та PR-комунікаціях особливого значення набуває дослідження взаємозалежності між окремими музичними характеристиками та реакціями споживачів. У зв'язку з цим доцільним є моделювання впливу музичних характеристик на поведінкові реакції аудиторії, що дозволяє визначити специфіку емоційного, асоціативного та когнітивного впливу музики у цифровому комунікаційному середовищі[33]. У цифровому середовищі музичний супровід рекламного та PR-контенту виконує значно ширші функції, ніж традиційне емоційне оформлення інформаційного повідомлення. Музичні характеристики безпосередньо впливають на когнітивні процеси сприйняття інформації, формування асоціативних зв'язків та поведінкову активність аудиторії. Особливої актуальності це питання набуває в умовах цифровізації комунікаційного простору, де рекламні повідомлення конкурують за увагу користувачів у межах короткого часового інтервалу. Саме тому виникає необхідність систематизації впливу окремих музичних характеристик на поведінкові реакції споживачів, що дозволяє визначити механізми комунікаційної ефективності музичного контенту у сфері реклами та PR (рис. 5).

Проведений аналіз взаємозалежності музичних характеристик і поведінкових реакцій аудиторії дозволив встановити, що музичне мистецтво у цифрових рекламних та PR-комунікаціях виконує функцію комплексного нейрокомунікаційного впливу. Визначено, що окремі музичні параметри здатні безпосередньо впливати на когнітивні, емоційні та поведінкові реакції споживачів, формуючи специфічні моделі сприйняття бренду та інформаційного повідомлення. Зокрема, встановлено, що швидкий темп музики стимулює концентрацію уваги, підвищує рівень психоемоційної активності аудиторії та сприяє інтенсифікації поведінкових реакцій. Натомість помірний або повільний темп формує атмосферу довіри, стабільності та емоційного комфорту, що є особливо важливим для іміджевих та репутаційних

[33] Dogaru I., Furnham A., McClelland A. Understanding how the presence of music in advertisements influences consumer behaviour. *Acta Psychologica*. 2024. Vol. 248, 104333. DOI: https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2024.104333



Рис. 5. Вплив музичних характеристик на поведінкові реакції аудиторії

Джерело: сформовано автором на основі[34] [35]

комунікацій. Аналіз також показав, що ритмічні конструкції музичного супроводу суттєво впливають на рівень запам'ятовуваності рекламного повідомлення, оскільки ритм активізує механізми когнітивного закріплення інформації. Визначено, що жанрові особливості музики забезпечують формування асоціативного позиціонування бренду у свідомості аудиторії. Так, використання електронної музики переважно асоціюється з інноваційністю та динамічністю бренду, тоді як класичні або акустичні композиції формують образ стабільності, надійності та престижності. У результаті цього музичний жанр виступає важливим інструментом формування брендової ідентичності.

Особливу роль у процесі комунікаційного впливу відіграє мелодійна структура музичного твору. Проведений аналіз засвідчив, що мелодія забезпечує формування емоційної прихильності аудиторії до бренду та сприяє виникненню довготривалих асоціативних зв'язків. Саме мелодійна впізнаваність музичного контенту часто визначає рівень емоційного закріплення рекламного повідомлення у пам'яті споживачів. Водночас динаміка музичного супроводу впливає на мотивацію аудиторії до взаємодії з контентом. Зростання інтенсивності музики стимулює активність користувачів, підвищує рівень залучення та сприяє

[34] Silas S., Baker D. J., Müllensiefen D. Musical manipulation of visual scenes in video, film, and TV advertisements: a large-scale investigation into the implicit effects of sonic branding. *Journal of Advertising Research.* 2024. Vol. 64(2). P. 192–212. DOI: https://doi.org/10.2501/JAR-2024-013

[35] Кисляк Б. М. Музичний маркетинг у сучасному суспільстві. *Аспекти історичного музикознавства*. 2023. № 32. С. 187–200. DOI: https://doi.org/10.34064/khnum2-3211

формуванню імпульсивних поведінкових реакцій. У свою чергу, тональність музики визначає загальне емоційне сприйняття бренду та формує відповідний психологічний фон комунікації. Отримані результати дозволяють стверджувати, що музичне мистецтво у цифровому середовищі функціонує як багаторівнева система емоційного та когнітивного програмування аудиторії. Його вплив охоплює не лише сферу емоційного сприйняття, а й механізми поведінкової взаємодії, що підтверджує стратегічне значення музичних характеристик у формуванні ефективних рекламних та PR-комунікацій[36].

Проведений аналіз впливу музичних характеристик на поведінкові реакції аудиторії дозволяє стверджувати, що музичне мистецтво у цифровому середовищі поступово набуває ознак стратегічного комунікаційного ресурсу. У сучасних умовах високої інформаційної конкуренції бренди змушені формувати не лише візуальну, а й емоційно-аудіальну модель взаємодії зі споживачами. Встановлено, що аудиторія значно швидше формує асоціативний зв'язок із брендом у тих випадках, коли комунікація супроводжується впізнаваними музичними елементами. Особливого значення це набуває в умовах цифрової екосистеми, де користувачі щоденно взаємодіють із великою кількістю інформаційних повідомлень. За таких умов традиційні механізми візуального впливу поступово втрачають свою унікальність, тоді як аудіальний компонент комунікації створює додатковий рівень емоційного залучення. Музика дозволяє брендам формувати індивідуальний комунікаційний стиль, який сприймається аудиторією не лише на когнітивному, а й на підсвідомому рівні[37] [38].

У результаті цього формується нова модель брендової взаємодії, у межах якої музичне мистецтво виконує функцію аудіальної ідентифікації. Саме звукові сигнали, мелодійні конструкції та характерні музичні елементи забезпечують швидке розпізнавання бренду та підсилюють його емоційне позиціонування у цифровому просторі. Водночас розвиток соціальних мереж та короткоформатного контенту значно посилив значення аудіального компонента комунікації, оскільки музика стала одним із ключових чинників вірусного поширення інформації.

---

[36] Лучин А. В. Роль музики у створенні ефективної медійної реклами в контексті аудіовізуального мистецтва. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки.* 2024. № 9. С. 135–142. DOI: https://doi.org/10.59694/ped_sciences.2024.09.135

[37] Кисляк Б. М. Музичний маркетинг у сучасному суспільстві. *Аспекти історичного музикознавства.* 2023. № 32. С. 187–200. DOI: https://doi.org/10.34064/khnum2-3211

[38] Скригун Н., Семененко К., Яценко В. Вплив реклами та цифрових комунікацій на довіру до бренду. *Економіка та суспільство*. 2025. № 72. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-72-92

3. Моделювання поведінкових реакцій аудиторії під впливом музичного контенту

Необхідно зазначити, що сучасні бренди дедалі активніше використовують комплексний підхід до формування комунікаційної ідентичності, поєднуючи візуальні, текстові та музичні елементи у єдину систему впливу. У таких умовах аудіобрендинг перетворюється на окремий напрям стратегічних комунікацій, орієнтований на формування емоційного капіталу бренду. Його використання забезпечує не лише впізнаваність бренду, а й формування стійких асоціативних моделей сприйняття, що підвищує ефективність рекламних та PR-комунікацій.

Встановлено також, що музична айдентика бренду має довготривалий характер впливу, оскільки аудіальні образи здатні закріплюватися у пам'яті споживачів значно швидше, ніж окремі візуальні повідомлення. Саме тому звукові логотипи, джингли та брендовані мелодії дедалі частіше використовуються як інструменти підтримання стабільного емоційного контакту з аудиторією. У результаті цього музичне мистецтво інтегрується у систему стратегічного брендингу та стає важливим чинником формування конкурентних переваг у цифровому середовищі [39] [40]. Таким чином, розвиток сучасних цифрових комунікацій актуалізує необхідність дослідження основних елементів аудіобрендингу та визначення їх комунікаційного, маркетингового і PR-потенціалу.

У сучасному цифровому середовищі аудіобрендинг поступово перетворюється на один із ключових інструментів формування брендової ідентичності та емоційного позиціонування компаній. Використання звукових елементів у рекламних та PR-комунікаціях забезпечує створення стійких асоціативних зв'язків між брендом та аудиторією, підвищує рівень впізнаваності та формує довготривалу емоційну прихильність споживачів. Особливої актуальності аудіобрендинг набуває в умовах цифровізації медіапростору, де швидкість сприйняття інформації та рівень конкуренції за увагу аудиторії постійно зростають[41] [42].

---

[39] Рашевченко О.В. Формування конкурентних переваг дітейлінг-бренду через інструменти емоційного маркетингу. *Scientific notes of Lviv University of Business and Law*. 2025. № 45. С. 332–340. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.15744145

[40] Стамат В.М., Просолов О.О. Digital-маркетинг як ключовий чинник підвищення конкурентоспроможності бізнесу. *Modern economics.* 2024. № 44. С. 190–198. DOI: https://doi.org/10.31521/modecon.V44(2024)-28

[41] Калугіна Н., Галан Л., Івасенко О. Вплив цифрових інновацій на розвиток маркетингових стратегій українських компаній. *Економіка та суспільство*. 2025. № 71. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-71-170

[42] Чембержі Д., Пашукова С., Єрмак І. Цифрове мистецтво у соціально-культурному просторі: вплив, взаємодія та перспективи. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2023. С. 144–149. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-23

На відміну від традиційних візуальних інструментів брендингу, аудіальні елементи здатні впливати на підсвідомі механізми сприйняття інформації, формуючи емоційний фон комунікації та підтримуючи психологічний зв'язок між брендом і користувачем. Звукові логотипи, джингли, брендовані мелодії та саунд-дизайн забезпечують не лише швидке розпізнавання бренду, а й виконують функцію емоційного програмування поведінкових реакцій аудиторії. У результаті цього аудіобрендинг формує окремий рівень комунікаційного впливу, який функціонує паралельно з візуальною айдентикою та підсилює її ефективність. Саме тому доцільним є систематизований аналіз основних елементів аудіобрендингу та визначення їх комунікаційного, маркетингового й PR-ефекту в умовах цифрової трансформації медіасередовища (табл. 3).

Таблиця 3

Елементи аудіобрендингу та їх комунікаційний ефект

Елемент аудіобрендингу	Комунікаційна функція	Маркетинговий ефект	PR-ефект
Звуковий логотип	Впізнаваність	Бренд-ідентифікація	Репутаційне закріплення
Джингл	Емоційний контакт	Запам'ятовуваність	Лояльність
Брендована мелодія	Асоціативний вплив	Диференціація	Іміджеве підсилення
Фоновий саунд-дизайн	Атмосфера бренду	Утримання уваги	Емоційна інтеграція

Джерело: сформовано автором на основі[43] [44]

Проведений аналіз елементів аудіобрендингу дозволив встановити, що звукова ідентичність бренду формує самостійний рівень комунікаційного впливу, який забезпечує емоційне, когнітивне та поведінкове залучення аудиторії. Визначено, що аудіальні елементи бренду функціонують не лише як засоби естетичного оформлення контенту, а як інструменти стратегічного позиціонування та підтримання довготривалого емоційного контакту зі споживачами.

[43] Бондарець Н., Носенко О. Аудіомаркетинг у парадигмі інноваційної економіки. Grail of Science. 2025. № 55. С. 76–87. DOI: https://doi.org/10.36074/grail-of-science.22.08.2025.007

[44] Лєвіт Д. А. Pr-технології в арт-культурному просторі: взаємодія між Pr-стратегіями та просуванням артиста-вокаліста. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 206–211. URL: https://lnk.ua/ZamQlDSbU

Зокрема, встановлено, що звукові логотипи забезпечують швидке розпізнавання бренду та виконують функцію аудіальної ідентифікації у цифровому середовищі. Завдяки коротким та повторюваним звуковим конструкціям формується механізм автоматизованого асоціативного сприйняття бренду, що особливо важливо в умовах інформаційного перевантаження аудиторії. У результаті цього звукові логотипи сприяють закріпленню бренду у пам'яті споживачів та підсилюють його репутаційну стійкість. Проведений аналіз також показав, що джингли є одним із найбільш ефективних інструментів емоційного впливу у рекламних комунікаціях. Їх використання забезпечує формування позитивного емоційного фону, підвищує рівень запам'ятовуваності рекламного повідомлення та сприяє виникненню емоційної прихильності до бренду. Особливого значення це набуває у цифровому середовищі, де короткі музичні фрагменти здатні швидко інтегруватися у користувацький контент та поширюватися алгоритмічними механізмами соціальних платформ.

Визначено, що брендовані мелодії виконують функцію асоціативного позиціонування бренду та забезпечують його диференціацію в умовах високої конкуренції цифрового медіапростору. Використання унікальних музичних рішень дозволяє формувати індивідуальний стиль комунікації та підсилювати іміджеву складову бренду. У результаті цього музичне оформлення стає частиною загальної концепції брендової айдентики. Особливу роль у сучасних цифрових комунікаціях відіграє фоновий саунд-дизайн, який формує емоційну атмосферу бренду та впливає на рівень утримання уваги аудиторії. Проведений аналіз засвідчив, що правильно підібране звукове середовище підсилює емоційне занурення користувачів у контент, забезпечує комфортність сприйняття інформації та сприяє формуванню позитивного користувацького досвіду.

Отримані результати підтверджують, що аудіобрендинг у цифрову епоху виступає не лише допоміжним елементом маркетингових комунікацій, а стратегічним інструментом формування емоційного капіталу бренду, його репутаційної стійкості та конкурентоспроможності у цифровому медіапросторі.

Проведений аналіз елементів аудіобрендингу та їх комунікаційного ефекту дозволяє стверджувати, що сучасне цифрове середовище формує принципово нові моделі взаємодії між брендом та аудиторією, у межах яких музичне мистецтво набуває стратегічного значення. У сучасних умовах інформаційної перенасиченості саме емоційний та аудіальний компоненти дедалі частіше визначають рівень ефективності рекламних і PR-комунікацій. Встановлено, що аудіобрендинг забезпечує не лише впізнаваність бренду, а й створює емоційний

простір комунікації, який впливає на поведінкові реакції споживачів та формує довготривалу лояльність[45] [46] [47].

Особливого значення це набуває в умовах стрімкого розвитку соціальних мереж, де музичний контент став одним із ключових інструментів цифрової взаємодії. Саме музика дедалі частіше визначає рівень емоційного залучення користувачів, інтенсивність поширення контенту та ефективність алгоритмічного просування інформації. У результаті цього музичне мистецтво поступово виходить за межі традиційного рекламного супроводу та перетворюється на окремий механізм формування цифрових комунікаційних трендів. Водночас розвиток платформеної економіки та короткоформатного відеоконтенту актуалізував використання музики як каталізатора вірусного поширення інформації. Сучасні алгоритми соціальних мереж орієнтуються на контент, який забезпечує високий рівень емоційної взаємодії, тривалість перегляду та активність користувачів. За таких умов музичний супровід стає одним із ключових чинників формування вірусного ефекту та стимулювання цифрової активності аудиторії. Необхідно зазначити, що вірусність музичного контенту формується не випадково, а є результатом комплексної інтеграції поведінкових, емоційних та алгоритмічних чинників. Для досягнення високого рівня поширення контенту бренди змушені враховувати особливості цільової аудиторії, динаміку музичних трендів, специфіку функціонування цифрових платформ та механізми користувацької взаємодії[48] [49]. У результаті цього створення вірусного музичного контенту перетворюється на багатоетапний процес стратегічного комунікаційного проєктування.

Важливою особливістю сучасного музичного контенту є його здатність впливати на поведінкові реакції аудиторії через механізми емоційної синхронізації та когнітивного залучення. Музичний ритм, темп, тональність і динаміка здатні формувати рівень психологічного напруження, концентрації уваги та емоційної активності користувачів

[45] Капінус Л. В. Вплив соціальних мереж на маркетингову поведінку підприємства на онлайн-ринку. *Таврійський науковий вісник. Серія «Економіка»*. 2023. № 18. С. 86–93. DOI: https://doi.org/10.32782/2708-0366/2023.18.9

[46] Скригун Н., Семененко К., Яценко В. Вплив реклами та цифрових комунікацій на довіру до бренду. *Економіка та суспільство.* 2025. № 72. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-72-92

[47] Стамат В.М., Просолов О.О. Digital-маркетинг як ключовий чинник підвищення конкурентоспроможності бізнесу. *Modern economics.* 2024. № 44. С. 190–198. DOI: https://doi.org/10.31521/modecon.V44(2024)-28

[48] Коротун О.П., Збирит С.Є., Мартинюк А.Ю. Омніканальний маркетинг: створення цілісної взаємодії між брендом та споживачем. *Економіка та суспільство.* 2024. № 63. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-63-20

[49] Самардак О. Інтелектуальні маркетингові інформаційні системи. *Товари і ринки.* 2025. № 1. С. 92–109. DOI: https://doi.org/10.31617/2.2025(53)05

у цифровому середовищі. У результаті цього музичний супровід впливає не лише на емоційне сприйняття контенту, а й на прийняття поведінкових рішень, зокрема взаємодію з брендом, поширення контенту та здійснення споживчого вибору. Особливого значення це набуває у короткоформатному відеоконтенті соціальних мереж, де музика виконує функцію емоційного тригера та стимулює швидке залучення аудиторії. Встановлено, що повторювані музичні патерни здатні посилювати рівень запам'ятовуваності контенту та формувати ефект емоційної прихильності до бренду. У сучасних умовах алгоритмізації цифрових платформ це створює передумови для підсилення органічного охоплення контенту та формування стійких моделей поведінкової взаємодії аудиторії з брендом.

4. Вірусний потенціал музичного контенту в цифрових медіакомунікаціях

Важливим є те, що сучасна цифрова аудиторія дедалі активніше бере участь у процесах поширення музичного контенту через створення власних відео, реміксів, челенджів та інших форм UGC-контенту. Досліджено, що це суттєво змінює традиційну модель рекламної комунікації, оскільки користувачі стають не лише споживачами інформації, а й активними учасниками процесу її поширення[50] [51] [52]. Саме тому дослідження механізмів створення вірусного музичного контенту набуває особливої актуальності в умовах цифровізації рекламних та PR-комунікацій. У зв'язку з цим доцільним є формування алгоритму створення вірусного музичного контенту, який дозволить систематизувати основні етапи розроблення ефективних цифрових музичних комунікацій та визначити ключові чинники їх вірусного поширення у сучасному медіапросторі.Стрімкий розвиток цифрових платформ та алгоритмічних механізмів поширення інформації суттєво трансформував підходи до створення рекламного й PR-контенту. У сучасному цифровому середовищі ефективність комунікації дедалі більше визначається здатністю контенту швидко інтегруватися у поведінкові

[50] Schramm H., Kraft J. Are product placements in music videos beneficial for the artists? The impact of artist–product fit on viewers' persuasion knowledge and perceived credibility of the artist. *Frontiers in Communication*. 2024. Vol. 9. Article 1396483. DOI: https://doi.org/10.3389/fcomm.2024.1396483

[51] Лєвіт Д. А. Pr-технології в арт-культурному просторі: взаємодія між Pr-стратегіями та просуванням артиста-вокаліста. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 206–211. URL: https://lnk.ua/ZamQlDSbU

[52] Самохіна Ж. Елементи інформаційного маркетингу в системі електронних комунікацій. *Бібліотечний вісник*. 2025. № 1. С. 58–68. URL: http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0001542403

моделі аудиторії та стимулювати користувачів до активної взаємодії. За таких умов музичне мистецтво набуває особливого значення як інструмент формування емоційного контакту, вірусного поширення інформації та алгоритмічного просування контенту[53] [54].

Особливістю сучасного вірусного контенту є його здатність поєднувати емоційний вплив, трендовість та інтерактивність. Саме музичний супровід значною мірою визначає швидкість поширення контенту у цифровому просторі, оскільки музичні тренди активно інтегруються у короткоформатні відео, челенджі, меми та користувацький контент. У результаті цього музика стає одним із ключових елементів цифрової вірусності та комунікаційної активності аудиторії. Водночас створення ефективного вірусного музичного контенту потребує комплексного підходу, який поєднує аналітику аудиторії, моніторинг трендів, платформену адаптацію та стимулювання користувацької взаємодії. Саме тому доцільним є формування алгоритму створення вірусного музичного контенту, який дозволяє систематизувати основні етапи розроблення цифрових рекламних та PR-комунікацій (рис. 6).

Проведений аналіз механізму створення вірусного музичного контенту засвідчив, що ефективність цифрових рекламних та PR-комунікацій значною мірою залежить від рівня інтеграції музичного супроводу у поведінкову та алгоритмічну структуру сучасного медіапростору. Встановлено, що музичне мистецтво виступає не лише емоційним компонентом контенту, а стратегічним інструментом стимулювання цифрової активності аудиторії та формування вірусного ефекту. Визначено, що ключовим етапом створення ефективного музичного контенту є аналіз цільової аудиторії, оскільки саме поведінкові, вікові та емоційні характеристики користувачів визначають специфіку сприйняття музичних трендів. Проведений аналіз показав, що контент, адаптований до цінностей та комунікаційних очікувань аудиторії, демонструє значно вищий рівень залучення та поширення у цифровому середовищі.

Особливу роль у процесі формування вірусного ефекту відіграє моніторинг музичних трендів. Встановлено, що використання актуальних аудіотрендів суттєво підвищує ймовірність алгоритмічного просування контенту та забезпечує швидку інтеграцію рекламного

[53] Chakre M., Govalkar T., Parave S., Shetye S. Exploring the effects of music in advertising. *IJIRT*. 2025. Vol. 11. № 8. С. 86–92. URL: https://ijirt.org/publishedpaper/IJIRT186439_PAPER.pdf

[54] Карпенко О.О., Матвійчук Є.І. Маркетингові інструменти забезпечення конкурентоспроможності підприємства в умовах цифрової трансформації. *Economic synergy*. 2024. № 1. С. 31–43. DOI: https://doi.org/10.53920/ES-2024-1-3

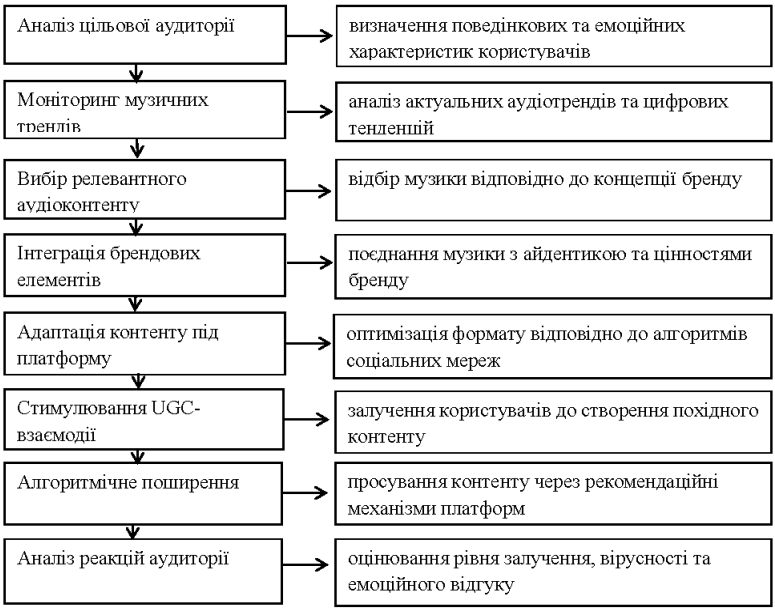


Рис. 6. Механізм створення вірусного музичного контенту

Джерело: сформовано автором на основі[55] [56] [57]

повідомлення у цифровий інформаційний простір. У результаті цього музичний тренд перетворюється на механізм органічного поширення брендових комунікацій.

Проведений аналіз також засвідчив, що ефективність вірусного музичного контенту значною мірою залежить від рівня його платформеної адаптації. Кожна цифрова платформа характеризується власними алгоритмами ранжування контенту, поведінковими моделями користувачів та специфікою комунікаційної активності. Саме тому адаптація музичного контенту до особливостей TikTok, Instagram,

[55] Крюк О. О., Попінова О. М., Крюкова А. О. Технології як муза: мистецтво у цифрову епоху. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2025. Т 84. № 3. Р. 51–56. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-7

[56] Хижна О., Бордюк О., Попович Н. Сучасні тренди українського музичного менеджменту в умовах цифрової трансформації суспільства. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*. 2024. № 3. С. 52–59. DOI: https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024(3)-05

[57] Рашевченко О.В. Формування конкурентних переваг дітейлінг-бренду через інструменти емоційного маркетингу. *Scientific notes of Lviv University of Business and Law*. 2025. № 45. С. 332–340. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.15744145

YouTube або інших платформ є необхідною умовою досягнення високого рівня вірусності. Особливо важливим чинником цифрового поширення контенту є стимулювання UGC-взаємодії. Визначено, що користувацький контент значно підсилює рівень органічного поширення музичних трендів, оскільки аудиторія стає активним учасником комунікаційного процесу. Челенджі, ремікси, короткі відео та інші форми творчої взаємодії забезпечують додаткову алгоритмічну активність та підвищують рівень емоційної інтеграції користувачів у брендову комунікацію [58] [59].

Отримані результати підтверджують, що музичне мистецтво у цифровому середовищі функціонує як каталізатор вірусної комунікації та інструмент емоційного програмування аудиторії. Його ефективність визначається здатністю поєднувати трендовість, емоційний вплив, платформену адаптивність та інтерактивність, що дозволяє формувати високий рівень цифрового залучення й підтримувати довготривалу комунікаційну активність аудиторії. Проведений аналіз механізмів створення вірусного музичного контенту дозволяє стверджувати, що сучасний цифровий медіапростір функціонує в умовах постійної алгоритмізації комунікаційних процесів. У результаті цього ефективність рекламних та PR-комунікацій дедалі більше залежить не лише від творчої складової контенту, а й від здатності брендів використовувати інноваційні цифрові технології для прогнозування поведінки аудиторії та адаптації інформаційного впливу[60] [61] [62]. Особливого значення у цих процесах набуває штучний інтелект, який забезпечує автоматизацію аналізу поведінкових моделей користувачів та оптимізацію комунікаційних стратегій.

Встановлено, що сучасні цифрові платформи функціонують на основі складних алгоритмічних систем, які аналізують емоційні реакції, музичні вподобання та характер взаємодії аудиторії з контентом. У таких умовах музичне мистецтво поступово інтегрується

[58] Коротун О.П., Збирит С.Є., Мартинюк А.Ю. Омніканальний маркетинг: створення цілісної взаємодії між брендом та споживачем. *Економіка та суспільство*. 2024. № 63. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-63-20

[59] TikTok for Business Insights. TikTok for Business. Music and Engagement Trends in Short-Form Video Content. 2024. URL: https://ads.tiktok.com/business/en/insights?

[60] Jin X. The positive effects of digital media design combined with AI intelligence on art brand planning and promotion. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*. 2024. Vol. 9(1). DOI: https://doi.org/10.2478/amns-2024-2309

[61] Самардак О. Інтелектуальні маркетингові інформаційні системи. *Товари і ринки.* 2025. № 1. С. 92–109. DOI: https://doi.org/10.31617/2.2025(53)05

[62] Стамат В.М., Просолов О.О. Digital-маркетинг як ключовий чинник підвищення конкурентоспроможності бізнесу. *Modern economics.* 2024. № 44. С. 190–198. DOI: https://doi.org/10.31521/modecon.V44(2024)-28

у сферу data-driven-комунікацій, де музичний контент формується відповідно до індивідуальних характеристик користувачів. Це суттєво трансформує традиційні підходи до створення рекламних повідомлень та формує новий рівень персоналізованого комунікаційного впливу.

Особливого значення набуває використання генеративного штучного інтелекту, який дозволяє автоматизувати процеси створення музичних композицій, адаптації саунд-дизайну та прогнозування емоційних реакцій аудиторії. У результаті цього музичний контент стає більш гнучким, адаптивним та орієнтованим на конкретні поведінкові сегменти користувачів. Це, у свою чергу, підвищує рівень емоційного залучення аудиторії та ефективність цифрових комунікацій. Водночас розвиток AI-технологій сприяє формуванню нової моделі взаємодії між брендом і споживачем, у межах якої музика використовується як інструмент емоційного прогнозування та поведінкового програмування. Алгоритмічні системи здатні аналізувати музичні вподобання користувачів, визначати рівень їх емоційної реакції та адаптувати контент відповідно до індивідуальних психологічних характеристик. Це дозволяє брендам формувати персоналізовані комунікаційні сценарії та значно підвищувати результативність рекламних кампаній[63] [64] [65].

Необхідно зазначити, що використання штучного інтелекту у музичному маркетингу виходить за межі технічної автоматизації процесів. AI-технології дедалі активніше впливають на структуру цифрових медіакомунікацій, формуючи нові моделі створення, поширення та споживання музичного контенту. У результаті цього музичне мистецтво інтегрується у систему цифрової аналітики, алгоритмічного прогнозування та інтерактивного комунікаційного дизайну. Особливу роль у цих процесах відіграє персоналізація контенту. Сучасна аудиторія очікує індивідуалізованого комунікаційного досвіду, що змушує бренди використовувати алгоритмічні механізми адаптації музичного супроводу відповідно до поведінкових характеристик користувачів. Саме тому AI-технології стають важливим інструментом формування емоційної взаємодії та підтримання довготривалого

[63] Ілляшенко С.М., Ронь Я.О. Інноваційний маркетинг в системі стратегічного управління розвитком організацій сфери послуг. *Інфраструктура ринку.* 2025. № 83. С. 3–9. DOI: https://doi.org/10.32782/infrastruct83-1

[64] Крюк О. О., Попінова О. М., Крюкова А. О. Технології як муза: мистецтво у цифрову епоху. Актуальні питання гуманітарних наук. 2025. Т 84. № 3. Р. 51–56. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-7

[65] Лучин А. В. Роль музики у створенні ефективної медійної реклами в контексті аудіовізуального мистецтва. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки.* 2024. № 9. С. 135–142. DOI: https://doi.org/10.59694/ped_sciences.2024.09.135

цифрового контакту з аудиторією[66] [67]. Таким чином, розвиток штучного інтелекту актуалізує необхідність дослідження його інструментів у сфері музичного маркетингу та PR, оскільки саме AI-системи сьогодні визначають перспективи подальшої трансформації цифрових комунікацій і музичного мистецтва у медіапросторі.

Стрімкий розвиток цифрових технологій та алгоритмічних систем аналізу даних суттєво трансформує механізми функціонування рекламних і PR-комунікацій. У сучасному медіапросторі штучний інтелект поступово інтегрується у процеси створення, адаптації та поширення музичного контенту, забезпечуючи високий рівень персоналізації та прогнозованості комунікаційного впливу. За таких умов музичне мистецтво перестає бути виключно творчим продуктом і дедалі більше функціонує як елемент цифрової аналітики та алгоритмічного управління поведінкою аудиторії[68].

Особливого значення набувають генеративні AI-технології, які дозволяють автоматизувати створення музичних композицій, аналізувати емоційні реакції користувачів та формувати персоналізовані аудіостратегії. У результаті цього бренди отримують можливість адаптувати музичний контент відповідно до поведінкових характеристик цільових сегментів, що підвищує ефективність рекламного впливу та рівень емоційного залучення аудиторії[69].

Водночас використання AI у музичному маркетингу охоплює не лише генерацію музики, а й аналітику поведінки користувачів, алгоритмічне просування контенту, прогнозування емоційних реакцій та автоматизоване створення аудіодизайну. Саме тому доцільним є систематизований аналіз основних інструментів штучного інтелекту у сфері музичного маркетингу та визначення їх функціонального потенціалу у сучасному цифровому середовищі (рис. 7).

[66] Калугіна Н., Галан Л., Івасенко О. Вплив цифрових інновацій на розвиток маркетингових стратегій українських компаній. *Економіка та суспільство.* 2025. № 71. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-71-170

[67] Самохіна Ж. Елементи інформаційного маркетингу в системі електронних комунікацій. *Бібліотечний вісник.* 2025. № 1. С. 58–68. URL: http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0001542403

[68] Самардак О. Інтелектуальні маркетингові інформаційні системи. *Товари і ринки.* 2025. № 1. С. 92–109. DOI: https://doi.org/10.31617/2.2025(53)05

[69] Майовець Є., Кундря-Висоцька О., Городняк І. Інноваційний контент сучасного маркетингу. *Економіка та суспільство.* 2025. № 78. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-78-31



Рис. 7. Інструменти штучного інтелекту у музичному маркетингу

Джерело: сформовано автором на основі[70] [71] [72]

Проведений аналіз інструментів штучного інтелекту у музичному маркетингу засвідчив формування нової моделі цифрових комунікацій, у межах якої музичний контент створюється, адаптується та поширюється відповідно до поведінкових характеристик аудиторії та алгоритмічних механізмів цифрових платформ. Встановлено, що AI-технології забезпечують високий рівень персоналізації рекламного впливу, дозволяючи прогнозувати емоційні реакції користувачів та оптимізувати музичний супровід відповідно до специфіки цільових сегментів.

Визначено, що AI-генерація музики суттєво трансформує традиційні підходи до створення аудіоконтенту, забезпечуючи швидке формування музичних композицій, адаптованих до конкретних маркетингових завдань. У результаті цього бренди отримують можливість оперативно створювати унікальний музичний контент для різних

[70] Карпенко О.О., Матвійчук Є.І. Маркетингові інструменти забезпечення конкурентоспроможності підприємства в умовах цифрової трансформації. *Economic synergy*. 2024. № 1. С. 31–43. DOI: https://doi.org/10.53920/ES-2024-1-3

[71] Крюк О. О., Попінова О. М., Крюкова А. О. Технології як муза: мистецтво у цифрову епоху. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2025. Т 84. № 3. Р. 51–56. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-7

[72] Стамат В.М., Просолов О.О. Digital-маркетинг як ключовий чинник підвищення конкурентоспроможності бізнесу. *Modern economics.* 2024. № 44. С. 190–198. DOI: https://doi.org/10.31521/modecon.V44(2024)-28

платформ та комунікаційних сценаріїв. Аналіз також показав, що автоматизоване створення музики сприяє зниженню витрат на аудіопродакшн та підвищує гнучкість цифрових рекламних кампаній. Особливу роль у сучасному музичному маркетингу відіграють персоналізовані плейлисти, які забезпечують формування індивідуалізованого користувацького досвіду. Алгоритмічні системи аналізують музичні вподобання аудиторії, її поведінкову активність та емоційні реакції, формуючи персоалізований контент відповідно до психологічних характеристик користувачів.

Також особливо важливим є використання AI-технологій для прогнозування емоційних реакцій аудиторії. Встановлено, що алгоритмічний аналіз поведінки користувачів дозволяє визначати рівень емоційного сприйняття музичного контенту та прогнозувати його комунікаційну ефективність ще на етапі розроблення рекламної кампанії[73] [74]. Це створює передумови для переходу від масових комунікацій до персоналізованих моделей емоційного впливу.

Отримані результати підтверджують, що штучний інтелект у сфері музичного маркетингу виступає не лише технологічним інструментом автоматизації процесів, а стратегічним механізмом формування цифрових комунікацій нового покоління. Його використання забезпечує персоналізацію, адаптивність, алгоритмічну оптимізацію та емоційне прогнозування, що суттєво підвищує ефективність рекламних і PR-комунікацій у сучасному цифровому медіапросторі.

Проведений аналіз інструментів штучного інтелекту у музичному маркетингу дозволяє стверджувати, що сучасні цифрові комунікації поступово переходять від інтуїтивних моделей рекламного впливу до системи алгоритмічно керованої взаємодії з аудиторією. У таких умовах особливого значення набуває не лише створення музичного контенту, а й оцінювання його реальної ефективності у цифровому середовищі. Встановлено, що музичне мистецтво дедалі активніше використовується як інструмент формування емоційного контакту зі споживачами, стимулювання поведінкової активності та підтримання довготривалої лояльності до бренду. Саме тому виникає необхідність комплексного аналізу показників, які дозволяють оцінити

[73] Jin X. The positive effects of digital media design combined with AI intelligence on art brand planning and promotion. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*. 2024. Vol. 9(1). DOI: https://doi.org/10.2478/amns-2024-2309

[74] Самардак О. Інтелектуальні маркетингові інформаційні системи. *Товари і ринки.* 2025. № 1. С. 92–109. DOI: https://doi.org/10.31617/2.2025(53)05

результативність музичного супроводу у рекламних та PR-комунікаціях[75] [76] [77].

Особливої актуальності це питання набуває в умовах цифрової економіки уваги, де основним ресурсом стає здатність контенту утримувати інтерес аудиторії та стимулювати її до взаємодії. У сучасному медіапросторі музичний контент виконує не лише естетичну функцію, а й забезпечує емоційне програмування поведінкових реакцій користувачів. Це проявляється у зростанні тривалості перегляду контенту, підвищенні рівня взаємодії та активному поширенні інформації у соціальних мережах. Необхідно зазначити, що цифрові платформи функціонують на основі алгоритмів, які оцінюють ефективність контенту через систему поведінкових метрик.

Саме тому музичний супровід сьогодні аналізується не лише з позицій творчої цінності, а й через показники engagement, watch time, shareability та емоційної реакції аудиторії. У результаті цього музичне мистецтво інтегрується у систему data-driven-комунікацій, де його ефективність визначається конкретними кількісними та якісними індикаторами[78] [79]. Встановлено також, що музика здатна суттєво впливати на рівень емоційного залучення аудиторії. Контент, який супроводжується релевантним музичним оформленням, демонструє вищі показники взаємодії, довший час перегляду та більшу ймовірність органічного поширення. Це пояснюється тим, що музика формує емоційний контекст сприйняття інформації та стимулює виникнення асоціативних зв'язків між брендом і користувачем.

Особливу роль у сучасних цифрових комунікаціях відіграє показник впізнаваності бренду, який значною мірою залежить від використання музичних елементів. Аудіобрендинг, звукові логотипи та брендовані мелодії забезпечують швидке розпізнавання бренду та підсилюють ефект запам'ятовування рекламних повідомлень. У результаті цього

[75] Карпенко О.О., Матвійчук Є.І. Маркетингові інструменти забезпечення конкурентоспроможності підприємства в умовах цифрової трансформації. *Economic synergy*. 2024. № 1. С. 31–43. DOI: https://doi.org/10.53920/ES-2024-1-3

[76] Самохіна Ж. Елементи інформаційного маркетингу в системі електронних комунікацій. *Бібліотечний вісник.* 2025. № 1. С. 58–68. URL: http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0001542403

[77] Сидоренко Є., Совершенна І. Ефективність рекламної діяльності підприємства та методи її оцінювання. *Universum*. 2026. № 28. С. 20–32. URL: https://archive.liga.science/index.php/universum/article/view/2363/2403

[78] Капінус Л. В. Вплив соціальних мереж на маркетингову поведінку підприємства на онлайн-ринку. *Таврійський науковий вісник. Серія «Економіка».* 2023. № 18. С. 86-93. DOI: https://doi.org/10.32782/2708-0366/2023.18.9

[79] Майовець Є., Кундря-Висоцька О., Городняк І. Інноваційний контент сучасного маркетингу. *Економіка та суспільство*. 2025. № 78. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-78-31

музичний компонент перетворюється на стратегічний інструмент підтримання стабільної комунікаційної присутності бренду у цифровому просторі. Таким чином музичний супровід часто стає фактором, який стимулює користувачів до створення похідного контенту, поширення відео та участі у цифрових трендах [80] [81] [82].

Отже, музичний контент у цифрову епоху остаточно трансформувався з елемента естетичного оформлення на стратегічний інструмент управління поведінкою споживачів. Його інтеграція у систему data-driven-комунікацій дозволяє брендам не лише максимізувати показники залученості, але й формувати тривалі емоційні зв'язки з аудиторією. Подальший розвиток цифрових платформ лише посилюватиме залежність медіаефективності від точності підбору аудіовізуальних маркерів. Відтак, синергія креативного звукового дизайну та точного алгоритмічного аналізу стає фундаментальною умовою успішної реалізації сучасних рекламних і PR-стратегій.

5. Оцінювання ефективності та перспективи трансформації музичного мистецтва в цифрових комунікаціях

У сучасному цифровому середовищі ефективність рекламних та PR-комунікацій дедалі більше визначається здатністю контенту формувати емоційне залучення аудиторії, стимулювати поведінкову активність та забезпечувати довготривалу взаємодію користувачів із брендом. За таких умов музичне мистецтво виступає не лише засобом емоційного оформлення контенту, а комплексним інструментом управління увагою, поведінкою та асоціативним сприйняттям аудиторії. Особливістю цифрових комунікацій є можливість точного вимірювання результативності контенту через систему кількісних та якісних показників. Це дозволяє оцінювати ефективність музичного супроводу не лише з позицій естетичного впливу, а й через рівень взаємодії аудиторії, показники утримання уваги, емоційного відгуку, впізнаваності бренду та вірусного поширення контенту.

У результаті цього музичний контент інтегрується у систему аналітичного оцінювання цифрових комунікацій, де його ефективність

[80] Бондарець Н., Носенко О. Аудіомаркетинг у парадигмі інноваційної економіки. *Grail of Science*. 2025. № 55. С. 76–87. DOI: https://doi.org/10.36074/grail-of-science.22.08.2025.007

[81] Кисляк Б. М. Музичний маркетинг у сучасному суспільстві. *Аспекти історичного музикознавства.* 2023. № 32. С. 187–200. DOI: https://doi.org/10.34064/khnum2-3211

[82] Скригун Н., Семененко К., Яценко В. Вплив реклами та цифрових комунікацій на довіру до бренду. *Економіка та суспільство*. 2025. № 72. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-72-92

визначається комплексом поведінкових, емоційних та алгоритмічних метрик. Саме тому доцільним є систематизований аналіз ключових показників ефективності музичного контенту в умовах цифровізації рекламних та PR-комунікацій (табл. 4).

Проведений аналіз показників ефективності музичного контенту дозволив встановити, що музичний супровід суттєво впливає на поведінкові, когнітивні та емоційні параметри взаємодії аудиторії з брендом у цифровому середовищі. Визначено, що музичне мистецтво виступає одним із ключових чинників підвищення рівня цифрового залучення користувачів, оскільки забезпечує емоційне підсилення контенту та стимулює комунікаційну активність аудиторії.

Встановлено, що показник Engagement Rate безпосередньо залежить від рівня емоційної релевантності музичного супроводу. Контент, який супроводжується музикою, адаптованою до цінностей та поведінкових очікувань аудиторії, демонструє значно вищий рівень взаємодії, коментування та поширення у соціальних мережах. У результаті цього музика виконує функцію емоційного каталізатора цифрової активності користувачів. Особливого значення набуває показник Brand Recall, який характеризує рівень впізнаваності та запам'ятовуваності бренду.

Проведений аналіз засвідчив, що використання аудіобрендингу, звукових логотипів та брендованих мелодій значно підсилює механізми асоціативного закріплення бренду у пам'яті споживачів. Це підтверджує, що музичний супровід виконує стратегічну функцію підтримання брендової ідентичності у цифровому медіапросторі. Дослідження також показало, що музика безпосередньо впливає на показник Watch Time, оскільки релевантний аудіосупровід підвищує рівень емоційного утримання уваги користувачів. Контент із динамічним або емоційно виразним музичним оформленням забезпечує довшу тривалість перегляду та вищий рівень зацікавленості аудиторії. У результаті цього музика стає важливим інструментом оптимізації алгоритмічного просування контенту на цифрових платформах. Визначено, що показник Shareability значною мірою залежить від здатності музичного контенту інтегруватися у цифрові тренди та стимулювати користувачів до створення похідного контенту. Музичні тренди, челенджі та короткі аудіофрагменти забезпечують високий рівень вірусності та органічного поширення інформації. Це дозволяє брендам суттєво розширювати аудиторне охоплення без значного збільшення рекламних витрат.

Таблиця 4

Показники ефективності музичного контенту в цифрових комунікаціях

Показник	Сутність	Комунікаційне значення	Поведінковий ефект
Engagement Rate	Рівень взаємодії аудиторії з контентом	Активність та залучення користувачів	Стимулювання цифрової взаємодії
Brand Recall	Впізнаваність та запам'ятовуваність бренду	Ефективність аудіальної ідентифікації	Формування асоціативного закріплення
Watch Time	Тривалість перегляду контенту	Утримання уваги аудиторії	Підвищення рівня зацікавленості
Shareability	Здатність контенту до поширення	Вірусність та органічне охоплення	Стимулювання користувацької активності
Emotional Response	Емоційний відгук аудиторії	Формування лояльності та емоційного контакту	Емоційна прихильність до бренду
CTR	Кількість переходів за рекламним повідомленням	Поведінкова результативність комунікації	Мотивація до цільової дії

Джерело: сформовано автором на основі[83] [84] [85] [86]

Особливо важливим є показник Emotional Response, який відображає рівень емоційного контакту аудиторії з брендом. Проведений аналіз підтвердив, що музичне мистецтво здатне формувати позитивний психологічний фон комунікації, підсилювати емоційну прихильність та забезпечувати довготривалу лояльність споживачів[87] [88].

[83] Карпенко О.О., Матвійчук Є.І. Маркетингові інструменти забезпечення конкурентоспроможності підприємства в умовах цифрової трансформації. *Economic synergy.* 2024. № 1. С. 31–43. DOI: https://doi.org/10.53920/ES-2024-1-3

[84] Сидоренко Є., Совершенна І. Ефективність рекламної діяльності підприємства та методи її оцінювання. *Universum.* 2026. № 28. С. 20-32. URL: https://archive.liga.science/index.php/universum/article/view/2363/2403

[85] Стамат В.М., Просолов О.О. Digital-маркетинг як ключовий чинник підвищення конкурентоспроможності бізнесу. *Modern economics.* 2024. № 44. С. 190–198. DOI: https://doi.org/10.31521/modecon.V44(2024)-28

[86] TikTok for Business Insights. TikTok for Business. Music and Engagement Trends in Short-Form Video Content. 2024. URL: https://ads.tiktok.com/business/en/insights?

[87] Ілляшенко С.М., Ронь Я.О. Інноваційний маркетинг в системі стратегічного управління розвитком організацій сфери послуг. *Інфраструктура ринку.* 2025. № 83. С. 3–9. DOI: https://doi.org/10.32782/infrastruct83-1

[88] Кисляк Б. М. Музичний маркетинг у сучасному суспільстві. *Аспекти історичного музикознавства.* 2023. № 32. С. 187–200. DOI: https://doi.org/10.34064/khnum2-3211

Водночас CTR виступає індикатором поведінкової ефективності музичного контенту. Встановлено, що музичний супровід, який викликає емоційну зацікавленість та асоціативну довіру, підвищує ймовірність переходу користувачів до цільової дії. Це підтверджує, що музика у цифрових рекламних та PR-комунікаціях виконує не лише естетичну, а й стратегічну поведінково-мотиваційну функцію.

У сучасному цифровому медіасередовищі ефективність рекламних та PR-комунікацій значною мірою визначається здатністю контенту утримувати увагу аудиторії, стимулювати емоційне залучення та формувати поведінкову активність користувачів. За таких умов музичний супровід поступово перетворюється на один із ключових чинників підвищення результативності цифрової реклами. Музика забезпечує не лише емоційне оформлення рекламного повідомлення, а й впливає на когнітивне сприйняття інформації, рівень запам'ятовуваності бренду та готовність аудиторії до взаємодії з контентом. Особливої актуальності набуває кількісне оцінювання ефективності музичного супроводу у цифрових комунікаціях. Аналіз поведінкових показників дозволяє визначити, наскільки використання музики впливає на тривалість утримання уваги, рівень взаємодії аудиторії, поширення контенту та результативність рекламних кампаній. Саме тому доцільним є порівняльний аналіз поведінкових показників цифрової реклами з використанням музичного супроводу та без нього (рис. 8).

Проведений порівняльний аналіз поведінкових показників цифрової реклами засвідчив, що використання музичного супроводу суттєво підвищує ефективність рекламних та PR-комунікацій у цифровому середовищі. Встановлено, що реклама з музичним оформленням демонструє вищий рівень утримання уваги аудиторії, збільшення показників взаємодії та зростання рівня впізнаваності бренду порівняно з рекламними повідомленнями без музичного супроводу.

Визначено, що найбільш помітний ефект спостерігається у показниках поширення контенту та емоційного залучення аудиторії. Це свідчить про те, що музика виступає каталізатором вірусності цифрового контенту та стимулює користувачів до активнішої взаємодії з рекламними повідомленнями. Аналіз також показав, що музичний супровід позитивно впливає на поведінкову результативність реклами, зокрема на кількість переходів за рекламними повідомленнями та тривалість перегляду контенту. Отримані результати підтверджують, що музичне мистецтво у цифрових комунікаціях виконує не лише естетичну функцію, а є стратегічним інструментом емоційного, когнітивного та поведінкового впливу на аудиторію. Це дозволяє розглядати музичний супровід як важливий елемент підвищення конкурентоспроможності рекламних та PR-кампаній у цифрову епоху.

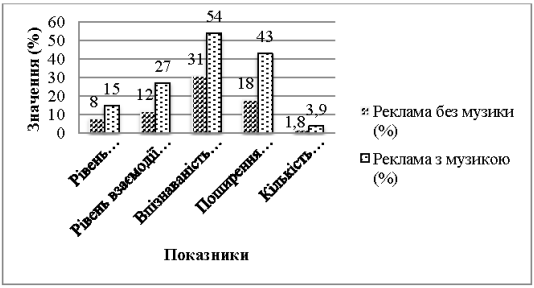


Рис. 8. Вплив музичного супроводу на поведінкові показники цифрової реклами

Джерело: сформовано автором на основі[89] [90] [91]

Отримані результати дозволяють стверджувати, що музичне мистецтво у цифрову епоху є важливим інструментом управління увагою, емоційним залученням та поведінковою активністю аудиторії. Його ефективність може бути виміряна через систему цифрових метрик, що підтверджує необхідність інтеграції музичного контенту у стратегічні моделі сучасних рекламних та PR-комунікацій.

Проведений аналіз показників ефективності музичного контенту в цифрових комунікаціях дозволяє стверджувати, що музичне мистецтво у сучасному медіапросторі вже не може розглядатися виключно як допоміжний елемент рекламного або PR-супроводу. У цифрову епоху музика перетворюється на самостійну систему комунікаційного впливу, яка інтегрується у поведінкові, емоційні та алгоритмічні механізми взаємодії з аудиторією. Саме тому подальший розвиток цифрових технологій створює передумови для ще глибшої трансформації музичного мистецтва у сфері реклами та PR.

Особливого значення набуває процес персоналізації цифрових комунікацій, який змінює традиційні підходи до створення та поширення музичного контенту. Сучасна аудиторія очікує індивідуалізованого користувацького досвіду, адаптованого до її емоційних,

[89] Kemp E., Cho Y. N., Bui M., Kintzer A. Music to the ears: the role of sonic branding in advertising. *International Journal of Advertising.* 2024. Vol. 43(6). P. 1039–1059. DOI: https://doi.org/10.1080/02650487.2023.2273645

[90] Silas S., Baker D. J., Müllensiefen D. Musical manipulation of visual scenes in video, film, and TV advertisements: a large-scale investigation into the implicit effects of sonic branding. *Journal of Advertising Research.* 2024. Vol. 64(2). P. 192–212. DOI: https://doi.org/10.2501/JAR-2024-013

[91] Chakre M., Govalkar T., Parave S., Shetye S. Exploring the effects of music in advertising. *IJIRT.* 2025. Vol. 11. № 8. С. 86-92. URL: https://ijirt.org/publishedpaper/IJIRT186439_PAPER.pdf

поведінкових та когнітивних характеристик. У результаті цього музичний контент дедалі активніше інтегрується у системи алгоритмічного аналізу даних та штучного інтелекту, що дозволяє прогнозувати реакції користувачів та формувати персоналізовані сценарії комунікаційної взаємодії.

Водночас розвиток immersive-технологій, VR та AR-комунікацій створює нові формати емоційного занурення аудиторії у цифровий контент[92] [93]. Музичне мистецтво у таких умовах виконує не лише функцію аудіального супроводу, а стає основою інтерактивного середовища, у межах якого користувачі отримують комплексний сенсорний досвід. Це суттєво трансформує механізми брендової комунікації та формує нові моделі емоційного впливу. Не менш важливим є розвиток метавсесвітів та цифрових екосистем, у межах яких музичне мистецтво інтегрується у віртуальні середовища взаємодії[94] [95] [96]. У таких цифрових просторах музика стає інструментом формування атмосфери, підтримання комунікаційної активності та створення емоційної ідентичності брендів. У результаті цього музичне мистецтво поступово переходить від функції інформаційного супроводу до ролі інтегративного елемента цифрової комунікаційної екосистеми.

Особливого значення набуває також нейромаркетинг, який дозволяє досліджувати психологічні та емоційні реакції аудиторії на музичний контент. Використання алгоритмічних систем аналізу поведінки користувачів забезпечує можливість формування високоточного емоційного впливу та оптимізації комунікаційних стратегій відповідно до індивідуальних характеристик споживачів. Це створює передумови для переходу від масових моделей реклами до персоналізованих цифрових комунікацій нового покоління. Необхідно зазначити, що подальший розвиток цифрових технологій сприятиме посиленню синергії між музичним мистецтвом, digital-дизайном, штучним

[92] Майовець Є., Кундря-Висоцька О., Городняк І. Інноваційний контент сучасного маркетингу. *Економіка та суспільство.* 2025. № 78. DOI: https://doi.org/10.32 82/2524-0072/2025-78-31

[93] Скригун Н., Семененко К., Яценко В. Вплив реклами та цифрових комуніка ційна довіру до бренду. *Економіка та суспільство.* 2025. № 72. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-72-92

[94] Зубченко В., Герасименко І., Осипенко Н. Маркетингові комунікації в умовах війни: виклики та напрями впливу на купівельну поведінку. *Економіка та суспільство.* 2024. № 60. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-60-20

[95] Рашевченко О.В. Формування конкурентних переваг дітейлінг-бренду через інструменти емоційного маркетингу. *Scientific notes of Lviv University of Business and Law*. 2025. № 45. С. 332–340. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.15744145

[96] Стамат В.М., Просолов О.О. Digital-маркетинг як ключовий чинник підвищення конкурентоспроможності бізнесу. *Modern economics.* 2024. № 44. С. 190–198. DOI: https://doi.org/10.31521/modecon.V44(2024)-28

інтелектом та інтерактивними платформами[97] [98] [99]. У результаті цього музика поступово інтегруватиметься у багатофункціональні цифрові середовища, де вона виконуватиме одночасно емоційну, поведінкову, навігаційну та комунікаційну функції. Таким чином, сучасні тенденції розвитку цифрового медіапростору актуалізують необхідність прогнозування подальших трансформацій музичного мистецтва у сфері рекламних та PR-комунікацій, що дозволяє визначити перспективні напрями розвитку цифрових музичних стратегій майбутнього.

Стрімкий розвиток цифрових технологій, алгоритмічних систем аналізу даних та інтерактивних платформ формує принципово нові умови функціонування рекламних і PR-комунікацій. У сучасному цифровому середовищі музичне мистецтво поступово трансформується з елемента емоційного супроводу контенту у багаторівневий інструмент інтерактивної комунікації, персоналізованого впливу та формування цифрового користувацького досвіду[100].

Особливої актуальності набуває інтеграція музичного контенту у метавсесвіти, VR/AR-комунікації, системи нейромаркетингу та AI-платформи. Такі технології дозволяють створювати персоналізовані аудіостратегії, прогнозувати емоційні реакції аудиторії та формувати інтерактивні моделі цифрової взаємодії. У результаті цього музичне мистецтво стає складовою комплексних цифрових екосистем, орієнтованих на глибоке емоційне занурення користувачів та підтримання довготривалого комунікаційного контакту.

Водночас розвиток immersive-технологій суттєво змінює механізми сприйняття музичного контенту[101] [102] [103]. У цифрових середовищах

---

[97] Капустін П. Р. Цифрове мистецтво та його вплив на традиційне мистецтво початку ххі століття.*Український мистецтвознавчий дискурс.* 2024. № 2. С. 61–65. DOI: https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.7

[98] Коротун О.П., Збирит С.Є., Мартинюк А.Ю. Омніканальний маркетинг: створення цілісної взаємодії між брендом та споживачем. *Економіка та суспільство.* 2024. № 63. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-63-20

[99] Самохіна Ж. Елементи інформаційного маркетингу в системі електронних комунікацій. *Бібліотечний вісник.* 2025. № 1. С. 58–68. URL: http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0001542403

[100] Зубченко В., Герасименко І., Осипенко Н. Маркетингові комунікації в умовах війни: виклики та напрями впливу на купівельну поведінку. *Економіка та суспільство.* 2024. № 60. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-60-20

[101] Головчук Ю.О., Паламаренко Я.В., Лепетан І.М. Комунікаційний менеджмент як складова стратегічного управління організацією. *Інвестиції: практика та досвід.* 2025. № 13. С. 31–38. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.13.31

[102] Майовець Є., Кундря-Висоцька О., Городняк І. Інноваційний контент сучасного маркетингу. *Економіка та суспільство.* 2025. № 78. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-78-31

[103] Скригун Н., Семененко К., Яценко В. Вплив реклами та цифрових комунікацій на довіру до бренду. *Економіка та суспільство.* 2025. № 72. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-72-92

нового покоління музика функціонує не ізольовано, а у синергії з візуальними ефектами, digital-дизайном, інтерактивними елементами та алгоритмічними системами адаптації контенту[104]. Це створює передумови для формування нових моделей брендової комунікації, заснованих на персоналізації, інтерактивності та емоційному програмуванні поведінки аудиторії. Саме тому доцільним є формування прогностичної моделі трансформації музичного мистецтва у цифрових комунікаціях майбутнього, яка дозволяє систематизувати ключові напрями еволюції музичних технологій у сфері реклами та PR (рис. 9).



Рис. 9. Трансформація музичного мистецтва у цифрових комунікаціях майбутнього

Джерело: сформовано автором

[104] Хижна О., Бордюк О., Попович Н. Сучасні тренди українського музичного менеджменту в умовах цифрової трансформації суспільства. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання.* 2024. № 3. С. 52–59. DOI: https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024(3)-05

Проведений прогностичний аналіз засвідчив, що музичне мистецтво у цифрову епоху поступово трансформується у багатофункціональний інструмент інтерактивної комунікації, який інтегрується у системи алгоритмічного управління контентом, персоналізованого маркетингу та immersive-середовищ цифрової взаємодії. Встановлено, що подальший розвиток рекламних та PR-комунікацій буде безпосередньо пов'язаний із використанням AI-технологій, нейромаркетингу та інтерактивних цифрових платформ.

Визначено, що одним із найбільш перспективних напрямів є AI-генерація музики, яка дозволяє створювати персоналізований аудіоконтент відповідно до поведінкових характеристик, емоційних реакцій та музичних уподобань аудиторії. У результаті цього бренди отримують можливість формувати індивідуалізований комунікаційний досвід та значно підвищувати рівень емоційної інтеграції користувачів у цифровий контент.

Проведений аналіз також показав, що VR/AR-комунікації та метавсесвіти формують нову модель сприйняття музичного мистецтва, у межах якої аудиторія переходить від пасивного споживання контенту до інтерактивної взаємодії з цифровим середовищем. У таких умовах музика стає складовою комплексного сенсорного досвіду та виконує функцію емоційного навігаційного елемента у віртуальних просторах. Особливу роль у майбутніх цифрових комунікаціях відіграватиме інтерактивний аудіоконтент, здатний адаптуватися до поведінки користувачів у реальному часі. Встановлено, що адаптивні музичні системи створюють передумови для формування динамічних моделей емоційного впливу, у яких музичний супровід змінюється відповідно до рівня залучення, емоційного стану та поведінкових реакцій аудиторії. Аналіз також засвідчив перспективність використання нейромаркетингу у сфері музичних комунікацій.

Алгоритмічний аналіз емоційних та когнітивних реакцій користувачів дозволяє оптимізувати музичний контент відповідно до психологічних характеристик цільових сегментів, що забезпечує високий рівень персоналізації рекламного впливу та підсилює ефективність брендової комунікації. Визначено, що синергія музичного мистецтва, digital-дизайну, AI-систем та інтерактивних платформ створює передумови для формування цифрових музичних екосистем нового покоління[105] [106]. Такі екосистеми забезпечуватимуть комплексну

[105] Стамат В.М., Просолов О.О. Digital-маркетинг як ключовий чинник підвищення конкурентоспроможності бізнесу. *Modern economics.* 2024. № 44. С. 190–198. DOI: https://doi.org/10.31521/modecon.V44(2024)-28

інтеграцію аудіального, візуального та поведінкового контенту, орієнтованого на емоційне занурення та підтримання довготривалої взаємодії з аудиторією.

Отримані результати дозволяють стверджувати, що у перспективі музичне мистецтво стане одним із ключових елементів цифрової комунікаційної інфраструктури. Його функціонування буде базуватися на персоналізації, інтерактивності, алгоритмічній адаптивності та синергії з технологіями штучного інтелекту, що формуватиме нові моделі рекламних та PR-комунікацій у цифровому суспільстві майбутнього. Водночас подальший розвиток цифрових технологій сприятиме посиленню ролі музичного мистецтва як інструменту прогнозування та моделювання поведінки аудиторії. Інтеграція систем штучного інтелекту з аналітичними платформами дозволить у режимі реального часу оцінювати рівень емоційного залучення користувачів та автоматично адаптувати музичний супровід відповідно до змін поведінкових реакцій. У результаті цього музичний контент трансформуватиметься у динамічний елемент цифрової комунікації, здатний персоналізувати взаємодію між брендом і споживачем. Особливої актуальності набуватиме використання генеративної музики, яка створюватиметься алгоритмічно з урахуванням індивідуальних характеристик аудиторії, її емоційного стану та інформаційних потреб.

ВИСНОВКИ

Отже, проведене дослідження дозволило встановити, що музичне мистецтво в умовах цифровізації медіапростору трансформувалося з допоміжного елемента рекламного супроводу у стратегічний інструмент сучасних рекламних та PR-комунікацій. Визначено, що музичний контент виконує комплексну емоційну, когнітивну, поведінкову та репутаційну функції, забезпечуючи формування аудіальної ідентичності бренду, підвищення рівня впізнаваності та стимулювання цифрової взаємодії аудиторії. Проведений аналіз засвідчив, що ефективність музичного супроводу значною мірою залежить від його адаптації до специфіки цифрових платформ, алгоритмічних механізмів поширення контенту та поведінкових характеристик цільової аудиторії.

У результаті дослідження встановлено, що соціальні мережі, коротко-форматний відеоконтент і стримінгові сервіси суттєво посилили значення музики як інструменту емоційного програмування, вірусного поширення інформації та підтримання довготривалої лояльності

[106] Чембержі Д., Пашукова С., Єрмак І. Цифрове мистецтво у соціально-культурному просторі: вплив, взаємодія та перспективи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. С. 144–149. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-23

споживачів. Обґрунтовано, що аудіобрендинг поступово перетворюється на окремий напрям стратегічних комунікацій, орієнтований на формування емоційного капіталу бренду та інтеграцію аудіального компонента у систему цифрової брендової айдентики. Водночас встановлено, що розвиток AI-технологій, алгоритмічної аналітики та персоналізованих цифрових сервісів формує нові моделі музичних комунікацій, засновані на прогнозуванні емоційних реакцій, адаптивності контенту та інтерактивній взаємодії з аудиторією.

Проведене дослідження також підтвердило, що музичне мистецтво дедалі активніше інтегрується у систему data-driven-комунікацій, де його ефективність оцінюється через показники емоційного залучення, вірусності, утримання уваги та поведінкової активності користувачів. Визначено, що сучасний цифровий медіапростір створює передумови для формування комплексних музичних екосистем, у межах яких поєднуються аудіальний контент, digital-дизайн, immersive-технології, VR/AR-середовища та штучний інтелект.

Крім того, результати дослідження засвідчили, що музичне мистецтво у цифрову епоху виконує функцію універсального комунікаційного коду, здатного забезпечувати емоційну синхронізацію між брендом та аудиторією. Встановлено, що використання музичних елементів у рекламних і PR-комунікаціях сприяє підвищенню рівня довіри до бренду, посиленню асоціативного сприйняття та формуванню стійких моделей споживчої поведінки. Особливого значення музичний контент набуває в умовах інформаційної перенасиченості цифрового середовища, де саме емоційний компонент дедалі частіше визначає ефективність комунікаційного впливу.

Доведено, що інтеграція музичного мистецтва з технологіями штучного інтелекту, адаптивними алгоритмами та інтерактивними платформами створює передумови для переходу до персоналізованих моделей цифрової комунікації нового покоління. У результаті цього музика поступово трансформується у самостійний інструмент управління емоційним досвідом аудиторії та стратегічного позиціонування брендів у цифровому суспільстві.

Перспективними напрямами подальших досліджень є аналіз механізмів інтеграції музичного мистецтва у метавсесвіти та інтерактивні цифрові середовища, вивчення впливу нейромаркетингових технологій на формування емоційних реакцій аудиторії, а також дослідження алгоритмічних моделей персоналізації музичного контенту у сфері рекламних та PR-комунікацій. Окремої уваги потребує оцінювання ефективності AI-генерованого музичного контенту та його впливу на трансформацію цифрових комунікаційних стратегій у суспільстві майбутнього.

Отримані результати дозволяють стверджувати, що музичне мистецтво у цифрових рекламних та PR-комунікаціях набуває статусу стратегічного інструменту управління увагою, емоційним станом та поведінкою аудиторії. Саме це зумовлює необхідність подальшого розвитку теоретико-методологічних підходів до дослідження музичних комунікацій у контексті цифрової економіки, алгоритмічних медіа та персоналізованих комунікаційних систем майбутнього.

АНОТАЦІЯ

У сучасному цифровому комунікаційному середовищі відбувається глибинна трансформація рекламних та PR-практик, що зумовлює переосмислення ролі музичного мистецтва як одного з ключових інструментів емоційного, когнітивного та поведінкового впливу на аудиторію. Умови цифровізації медіапростору, зростання конкуренції за увагу споживача, розвиток короткоформатного контенту та алгоритмічних платформ поширення інформації актуалізують потребу в системному науковому осмисленні функціонального потенціалу музики у формуванні ефективних комунікаційних стратегій брендів, організацій та соціальних інститутів. У цьому розумінні музичний контент постає не лише як естетичний елемент супроводу інформаційного повідомлення, а як самостійний інструмент впливу, здатний формувати стійкі асоціативні зв'язки, підсилювати емоційне залучення та стимулювати поведінкові реакції користувачів цифрових платформ.

Дослідження ґрунтується на концептуалізації музичного мистецтва як багаторівневої комунікаційної системи, що інтегрує емоційні, когнітивні та соціально-поведінкові механізми взаємодії з аудиторією. Визначено, що функціональний потенціал музики у рекламних та PR-комунікаціях реалізується через сукупність взаємопов'язаних функцій, серед яких емоційна, асоціативна, ідентифікаційна, вірусна та мемети чна функції. Їх комплексна дія забезпечує формування цілісного брендового сприйняття та сприяє закріпленню комунікаційних меседжів у довготривалій пам'яті споживачів. Особливу увагу приділено аналізу психоемоційних механізмів впливу музичних характеристик, таких як темп, ритм, тональність, мелодійна структура та жанрова специфіка, на формування когнітивних реакцій, рівня залученості та поведінкових патернів аудиторії. У досліджені обґрунтовано, що в умовах цифрового середовища музичне мистецтво виконує функцію нейрокомунікаційного інструменту, здатного опосередковано впливати на процеси прийняття рішень споживачами через емоційне програмування та асоціативне закріплення інформації. Встановлено, що ефективність музичного контенту значною мірою залежить від його здатності інтегруватися у алгоритмічні механізми

цифрових платформ та відповідати логіці поведінкової взаємодії користувачів у соціальних мережах і відеосервісах. Особливої актуальності набуває феномен вірусності музичного контенту, який формується на перетині емоційних тригерів, соціальної взаємодії та алгоритмічного просування, що перетворює користувачів на активних співучасників процесу поширення інформації.

Окремий акцент зроблено на систематизації показників ефективності музичного контенту в цифрових комунікаціях, серед яких Engagement Rate, Brand Recall, Watch Time, Shareability, Emotional Response та CTR. Доведено, що інтеграція музичного супроводу у рекламні повідомлення суттєво підвищує рівень залучення аудиторії, тривалість взаємодії з контентом, впізнаваність бренду та ймовірність здійснення цільових дій. Порівняльний аналіз поведінкових характеристик цифрової реклами з музичним супроводом та без нього засвідчив значну перевагу музично насичених комунікацій у досягненні маркетингових та PR-цілей. Важливою складовою дослідження є моделювання механізмів створення вірусного музичного контенту, яке враховує поведінкові характеристики аудиторії, специфіку цифрових платформ, динаміку музичних трендів та рівень користувацької взаємодії. Обґрунтовано, що ефективні цифрові музичні комунікації формуються на основі поєднання аналітики даних, платформеної адаптації та стимулювання user-generated content, що забезпечує органічне поширення інформації у медіасередовищі.

Перспективний блок дослідження присвячено трансформаційним процесам у сфері цифрових комунікацій, зокрема інтеграції музичного мистецтва у системи штучного інтелекту, нейромаркетингу, VR/AR-технології та метавсесвіти. Встановлено, що розвиток AI-генерації музики та адаптивних аудіосистем відкриває нові можливості персоналізації комунікаційного впливу та формування індивідуалізованого користувацького досвіду. У результаті музичне мистецтво поступово трансформується у фундаментальний елемент цифрових комунікаційних екосистем, що поєднують емоційний, поведінковий та технологічний виміри взаємодії.

Література

1. Kemp E., Cho Y. N., Bui M., Kintzer A. Music to the ears: the role of sonic branding in advertising. *International Journal of Advertising.* 2024. Vol. 43(6). P. 1039–1059. DOI: https://doi.org/10.1080/02650487.2023.2273645

2. Dogaru I., Furnham A., McClelland A. Understanding how the presence of music in advertisements influences consumer behaviour. *Acta*

Psychologica. 2024. Vol. 248, 104333. DOI: https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2024.104333

3. Jin X. The positive effects of digital media design combined with AI intelligence on art brand planning and promotion. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences.* 2024. Vol. 9(1). DOI: https://doi.org/10.2478/amns-2024-2309

4. Schramm H., Kraft J. Are product placements in music videos beneficial for the artists? The impact of artist–product fit on viewers' persuasion knowledge and perceived credibility of the artist. *Frontiers in Communication.* 2024. Vol. 9. Article 1396483. DOI: https://doi.org/10.3389/fcomm.2024.1396483

5. Silas S., Baker D. J., Müllensiefen D. Musical manipulation of visual scenes in video, film, and TV advertisements: a large-scale investigation into the implicit effects of sonic branding. *Journal of Advertising Research.* 2024. Vol. 64(2). P. 192–212. DOI: https://doi.org/10.2501/JAR-2024-013

6. Zhang Z. Fragmented music marketing driven by digital media: the case of TikTok. *Advances in Economics, Management and Political Sciences.* 2024. Vol. 72(1). P. 295–301. DOI: https://doi.org/10.54254/2754-1169/72/20240705

7. Chakre M., Govalkar T., Parave S., Shetye S. Exploring the effects of music in advertising. *IJIRT*. 2025. Vol. 11. № 8. С. 86-92. URL: https://ijirt.org/publishedpaper/IJIRT186439_PAPER.pdf

8. Бондарець Н., Носенко О. Аудіомаркетинг у парадигмі інноваційної економіки. *Grail of Science.* 2025. № 55. С. 76–87. DOI: https://doi.org/10.36074/grail-of-science.22.08.2025.007

9. Головчук Ю.О., Паламаренко Я.В., Лепетан І.М. Комунікаційний менеджмент як складова стратегічного управління організацією. *Інвестиції: практика та досвід*. 2025. № 13. С. 31-38. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.13.31

10. Головчук Ю.О., Паламаренко Я.В., Рисинець Т.П. Кадровий потенціал і психологічна ефективність у системі проєктного управління. *Бізнес Інформ.* 2025. № 7. С. 266–277. DOI: https://doi.org/10.32983/2222-4459-2025-7-266-277

11. Головчук Ю.О., Паламаренко Я.В., Рисинець Т.П., Герасимюк К.Х. Тренінги і консультування як інструменти управління проєктами в системі сучасного маркетингу. *Інвестиції: практика та досвід.* 2025. № 18. С. 28-36. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.18.28

12. Головчук, Ю. О.; Паламаренко, Я. В., Карачина, Н. П., Романенко, С. В. Маркетинг і консалтинг у соціальній сфері та бізнесі в умовах цифрової трансформації. *Інвестиції: практика та досвід*. 2026. № 8. С. 95-102. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2026.8.95

13. Зубченко В., Герасименко І., Осипенко Н. Маркетингові комунікації в умовах війни: виклики та напрями впливу на купівельну поведінку. *Економіка та суспільство.* 2024. № 60. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-60-20

14. Ілляшенко С.М., Ронь Я.О. Інноваційний маркетинг в системі стратегічного управління розвитком організацій сфери послуг. *Інфраструктура ринку.* 2025. № 83. С. 3–9. DOI: https://doi.org/10.32782/infrastruct83-1

15. Калугіна Н., Галан Л., Івасенко О. Вплив цифрових інновацій на розвиток маркетингових стратегій українських компаній. *Економіка та суспільство.* 2025. № 71. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-71-170

16. Капінус Л. В. Вплив соціальних мереж на маркетингову поведінку підприємства на онлайн-ринку. *Таврійський науковий вісник. Серія «Економіка».* 2023. № 18. С. 86–93. DOI: https://doi.org/10.32782/2708-0366/2023.18.9

17. Капустін П. Р. Цифрове мистецтво та його вплив на традиційне мистецтво початку xxi століття. *Український мистецтвознавчий дискурс.* 2024. № 2. С. 61–65. DOI: https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.7

18. Карпенко О.О., Матвійчук Є.І. Маркетингові інструменти забезпечення конкурентоспроможності підприємства в умовах цифрової трансформації. *Economic synergy.* 2024. № 1. С. 31–43. DOI: https://doi.org/10.53920/ES-2024-1-3

19. Кисляк Б. М. Музичний маркетинг у сучасному суспільстві. *Аспекти історичного музикознавства.* 2023. № 32. С. 187–200. DOI: https://doi.org/10.34064/khnum2-3211

20. Коротун О.П., Збирит С.Є., Мартинюк А.Ю. Омніканальний маркетинг: створення цілісної взаємодії між брендом та споживачем. *Економіка та суспільство.* 2024. № 63. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-63-20

21. Крюк О. О., Попінова О. М., Крюкова А. О. Технології як муза: мистецтво у цифрову епоху. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2025. Т 84. № 3. Р. 51–56. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-7

22. Лєвіт Д. А. Pr-технології в арт-культурному просторі: взаємодія між PR-стратегіями та просуванням артиста-вокаліста. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 206–211. URL: https://lnk.ua/ZamQlDSbU

23. Лучин А. В. Роль музики у створенні ефективної медійної реклами в контексті аудіовізуального мистецтва. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2024. № 9. С. 135–142. DOI: https://doi.org/10.59694/ped_sciences.2024.09.135

24. Майовець Є., Кундря-Висоцька О., Городняк І. Інноваційний контент сучасного маркетингу. *Економіка та суспільство.* 2025. № 78. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-78-31

25. Олініченко К. С., Колесник В.О., Цой В.О. Використання засобів Public Relations у сучасних умовах. *Бізнес Інформ.* 2024. № 5. С. 303–309. DOI: https://doi.org/10.32983/2222-4459-2024-5-303-309

26. Парубець О. Піар і реклама як інструменти комунікацій: досвід українських брендів. *Наукові записки інституту журналістики.* 2025. Т. 86 № 1. С. 108-114. DOI: https://doi.org/10.17721/2522-1272.2025.86.9

27. Рашевченко О.В. Формування конкурентних переваг дітейлінг-бренду через інструменти емоційного маркетингу. *Scientific notes of Lviv University of Business and Law.* 2025. № 45. С. 332–340. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.15744145

28. Самардак О. Інтелектуальні маркетингові інформаційні системи. *Товари і ринки.* 2025. № 1. С. 92–109. DOI: https://doi.org/10.31617/2.2025(53)05

29. Самохіна Ж. Елементи інформаційного маркетингу в системі електронних комунікацій. *Бібліотечний вісник.* 2025. № 1. С. 58–68. URL: http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0001542403

30. Сидоренко Є., Совершенна І. Ефективність рекламної діяльності підприємства та методи її оцінювання. *Universum.* 2026. № 28. С. 20–32. URL: https://archive.liga.science/index.php/universum/article/view/2363/2403

31. Скригун Н., Семененко К., Яценко В. Вплив реклами та цифрових комунікацій на довіру до бренду. *Економіка та суспільство.* 2025. № 72. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2025-72-92

32. Стадник В., Йохна В., Любка В. Інноваційно-технологічне наповнення маркетингових стратегій для конкурентоспроможності бізнесу в сфері послуг *Development Service Industry Management.* 2025. № 2. С. 191–197. DOI: https://doi.org/10.31891/dsim-2025-10(24)

33. Стамат В.М., Просолов О.О. Digital-маркетинг як ключовий чинник підвищення конкурентоспроможності бізнесу. *Modern economics.* 2024. № 44. С. 190–198. DOI: https://doi.org/10.31521/modecon.V44(2024)-28

34. Хижна О., Бордюк О., Попович Н. Сучасні тренди українського музичного менеджменту в умовах цифрової трансформації суспільства. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання.* 2024. № 3. С. 52–59. DOI: https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024(3)-05

35. Чембержі Д., Пашукова С., Єрмак І. Цифрове мистецтво у соціально-культурному просторі: вплив, взаємодія та перспективи. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2023. С. 144–149. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-23

36. Чікарькова М. Цифрове мистецтво: дефініції та витоки. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. *Мистецтвознавство*. 2022. № 42. С. 108–113. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2022_42_18

37. TikTok for Business Insights. TikTok for Business. Music and Engagement Trends in Short-Form Video Content. 2024. URL: https://ads.tiktok.com/business/en/insights?

Information about the author:
Palamarenko Yana Viktorivna,
PhD in Economics,
Associate Professor at the Department
of Management and Marketing
National Pirogov Memorial Medical University, Vinnytsya
56, Pyrohova str, Vinnytsia, 21000, Ukraine

DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-691-1-13

МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІАЛЬНОЇ СФЕРИ В УМОВАХ ЦИФРОВОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ КУЛЬТУРИ

Романенко С. В.

ВСТУП

Сучасний етап суспільного розвитку характеризується переходом від фрагментарного використання інформаційних технологій до системної цифрової трансформації інституцій, комунікацій і управлінських моделей. Цей перехід не обмежується технічним оновленням програмного забезпечення або переведенням документів у електронний формат. Він передбачає зміну способів вироблення управлінських рішень, взаємодії організацій із громадянами, формування соціальних послуг, збереження культурної спадщини, організації освітньої та культурної комунікації. Саме тому цифрова трансформація має розглядатися як глибокий соціально-управлінський процес, що впливає на характер суспільної інтеграції, доступ до ресурсів, інституційну довіру та якість життя населення[1] [2].

Особливої актуальності ця проблематика набуває в соціальній сфері. Соціальна сфера є простором, де реалізуються базові потреби людини, забезпечується соціальна підтримка, формується доступ до освіти, культури, охорони здоров'я, соціальних послуг і механізмів громадської участі. При цтому вона не може бути ефективною без гнучкого менеджменту, здатного враховувати зміну демографічних, економічних, культурних і технологічних умов. У сучасному суспільстві управління соціальною сферою дедалі більше залежить від якості даних, цифрової інфраструктури, компетентності персоналу, прозорості процесів і здатності інституцій працювати в партнерстві[3]. Культура в межах цього дослідження розглядається не як периферійна галузь, а як важлива складова соціальної сфери і водночас як чинник її

[1] Verhoef P. C., Broekhuizen T., Bart Y., Bhattacharya A., Qi J., Fabian N., Haenlein M. Digital transformation: a multidisciplinary reflection and research agenda. *Journal of Business Research.* 2021. Vol. 122. P. 889–901. DOI: https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2019.09.022.

[2] Vial G. Understanding digital transformation: a review and a research agenda. *The Journal of Strategic Information Systems.* 2019. Vol. 28. № 2. P. 118–144. DOI: https://doi.org/10.1016/j.jsis.2019.01.003.

[3] Fedirko N. Digital social protection in Ukraine: prerequisites and strategic challenges. Social and Labour Relations: *Theory and Practice.* 2022. Vol. 12. № 1. P. 1–13. DOI: https://doi.org/10.21511/slrtp.12(1).2022.01.

модернізації. Цифрова трансформація культури змінює способи доступу населення до культурних благ, формує нові практики участі, комунікації та самоідентифікації, створює умови для цифрового збереження культурної спадщини, розширює можливості музеїв, бібліотек, архівів, театрів, закладів мистецької освіти й громадських ініціатив. У цьому сенсі культура стає ресурсом соціальної згуртованості, інклюзії, стійкості громад і гуманітарної безпеки [4] [5].

Актуальність теми посилюється й українським середовищем, а саме: повномасштабна війна спричинила масштабні людські, соціальні, економічні та культурні втрати, посилила потребу в адресній підтримці населення, реінтеграції внутрішньо переміщених осіб, соціальному супроводі ветеранів, підтримці людей з інвалідністю, збереженні культурної пам'яті та відновленні громад. За таких умов цифрові сервіси, електронні реєстри, дистанційне консультування, онлайн-культурні продукти і цифрові архіви стають не другорядними інструментами, а елементами соціальної стійкості[6] [7] [8]. Метою дослідження є теоретичне обґрунтування й наукове осмислення особливостей менеджменту соціальної сфери в умовах цифрової трансформації культури, а також визначення стратегічних напрямів його модернізації з урахуванням сучасних соціальних, культурних, технологічних та економічних викликів. Досягнення мети передбачає розгляд соціальної сфери як складної системи, аналіз цифрової трансформації культури як чинника управлінських змін, дослідження українських і міжнародних практик цифровізації, а також формування практичних рекомендацій щодо вдосконалення управління соціо-культурними інституціями. Об'єктом дослідження є процеси

[4] Hudzenko O. Digital transformation in culture: current realities and development perspectives. *Skhid.* 2023. Vol. 4. № 3. P. 29–33. DOI: https://doi.org/10.21847/2411-3093.2023.4(3).296605.

[5] Melnyk R., Volkova G., Hvozdetska M., Bashmanivskyi O., Perederii I. Digital transformation of cultural heritage: prospects and threats. *International Journal on Culture, History, and Religion*. 2025. Vol. 7, SI 1. P. 1143–1168. DOI: https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iSI1.381.

[6] Про схвалення Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2025-2027 роках : розпорядження Кабінету Міністрів України від 28.03.2025 № 293-р. Законодавство України : вебсайт. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text (дата звернення: 13.05.2026).

[7] Єдина інформаційна система соціальної сфери. Міністерство соціальної політики України: офіц. вебсайт. URL: https://www.msp.gov.ua/e-servisy/yeisss (дата звернення: 13.05.2026).

[8] Стратегія розвитку культури України до 2030 року. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України : офіц. вебсайт. URL: https://arts.gov.ua/strategiyu-rozvytku-kultury-na-period-do-2030-roku/ (дата звернення: 14.05.2026).

управління соціальною сферою в умовах цифрової трансформації суспільства. Предметом дослідження виступають теоретичні, методологічні та практичні засади менеджменту соціальної сфери в умовах цифрової трансформації культури.

Методологічну основу дослідження становлять системний, інституційний, соціокультурний, стратегічний, людиноцентричний, компетентнісний і порівняльний підходи. У роботі використовуються методи аналізу й синтезу, узагальнення, структурно-функціонального аналізу, контент-аналізу стратегічних документів, SWOT-аналізу, порівняльного аналізу та моделювання. Такий комплекс методів дозволяє не лише описати явище цифрової трансформації, а й виявити його управлінські наслідки для соціальної сфери[9].

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання її положень у діяльності органів державної влади, органів місцевого самоврядування, соціальних служб, закладів культури, громадських організацій і закладів освіти. Матеріали дослідження можуть бути застосовані під час розроблення місцевих програм цифрової інклюзії, стратегій розвитку культурної інфраструктури, програм підвищення кваліфікації працівників соціальної та культурної сфер, а також у навчальному процесі з дисциплін менеджменту, соціальної політики, культурного менеджменту та публічного управління.

1. Теоретико-методологічні засади соціокультурного менеджменту в умовах цифрової трансформації культури

Соціальна сфера є однією з ключових підсистем суспільства, оскільки вона безпосередньо пов’язана із відтворенням людського потенціалу, підтриманням соціальної стабільності та реалізацією прав людини. У широкому розумінні вона охоплює сукупність інституцій, норм, практик і ресурсів, спрямованих на задоволення соціальних, культурних, освітніх, медичних, комунікативних і духовних потреб населення. У вузькому управлінському розумінні соціальна сфера охоплює організації та служби, що забезпечують соціальний захист, соціальні послуги, підтримку сімей, осіб з інвалідністю, людей похилого віку, дітей, молоді, внутрішньо переміщених осіб та інших груп, які потребують особливої уваги з боку держави й громади[10].

[9] Дончак Л., Погріщук О., Сисоєва І. Стратегічний менеджмент у цифрову епоху: виклики та можливості. *Економіка та суспільство*. 2024. № 70. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-70-63

[10] Жаворонок А. В., Лопащук І. А. Цифровізація соціальної сфери в контексті забезпечення економічної безпеки держави. *Економічний простір.* 2024. № 189. DOI: https://doi.org/10.32782/2224-6282/189-45.

Менеджмент соціальної сфери має специфіку, яка відрізняє його від управління комерційними організаціями. Його результат не завжди може бути зведений до прибутку або фінансової ефективності. Основними критеріями ефективності тут виступають доступність послуг, соціальна справедливість, якість підтримки, рівень задоволеності отримувачів, ступінь інтеграції вразливих груп, довіра до інституцій, здатність громад до самодопомоги та стійкості. Саме тому менеджмент соціальної сфери має поєднувати економічну раціональність із гуманістичними цінностями[11] [12].

Управління соціальною сферою реалізується на кількох рівнях: державному, регіональному, місцевому, інституційному та громадському. На державному рівні формується нормативно-правова база, стратегічні пріоритети, стандарти послуг і фінансові механізми. На місцевому рівні відбувається безпосереднє планування та організація соціальної підтримки відповідно до потреб громади. Інституційний рівень пов'язаний із діяльністю соціальних служб, закладів культури, центрів надання послуг, бібліотек, музеїв, освітніх установ і громадських організацій. Громадський рівень охоплює участь мешканців у виявленні потреб, контролі якості послуг і спільному виробленні рішень[13].

Сучасна соціальна сфера функціонує в умовах зростання складності соціальних проблем. Демографічне старіння, міграційні процеси, воєнні наслідки, економічна нестабільність, соціальна нерівність, потреба в реабілітації та психологічній підтримці, цифрова нерівність і зміна культурних практик вимагають нових управлінських підходів. У такій ситуації традиційна модель, зорієнтована переважно на адміністративний контроль і розподіл ресурсів, виявляється недостатньою. Потрібна модель, здатна поєднувати стратегічне планування, аналітику даних, партнерство, інновації та гнучкість[14] [15].

---

[11] Огінок С., Когут М., Когут А. Соціальний менеджмент як чинник розвитку соціального підприємництва. *Науковий вісник Полтавського університету економіки і торгівлі. Серія «Економічні науки».* 2024. №1 (111). С. 51–58. DOI: https://doi.org/10.37734/2409-6873-2024-1-

[12] Огінок С. В., Когут А. В. Еволюція розвитку соціального менеджменту в міжнародному бізнесі. *Підприємництво та інновації.* 2024. № 30. С. 102–106. DOI: https://doi.org/10.32782/2415-3583/30.16

[13] Продіус О., Адирова Т. Особливості менеджменту організацій в умовах глобалізаційних ризиків та кризових явищ. *Економіка та суспільство.* 2023. № 58. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2023-58-61.

[14] Кобушко Я. В., Манжола Б. В. Роль цифрової трансформації в оптимізації менеджменту організацій. *Проблеми та перспективи менеджменту.* 2023. № 10. DOI: https://doi.org/10.54929/2786-5738-2023-10-04-08

Важливою рисою соціальної сфери є її міжсекторний характер. Жодна державна установа не може самостійно розв'язати комплексні соціальні проблеми без взаємодії з громадськими організаціями, освітніми закладами, культурними інституціями, бізнесом, волонтерами та міжнародними партнерами. Саме тому менеджмент соціальної сфери має дедалі більше спиратися на принципи мережевого управління, співтворення послуг, соціального партнерства і громадської участі[16] [17]. При цьому культура в структурі соціальної сфери виконує не лише просвітницьку або дозвіллєву функцію. Вона забезпечує символічний зв'язок між поколіннями, формує ідентичність, сприяє соціальній інтеграції, створює простір діалогу та спільної пам'яті. У кризових умовах культурні інституції можуть виконувати функції підтримки, реабілітації, комунікації та мобілізації громад[18]. Тому включення культури до системи соціокультурного менеджменту є обґрунтованим як із теоретичної, так і з практичної позиції, оскільки сучасна соціальна сфера функціонує як комплекс взаємопов'язаних інституцій, орієнтованих на забезпечення соціальної стійкості, розвитку людського потенціалу та підтримки суспільної інтеграції. Основні складові соціальної сфери як об'єкта управління систематизовано в табл. 1.

Аналіз складових соціальної сфери дозволяє стверджувати, що сучасний соціокультурний менеджмент має міждисциплінарний та інтегративний характер. Кожна із представлених складових виконує окрему соціальну функцію, проте їх ефективність залежить від рівня координації, цифрової взаємодії та здатності до спільного реагування на суспільні виклики. Особливого значення в умовах цифрової трансформації набуває культура, яка поступово переходить від допоміжної гуманітарної сфери до активного інструменту соціальної інтеграції, комунікації та формування суспільної стійкості.

---

[15] Тягунова З. О., Кручак Л. В. Цифровий менеджмент як платформа стійкого розвитку підприємства в умовах сучасних криз. *Економічний простір.* 2024. № 191. С. 87–91. URL: http://prostir.pdaba.dp.ua/index.php/journal/article/view/1534/1478.

[16] Головчук Ю.О., Паламаренко Я.В., Рисинець Т.П., Мазур Г.М. Соціальний менеджмент як інструмент запобігання міжвіковим конфліктам у проєктному середовищі. *Інвестиції: практика та досвід.* 2025. № 16. С. 79–86. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814

[17] Головчук Ю. О., Паламаренко Я. В., Карачина Н. П., Романенко С. В. Маркетинг і консалтинг у соціальній сфері та бізнесі в умовах цифрової трансформації. *Інвестиції: практика та досвід.* 2026. № 8. С. 95–102. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2026.8.95

[18] Цілина М. Цифровізація у сфері культури України: сучасні стратегії та практики. *Інформаційні технології і суспільство.* 2025. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-796X.8.2.2025.347863.

Водночас цифровізація управління вимагає переосмислення традиційних підходів до організації соціальних послуг, розвитку цифрових компетентностей персоналу, забезпечення інформаційної доступності та впровадження людиноцентричних моделей управління.

У сучасній науковій літературі важливо розрізняти три пов'язані, але не тотожні поняття такі як оцифрування, цифровізацію та цифрову трансформацію. Оцифрування означає переведення аналогової інформації в цифрову форму. Цифровізація передбачає використання цифрових технологій для оптимізації окремих процесів.

Таблиця 1

Основні складові соціальної сфери як об'єкта управління

Складова	Зміст	Управлінські акценти
Соціальний захист	Пенсійне забезпечення, субсидії, адресна допомога, підтримка вразливих груп	Справедливість, адресність, прозорість, безперервність підтримки
Соціальні послуги	Догляд, консультування, супровід, реабілітація, кризове втручання	Якість, доступність, індивідуалізація, інтеграція даних
Культура	Музеї, бібліотеки, архіви, культурні центри, мистецькі платформи	Збереження спадщини, доступ, участь, ідентичність
Освіта і просвіта	Формальна та неформальна освіта, цифрова грамотність	Компетентності, соціальна мобільність, безперервне навчання
Громадський сектор	НГО, волонтерські ініціативи, благодійні фонди	Партнерство, гнучкість, близькість до потреб громад

Джерело: сформовано автором на основі[19] [20] [21]

Цифрова трансформація є глибшим процесом, у межах якого змінюється сама логіка діяльності організації, її структура, комунікації, управлінські рішення та спосіб створення цінності для користувачів

[19] Hudzenko O. Digital transformation in culture: current realities and development perspectives. *Skhid*. 2023. Vol. 4. № 3. P. 29–33. DOI: https://doi.org/10.21847/2411-3093.2023.4(3).296605.

[20] Жаворонок А. В., Лопащук І. А. Цифровізація соціальної сфери в контексті забезпечення економічної безпеки держави. *Економічний простір.* 2024. № 189. DOI: https://doi.org/10.32782/2224-6282/189-45.

[21] Огінок С., Когут М., Когут А. Соціальний менеджмент як чинник розвитку соціального підприємництва. *Науковий вісник Полтавського університету економіки і торгівлі. Серія «Економічні науки».* 2024. №1 (111). С. 51–58. DOI: https://doi.org/10.37734/2409-6873-2024-1-

послуг[22]. Для менеджменту соціальної сфери це розмежування має принципове значення. Якщо організація лише сканує документи або створює електронну базу, це ще не є цифровою трансформацією. Трансформація починається тоді, коли цифрові дані використовуються для кращого розуміння потреб населення, коли послуги стають персоналізованими, коли управлінські рішення приймаються на основі доказів, коли громадяни отримують зручні канали доступу, а персонал має необхідні компетентності для роботи в новому середовищі[23] [24].

Дослідники цифрової трансформації наголошують, що її ключовими характеристиками є стратегічність, організаційна зміна, технологічна інтеграція, переосмислення взаємодії з користувачами та формування нових моделей цінності. У соціальній сфері цінність цифрової трансформації полягає не в самій технології, а в здатності забезпечити людині більш швидку, якісну, прозору та справедливу підтримку. Це означає, що цифрові сервіси мають бути підпорядковані соціальній меті, а не навпаки.

Цифрова трансформація соціальної сфери відбувається на кількох рівнях. Перший рівень – технологічний: створення реєстрів, платформ, електронних кабінетів, систем обміну даними, кіберзахисту та аналітики. При цьому другий рівень – процесний, тобто зміна процедур надання послуг, скорочення дублювання документів, автоматизація рутинних операцій. Третій рівень – організаційний, тобтозміна структури роботи, розподілу функцій, комунікації між установами. У свою чергу четвертий рівень – культурний, який спрямований на формування довіри до цифрових сервісів, готовності персоналу до змін, цифрової етики й відповідальності[25] [26] [27].

---

[22] Verhoef P. C., Broekhuizen T., Bart Y., Bhattacharya A., Qi J., Fabian N., Haenlein M. Digital transformation: a multidisciplinary reflection and research agenda. *Journal of Business Research.* 2021. Vol. 122. P. 889–901. DOI: https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2019.09.022.

[23] Fedirko N. Digital social protection in Ukraine: prerequisites and strategic challenges. *Social and Labour Relations: Theory and Practice.* 2022. Vol. 12. № 1. P. 1–13. DOI: https://doi.org/10.21511/slrtp.12(1).2022.01.

[24] Жаворонок А. В., Лопащук І. А. Цифровізація соціальної сфери в контексті забезпечення економічної безпеки держави. *Економічний простір.* 2024. № 189. DOI: https://doi.org/10.32782/2224-6282/189-45.

[25] Кобушко Я. В., Манжола Б. В. Роль цифрової трансформації в оптимізації менеджменту організацій. *Проблеми та перспективи менеджменту.* 2023. № 10. DOI: https://doi.org/10.54929/2786-5738-2023-10-04-08

[26] Тягунова З. О., Кручак Л. В. Цифровий менеджмент як платформа стійкого розвитку підприємства в умовах сучасних криз. *Економічний простір.* 2024. № 191. С. 87–91. URL: http://prostir.pdaba.dp.ua/index.php/journal/article/view/1534/1478

Управлінські наслідки цифрової трансформації є багатовимірними. По-перше, зростає роль даних як ресурсу управління. Також осилюється потреба в міжвідомчій взаємодії та інтероперабельності інформаційних систем. Змінюється характер роботи персоналу, оскільки працівники мають не лише виконувати адміністративні процедури, а й аналізувати інформацію, консультувати громадян у цифровому середовищі, забезпечувати захист даних. При цьому зростає значення цифрової інклюзії, адже частина населення може бути виключена з нових сервісів через відсутність доступу, навичок або довіри[28] [29].

З погляду стратегічного менеджменту цифрова трансформація має бути інтегрована в загальну політику розвитку соціальної сфери. Її не можна здійснювати як набір розрізнених технічних проєктів. Потрібна узгодженість між соціальною політикою, культурною політикою, цифровою інфраструктурою, фінансуванням, кадровим розвитком і нормативним регулюванням. Саме така інтеграція створює передумови для стійкої модернізації. Таким чином, цифрова трансформація соціальної сфери є багаторівневим процесом, у межах якого технологічні зміни поступово впливають на організаційні механізми, управлінські підходи, професійні компетентності та соціокультурні практики. Взаємозв'язок основних рівнів цифрової трансформації соціальної сфери представлено на рис. 1.

Представлені рівні цифрової трансформації демонструють, що модернізація соціальної сфери не обмежується впровадженням окремих інформаційних технологій. Ефективність цифрових змін залежить від узгодженості технологічних, процесних, організаційних і культурних компонентів управління. Особливо важливим є культурний рівень, оскільки саме він визначає готовність персоналу та громадян до використання цифрових сервісів, рівень довіри до інституцій і сприйняття інновацій. У підсумку цифрова трансформація має бути орієнтована не лише на оптимізацію адміністративних процедур, а й на формування доступних, інклюзивних і людиноцентричних соціальних послуг.

---

[27] Єдина інформаційна система соціальної сфери. Міністерство соціальної політики України: офіц. вебсайт. URL: https://www.msp.gov.ua/e-servisy/yeisss (дата звернення: 13.05.2026).

[28] Дончак Л., Погріщук О., Сисоєва І. Стратегічний менеджмент у цифрову епоху: виклики та можливості. *Економіка та суспільство.* 2024. № 70. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-70-63

[29] Продіус О., Адирова Т. Особливості менеджменту організацій в умовах глобалізаційних ризиків та кризових явищ. *Економіка та суспільство.* 2023. № 58. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2023-58-61



Рис. 1. Рівні цифрової трансформації соціальної сфери

Джерело: сформовано автором на основі[30] [31] [32]

Зазначимо, що цифрова трансформація культури є одним із наважливіших напрямів сучасного соціального розвитку. Вона охоплює оцифрування культурної спадщини, створення електронних каталогів і архівів, розвиток віртуальних музеїв, онлайн-виставок, цифрових бібліотек, культурних платформ, медіаархівів, освітніх ресурсів і нових форм мистецької комунікації. Унаслідок цього змінюється не лише спосіб збереження культури, а й спосіб її суспільного споживання, інтерпретації та поширення[33] [34].

Культурні інституції в цифрову епоху перестають бути лише фізичними просторами. Музей може діяти як онлайн-архів, освітня платформа, простір віртуального туризму та комунікації з громадою. Бібліотека стає центром цифрової грамотності, доступу до інформації, медіаосвіти й соціальної взаємодії. Архів виконує функцію не лише збереження документів, а й забезпечення цифрової пам'яті суспільства.

[30] Verhoef P. C., Broekhuizen T., Bart Y., Bhattacharya A., Qi J., Fabian N., Haenlein M. Digital transformation: a multidisciplinary reflection and research agenda. *Journal of Business Research.* 2021. Vol. 122. P. 889–901. DOI: https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2019.09.022

[31] Жаворонок А. В., Лопащук І. А. Цифровізація соціальної сфери в контексті забезпечення економічної безпеки держави. *Економічний простір.* 2024. № 189. DOI: https://doi.org/10.32782/2224-6282/189-45

[32] Тягунова З. О., Кручак Л. В. Цифровий менеджмент як платформа стійкого розвитку підприємства в умовах сучасних криз. *Економічний простір.* 2024. № 191. С. 87–91. URL: http://prostir.pdaba.dp.ua/index.php/journal/article/view/1534/1478

[33] Hudzenko O. Digital transformation in culture: current realities and development perspectives. *Skhid.* 2023. Vol. 4. № 3. P. 29–33. DOI: https://doi.org/10.21847/2411-3093.2023.4(3).296605

[34] Culture and Digital Technologies. UNESCO : official website. URL: https://www.unesco.org/en/culture-and-digital-technologies (дата звернення: 13.05.2026).

Такі зміни безпосередньо впливають на менеджмент соціальної сфери, оскільки культурні установи стають суб'єктами соціальної підтримки, інклюзії та розвитку громад[35] [36] [37].

Цифрова культура сприяє демократизації доступу до культурних благ. Людина, яка проживає у віддаленій громаді, має обмежену мобільність або перебуває за кордоном, може отримати доступ до цифрових колекцій, лекцій, виставок, бібліотечних ресурсів і культурних подій. Це створює нові можливості для соціальної інтеграції, особливо для людей з інвалідністю, людей похилого віку, внутрішньо переміщених осіб, дітей і молоді. Водночас цифровий доступ не повинен підміняти фізичну культурну участь, а має її доповнювати[38] [39].

В умовах війни цифрова трансформація культури набуває значення інструменту збереження національної пам'яті. Оцифрування музейних фондів, архівів, пам'яток і документів дозволяє зменшити ризики втрати культурної спадщини внаслідок руйнувань, окупації або переміщення колекцій. Цифрові копії не замінюють оригіналів, але створюють додатковий рівень захисту, дослідницького доступу та міжнародної видимості української культури[40] [41] [42]. Управлінський аспект цифрової трансформації культури полягає в необхідності переосмислення діяльності закладів культури. Вони потребують нових стратегій розвитку, цифрових компетентностей персоналу, інвестицій у

[35] Лебідь Т. П. Електронна культура: досягнення та вектори розвитку. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія.* 2023. № 4. С. 22–32. DOI: https://doi.org/10.32461/2409-9805.4.2023.293968

[36] Ломачинський Б. Г. Інформаційна культура в просторі бібліотеки: виклики цифровізації. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія.* 2023. № 4. С. 75–83. DOI: https://doi.org/10.32461/2409-9805.4.2023.294077

[37] Цілина М. Цифровізація у сфері культури України: сучасні стратегії та практики. *Інформаційні технології і суспільство.* 2025. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-796X.8.2.2025.347863

[38] Culture and Digital Technologies. UNESCO : official website. URL: https://www.unesco.org/en/culture-and-digital-technologies (дата звернення: 13.05.2026).

[39] Digital technologies in the culture sector. UNESCO MONDIACULT : official materials. URL: https://www.unesco.org/en/mondiacult (дата звернення: 11.05.2026).

[40] Melnyk R., Volkova G., Hvozdetska M., Bashmanivskyi O., Perederii I. Digital transformation of cultural heritage: prospects and threats. International *Journal on Culture, History, and Religion.* 2025. Vol. 7. № 1. P. 1143–1168. DOI: https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iSI1.381

[41] Expert Group on Digital Cultural Heritage and Europeana. European Commission: official website. URL: https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/policies/expert-group-digital-cultural-heritage-and-europeana (дата звернення: 11.05.2026).

[42] Guide to Digital Transformation in Cultural Heritage. Europeana Pro. URL: https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Europeana_Network/Europeana_Network_Task_Forces/Final_reports/Guide_to_digital_transformation_in_cultural_heritage.pdf (дата звернення: 13.05.2026).

інфраструктуру, партнерств із технологічними компаніями, університетами та міжнародними організаціями. Водночас цифровізація культури потребує етичного регулювання: захисту авторських прав, коректного використання зображень культурних об'єктів, безпеки цифрових архівів і поваги до культурної чутливості[43] [44].

Отже, цифрова трансформація культури є не лише технологічним процесом, а й чинником оновлення соціального менеджменту. Вона розширює простір соціальної взаємодії, підсилює роль культурних інституцій у розвитку громад, створює нові інструменти інклюзії та формує підстави для інтегрованої політики, у якій соціальний і культурний розвиток розглядаються як взаємопов'язані.

Дослідження менеджменту соціальної сфери в умовах цифрової трансформації культури потребує міждисциплінарної методології. Системний підхід дозволяє розглядати соціальну сферу як цілісність, у якій соціальні послуги, культура, освіта, цифрові платформи, фінансування, кадровий потенціал і громадська участь перебувають у взаємозв'язку. Будь-яка зміна одного елемента системи впливає на інші, тому цифрові рішення мають оцінюватися не ізольовано, а з позиції їхнього впливу на всю соціокультурну екосистему[45] [46]. Інституційний підхід дає змогу аналізувати роль організацій, правил, норм і процедур, що визначають функціонування соціальної та культурної сфер. Він особливо важливий для вивчення того, як цифровізація змінює повноваження установ, документообіг, міжвідомчу взаємодію, стандарти послуг і відповідальність управлінців. Цей підхід також дозволяє виявити інституційні бар'єри: фрагментованість реєстрів,

[43] Matiash S., Shevel I., Bilan V., Hromadskyi R., Yalokha T. Innovative approaches to the management of cultural institutions in the digital age. *International Journal on Culture, History, and Religion*. 2025. Vol. 7. № 1. P. 73–96. DOI: https://doi.org/10.63931/ijchr.v7i1.94

[44] Про схвалення Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2025-2027 роках : розпорядження Кабінету Міністрів України від 28.03.2025 № 293-р. Законодавство України : вебсайт. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text (дата звернення: 13.05.2026).

[45] Дончак Л., Погріщук О., Сисоєва І. Стратегічний менеджмент у цифрову епоху: виклики та можливості. *Економіка та суспільство.* 2024. № 70. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-70-63

[46] Продіус О., Адирова Т. Особливості менеджменту організацій в умовах глобалізаційних ризиків та кризових явищ. *Економіка та суспільство.* 2023. № 58. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2023-58-61

слабку координацію, дублювання функцій, нестачу кадрів і неузгодженість стратегічних документів[47] [48].

Зокрема, соціокультурний підхід орієнтує дослідження на людину, цінності, культурні смисли та практики взаємодії. Він дозволяє побачити, що цифрові інструменти не є нейтральними: вони змінюють способи комунікації, участі, довіри та самоідентифікації. Важливо, що цифрове середовище формує нові культурні коди поведінки, впливає на соціальні ролі та може як посилювати, так і послаблювати соціальні зв'язки в громаді. У соціальній сфері це означає, що цифровізація має оцінюватися не лише за кількістю сервісів, а й за тим, чи сприяє вона соціальній справедливості, інклюзії та збереженню людської гідності[49] [50].

У свою чергу стратегічний управлінський підхід дозволяє обґрунтувати довгострокові пріоритети розвитку. У досліджені він використовується для визначення цілей цифрової трансформації, аналізу ресурсів, ризиків і можливостей, формування моделі цифрово орієнтованого менеджменту. Ключовим є те, що цей підхід забезпечує узгодженість між короткостроковими управлінськими рішеннями та довгостроковою стратегією розвитку, запобігаючи фрагментарності цифрових ініціатив. Цей підхід підкреслює, що цифрова трансформація потребує не одноразових проєктів, а послідовної політики, інституційної пам'яті та системи оцінювання результатів.

При цьому людиноцентричний і компетентнісний підходи дають змогу зосередити увагу на користувачах послуг і працівниках соціальної та культурної сфер. Людиноцентричність означає, що цифрові сервіси мають бути зрозумілими, доступними, безпечними й орієнтованими на реальні потреби громадян.

Окремо підкреслюється, що користувач розглядається не як пасивний отримувач послуг, а як активний учасник цифрової взаємодії, який впливає на якість і розвиток сервісів. Компетентнісний підхід

[47] Кобушко Я. В., Манжола Б. В. Роль цифрової трансформації в оптимізації менеджменту організацій. *Проблеми та перспективи менеджменту.* 2023. № 10. DOI: https://doi.org/10.54929/2786-5738-2023-10-04-08

[48] Єдина інформаційна система соціальної сфери. Міністерство соціальної політики України: офіц. вебсайт. URL: https://www.msp.gov.ua/e-servisy/yeisss (дата звернення: 13.05.2026).

[49] Лебідь Т. П. Електронна культура: досягнення та вектори розвитку. Бібліотекознавство. Документознавство. *Інформологія.* 2023. № 4. С. 22–32. DOI: https://doi.org/10.32461/2409-9805.4.2023.293968

[50] Culture and Digital Technologies. UNESCO : official website. URL: https://www.unesco.org/en/culture-and-digital-technologies (дата звернення: 13.05.2026).

дозволяє визначити, які знання й навички потрібні управлінцям і фахівцям для ефективної роботи в цифровому середовищі[51] [52].

Отже, теоретико-методологічні засади соціокультурного менеджменту в умовах цифрової трансформації культури свідчать про необхідність переосмислення традиційних підходів до управління соціальною сферою. Цифровізація поступово змінює не лише технологічні механізми надання послуг, а й саму логіку взаємодії між державою, культурними інституціями та громадянами. Соціальна сфера дедалі більше функціонує як інтегрована система, у якій поєднуються соціальні, культурні, інформаційні та управлінські компоненти. Водночас культура в умовах цифрової трансформації набуває значення не лише гуманітарного ресурсу, а й важливого інструменту соціальної інтеграції, комунікації та підтримки суспільної стійкості. Використання системного, інституційного, соціокультурного, стратегічного та людиноцентричного підходів дозволяє комплексно дослідити управлінські зміни, пов'язані з цифровою трансформацією соціокультурної сфери, а також визначити напрями її подальшої модернізації.

2. Сучасні виклики, практики та тенденції цифрової трансформації соціокультурної сфери

Українська соціальна сфера розвивається в умовах надзвичайного навантаження. Війна спричинила зростання кількості людей, які потребують соціальної підтримки, реабілітації, допомоги з житлом, психологічного супроводу, інтеграції в громади, підтримки зайнятості та доступу до базових послуг[53] [54]. За цих умов цифровізація соціальної сфери стає не лише інструментом адміністративної модернізації, а й засобом забезпечення безперервності соціальної підтримки.

[51] Головчук Ю.О., Паламаренко Я.В., Лепетан І.М. Комунікаційний менеджмент як складова стратегічного управління організацією. *Інвестиції: практика та досвід.* 2025. № 13. С. 31–38. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.13.31

[52] Головчук Ю. О., Паламаренко Я. В., Рисинець Т. П., Герасимюк К. Х. Тренінги і консультування як інструменти управління проєктами в системі сучасного маркетингу. *Інвестиції: практика та досвід*. 2025. № 18. С. 28–36. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.18.28

[53] Fedirko N. Digital social protection in Ukraine: prerequisites and strategic challenges. *Social and Labour Relations: Theory and Practice.* 2022. Vol. 12. № 1. P. 1–13. DOI: https://doi.org/10.21511/slrtp.12(1).2022.01

[54] Жаворонок А. В., Лопащук І. А. Цифровізація соціальної сфери в контексті забезпечення економічної безпеки держави. *Економічний простір.* 2024. № 189. DOI: https://doi.org/10.32782/2224-6282/189-45

Одним із ключових інструментів цифрової трансформації соціальної сфери є Єдина інформаційна система соціальної сфери[55]. Її значення полягає в інтеграції даних, стандартизації процесів, підвищенні прозорості призначення допомоги, скороченні дублювання інформації та створенні умов для більш адресного надання послуг. Важливим є те, що цифрова система має розглядатися не лише як технічна база, а як управлінська інфраструктура, яка змінює логіку роботи соціальних служб.

Економічні умови цифровізації залишаються складними. За даними Світового банку, ВВП України у 2024 році становив 190,74 млрд дол. США, а реальне зростання ВВП – 2,9 %[56] [57]. Це свідчить про поступове відновлення економіки, але рівень ресурсних обмежень залишається значним. Національний банк України також підтвердив, що у 2024 році реальний ВВП зріс на 2,9 %, хоча темпи зростання сповільнилися порівняно з 2023 роком. Такі умови вимагають від менеджменту соціальної сфери особливої уваги до ефективності видатків, цифрової прозорості й пріоритезації послуг.

Соціальні видатки в бюджеті України залишаються одним із ключових напрямів державної політики[58] [59]. У державному бюджеті на 2025 рік на соціальний захист населення було передбачено понад 420 млрд грн, на охорону здоров'я – 217 млрд грн, на освіту – близько 199 млрд грн. Ці показники демонструють, що навіть у воєнних умовах держава зберігає значний соціальний блок видатків. Проте саме тому зростає потреба в цифрових інструментах контролю, моніторингу ефективності, уникнення дублювання допомоги та забезпечення адресності.

Цифрова інфраструктура населення є важливою передумовою цифрових соціальних послуг. За даними DataReportal, у січні 2024 року в Україні було 29,64 млн користувачів Інтернету, а рівень проникнення

---

[55] Єдина інформаційна система соціальної сфери. *Міністерство соціальної політики України* : офіц. вебсайт. URL: https://www.msp.gov.ua/e-servisy/yeisss (дата звернення: 13.05.2026).

[56] Ukraine Data: GDP, GDP per capita, GDP growth. *World Bank Data* : website. URL: https://data.worldbank.org/country/ukraine (date of access: 13.05.2026).

[57] Коментар Національного банку щодо зміни реального ВВП у 2024 році. Національний банк України: офіц. вебсайт. 2025. 4 квіт. URL: https://bank.gov.ua/ua/news/all/komentar-natsionalnogo-banku-schodo-zmini-realnogo-vvp-u-2024-rotsi (дата звернення: 13.05.2026).

[58] Верховна Рада України прийняла держбюджет на 2025 рік: оборону країни буде забезпечено. *Міністерство фінансів України* : офіц. вебсайт. 2024. URL: https://mof.gov.ua/uk/news/verkhovna_rada_ukraini_priiniala_derzhbiudzhet_na_2025_rik_oboronu_kraini_bude_zabezpecheno-4897 (дата звернення: 13.05.2026).

[59] State Budget 2025: social protection and social support expenditures. *UNICEF Ukrain e*: website. 2025. URL: https://www.unicef.org/ukraine/en/documents/pf4c-2025 (дата звернення: 14.05.2026).

Інтернету становив 79,2% [60] [61]. Наприкінці 2025 року цей показник, за даними Digital 2026: Ukraine, зріс до 35,3 млн користувачів і 89,6% проникнення. Ці дані свідчать про значний потенціал цифрових сервісів, але також вказують на наявність груп населення, які залишаються офлайн або мають обмежені цифрові навички.

Таким чином, цифровізація соціальної сфери України має подвійний характер. З одного боку, вона створює можливості для оптимізації управління, підвищення прозорості та доступності послуг. З іншого боку, вона посилює необхідність враховувати цифрову нерівність, регіональні відмінності, воєнні ризики для інфраструктури та потребу в захисті персональних даних. Окремі економічні та цифрові показники, що визначають умови розвитку менеджменту соціальної сфери України, наведено в табл. 2.

Таблиця 2

Окремі економічні та цифрові показники, важливі для менеджменту соціальної сфери України

Показник	Значення	Джерело
ВВП України, 2024	190,74 млрд дол. США	Світовий банк
Зростання реального ВВП, 2024	2,9%	Світовий банк; НБУ
Користувачі Інтернету, січень 2024	29,64 млн осіб	DataReportal
Проникнення Інтернету, січень 2024	79,2% населення	DataReportal
Користувачі Інтернету, кінець 2025	35,3 млн осіб	DataReportal, Digital 2026
Проникнення Інтернету, кінець 2025	89,6% населення	DataReportal, Digital 2026

Джерело: сформовано автором на основі[62] [63] [64] [65]

[60] Digital 2024: Ukraine. DataReportal: website. 2024. URL: https://datareportal.com/reports/digital-2024-ukraine (дата звернення: 13.05.2026).

[61] Там само.

[62] Ukraine Data: GDP, GDP per capita, GDP growth. World Bank Data : website. URL: https://data.worldbank.org/country/ukraine (date of access: 13.05.2026).

[63] Коментар Національного банку щодо зміни реального ВВП у 2024 році. *Національний банк України* : офіц. вебсайт. 2025. 4 квіт. URL: https://bank.gov.ua/ua/news/all/komentar-natsionalnogo-banku-schodo-zmini-realnogo-vvp-u-2024-rotsi (дата звернення: 13.05.2026).

[64] Digital 2024: Ukraine. DataReportal: website. 2024. URL: https://datareportal.com/reports/digital-2024-ukraine (дата звернення: 13.05.2026).

[65] Там само.

Наведені показники демонструють, що цифрова трансформація соціальної сфери України відбувається в умовах одночасного економічного відновлення та високого суспільного навантаження. Поступове зростання ВВП і розширення цифрової інфраструктури створюють передумови для розвитку електронних соціальних сервісів, інтегрованих реєстрів і цифрових платформ управління. Водночас збільшення кількості користувачів Інтернету та високий рівень проникнення цифрових технологій не усувають проблеми цифрової нерівності, особливо серед вразливих груп населення та мешканців окремих територій. За таких умов ефективність менеджменту соціальної сфери дедалі більше залежить від здатності поєднувати цифрову модернізацію з принципами доступності, інклюзивності, безпеки та адресності соціальної підтримки.

Розвиток цифрової трансформації соціальної сфери безпосередньо залежить від стану цифрового середовища країни, рівня проникнення Інтернету, кількості користувачів цифрових сервісів та загальної доступності інформаційної інфраструктури. В умовах війни цифрові комунікації, онлайн-послуги та електронні платформи стали важливими елементами забезпечення соціальної стійкості, доступу до інформації та підтримки населення. Динаміка окремих показників цифрового середовища України у 2024–2025 рр. представлена на рис. 2.

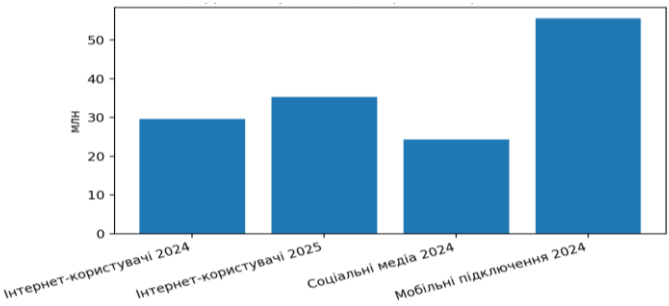


Рис. 2. Цифрове середовище України, 2024–2025 рр.

Джерело: сформовано автором на основі[66] [67] [68]

[66] Жаворонок А. В., Лопащук І. А. Цифровізація соціальної сфери в контексті забезпечення економічної безпеки держави. *Економічний простір.* 2024. № 189. DOI: https://doi.org/10.32782/2224-6282/189-45

[67] Digital 2026: Ukraine. DataReportal: website. 2025. URL: https://datareportal.com/reports/digital-2026-ukraine (дата звернення: 13.05.2026).

[68] Там само.

Представлені показники свідчать про поступове розширення цифрового середовища України навіть в умовах воєнних і економічних викликів. Зростання кількості користувачів Інтернету та рівня цифрового проникнення створює передумови для активного розвитку електронних соціальних сервісів, цифрових платформ управління та онлайн-комунікації між державою і громадянами. Водночас динаміка цифровізації актуалізує проблему цифрової інклюзії, оскільки частина населення все ще має обмежений доступ до цифрових ресурсів або недостатній рівень цифрових компетентностей. Це означає, що менеджмент соціальної сфери повинен поєднувати технологічну модернізацію з політикою доступності, навчання та підтримки користувачів цифрових сервісів.

Фінансова підтримка соціально-гуманітарної сфери є одним із ключових чинників забезпечення соціальної стійкості держави в умовах війни та післявоєнного відновлення. Обсяги бюджетних видатків відображають стратегічні пріоритети державної політики у сферах соціального захисту, охорони здоров'я, освіти та культури. Водночас ефективність використання таких ресурсів дедалі більше залежить від рівня цифровізації управлінських процесів, прозорості розподілу коштів і здатності інституцій забезпечувати адресність та результативність підтримки. Окремі соціально-гуманітарні видатки Державного бюджету України на 2025 рік наведено в табл. 3.

Таблиця 3

Окремі соціально-гуманітарні видатки Державного бюджету України на 2025 р.

Напрям	Орієнтовний обсяг	Управлінське значення
Соціальний захист населення	420,7-420,9 млрд грн	Підтримка пенсіонерів, людей у складних життєвих обставинах, пільги, субсидії, соціальні програми
Охорона здоров'я	217 млрд грн	Програма медичних гарантій, закупівля ліків, оновлення медичних закладів
Освіта	близько 198,9 млрд грн	Фінансування освітніх потреб та освітньої інфраструктури
Культура і медіапростір	понад 10 млрд грн	Діяльність культурних інституцій, медіаполітика, культурні програми

Джерело: сформовано автором на основі[69] [70] [71]

[69] Верховна Рада України прийняла держбюджет на 2025 рік: оборону країни буде забезпечено. *Міністерство фінансів України* : офіц. вебсайт. 2024. URL: https://mof.gov.ua/uk/news/verkhovna_rada_ukraini_priiniala_derzhbiudzhet_na_2025_rik_oboronu_kraini_bude_zabezpecheno-4897 (дата звернення: 13.05.2026).

Аналіз структури соціально-гуманітарних видатків Державного бюджету України на 2025 рік свідчить про збереження високого рівня державної уваги до підтримки населення та функціонування базових соціальних інституцій. Найбільша частка фінансування спрямовується на соціальний захист населення, що обумовлено зростанням кількості громадян, які потребують державної підтримки в умовах війни. Значні обсяги фінансування охорони здоров'я та освіти підтверджують важливість забезпечення безперервності медичних і освітніх послуг навіть у кризових умовах. Водночас відносно менші видатки на культуру не зменшують її стратегічного значення, оскільки культурна сфера виконує функції соціальної інтеграції, підтримки національної ідентичності та гуманітарної стійкості суспільства. За таких умов цифровізація бюджетного управління та моніторингу видатків стає важливим інструментом підвищення ефективності соціальної політики.

Для більш наочного відображення структури соціально-гуманітарних видатків Державного бюджету України доцільно представити їх у графічному вигляді. Візуалізація бюджетних пріоритетів дозволяє оцінити співвідношення між основними напрямами державної підтримки та визначити місце соціальної й культурної сфер у системі сучасної державної політики. Структуру окремих соціально-гуманітарних видатків Держбюджету України на 2025 рік представлено на рис. 3.

Представлення соціально-гуманітарних видатків демонструє домінування напрямів соціального захисту, охорони здоров'я та освіти в структурі державних пріоритетів України у 2025 році.

Це свідчить про орієнтацію державної політики на підтримку базових соціальних потреб населення в умовах тривалих кризових викликів. Водночас фінансування культури та медіапростору, хоча й поступається іншим напрямам за обсягами, залишається важливим елементом гуманітарної політики, оскільки забезпечує підтримку культурної інфраструктури, національної ідентичності та інформаційної стійкості суспільства. Представлена структура видатків підтверджує необхідність інтеграції цифрових механізмів управління, моніторингу й оцінювання ефективності бюджетних ресурсів у соціокультурній сфері.

---

[70] Про схвалення Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2025–2027 роках : розпорядження Кабінету Міністрів України від 28.03.2025 № 293-р. *Законодавство України* : вебсайт. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text (дата звернення: 13.05.2026).

[71] State Budget 2025: social protection and social support expenditures. *UNICEF Ukraine* : website. 2025. URL: https://www.unicef.org/ukraine/en/documents/pf4c-2025 (дата звернення: 14.05.2026).

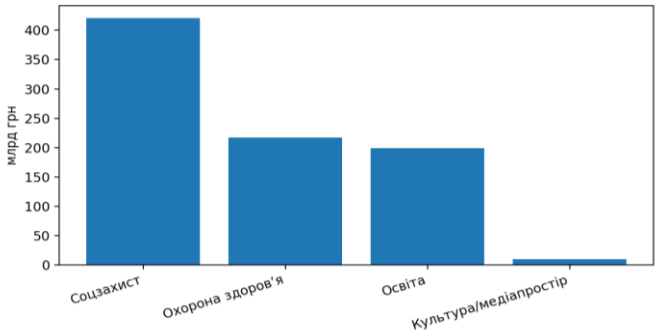


Рис. 3. Окремі соціально-гуманітарні видатки Держбюджету України 2025

Джерело: сформовано автором на основі[72] [73]

Культурні інституції є важливою частиною соціальної інфраструктури. Їхня цифрова трансформація охоплює не лише створення вебсайтів або сторінок у соціальних мережах. Вона передбачає зміну способів збереження, опису, інтерпретації, поширення та спільного використання культурних ресурсів. Музеї, бібліотеки, архіви та культурні центри мають перейти від моделі односторонньої комунікації до моделі взаємодії з аудиторіями, що включає зворотний зв'язок, цифрові освітні продукти, інтерактивні формати й аналітику користувацьких потреб.

Музеї в цифрову епоху виконують функцію не лише збереження колекцій, а й створення цифрового досвіду. Віртуальні тури, 3D-моделі, електронні каталоги, онлайн-лекції, цифрові експозиції та інтерактивні платформи розширюють аудиторію і дають змогу залучати людей, які фізично не можуть відвідати музей. Для України це має додаткове значення, оскільки частина культурних об'єктів перебуває під загрозою руйнування або втрати внаслідок війни[74] [75].

[72] Верховна Рада України прийняла держбюджет на 2025 рік: оборону країни буде забезпечено. Міністерство фінансів України : офіц. вебсайт. 2024. URL: https://mof.gov.ua/uk/news/verkhovna_rada_ukraini_priiniala_derzhbiudzhet_na_2025_rik_oboronu_kraini_bude_zabezpecheno-4897 (дата звернення: 13.05.2026).

[73] State Budget 2025: social protection and social support expenditures. UNICEF Ukraine: website. 2025. URL: https://www.unicef.org/ukraine/en/documents/pf4c-2025 (дата звернення: 14.05.2026).

[74] Guide to Digital Transformation in Cultural Heritage. Europeana Pro. URL: https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Europeana_Network/Europeana_Network_Task_Forces/Final_reports/Guide_to_digital_transformation_in_cultural_heritage.pdf (дата звернення: 13.05.2026).

Бібліотеки перетворюються на центри цифрової грамотності та соціальної комунікації. У багатьох громадах саме бібліотеки можуть стати місцями, де люди отримують допомогу в користуванні електронними сервісами, доступ до інформаційних ресурсів, консультації щодо медіаграмотності, можливість навчання цифрових навичок. Це особливо важливо для людей старшого віку, мешканців сільських територій та інших груп, які можуть бути менш інтегрованими в цифрове середовище.

Архіви та цифрові сховища відіграють важливу роль у збереженні колективної пам'яті. Оцифрування архівних матеріалів забезпечує не лише фізичне збереження копій, а й розширює доступ дослідників, освітян, журналістів і громадян до документів. Водночас цифрові архіви потребують надійної системи збереження, резервного копіювання, метаданих, стандартів опису і правового регулювання використання матеріалів[76] [77].

Цифрова трансформація культурних інституцій створює нові вимоги до менеджменту. Керівник закладу культури має розуміти не лише традиційні функції установи, а й питання цифрової стратегії, авторського права, роботи з аудиторіями, партнерства, фандрейзингу, кібербезпеки та оцінювання впливу. Це потребує оновлення освітніх програм і підвищення кваліфікації працівників культури[78] [79].

Управлінським викликом залишається фінансування цифрової трансформації культури. Оцифрування фондів, створення якісного контенту, підтримка цифрових платформ, закупівля обладнання та навчання персоналу потребують системних інвестицій. Водночас цифровізація може підвищити ефективність використання культурних ресурсів, збільшити аудиторію, посилити міжнародну видимість і створити підстави для грантового та партнерського фінансування.

---

[75] Дослідження у сфері культури та креативних індустрій. *Український культурний фонд* : офіц. вебсайт. URL: https://uaculture.ucf.in.ua/research/ (дата звернення: 13.05.2026).

[76] Melnyk R., Volkova G., Hvozdetska M., Bashmanivskyi O., Perederii I. Digital transformation of cultural heritage: prospects and threats. *International Journal on Culture, History, and Religion.* 2025. Vol. 7, SI 1. P. 1143–1168. DOI: https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iSI1.381

[77] Expert Group on Digital Cultural Heritage and Europeana. *European Commission* : official website. URL: https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/policies/expert-group-digital-cultural-heritage-and-europeana (дата звернення: 11.05.2026).

[78] Головчук Ю.О., Карачина Н.П., Ночвіна О.А. Роль маркетингового консалтингу в системі бізнес-консалтингових послуг. *Інвестиції: практика та досвід.* 2025. № 11. С. 7–13. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.11.7

[79] Дончак Л., Погріщук О., Сисоєва І. Стратегічний менеджмент у цифрову епоху: виклики та можливості. *Економіка та суспільство.* 2024. № 70. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-70-63

Таким чином, цифрова трансформація культурних інституцій охоплює не лише технологічне оновлення, а й зміну їхніх соціальних функцій, моделей комунікації та управлінських підходів. Використання цифрових інструментів створює передумови для підвищення доступності культури, розвитку громадської участі, збереження культурної спадщини та посилення соціальної інклюзії. Основні напрями цифрової трансформації культурних інституцій та очікувані соціальні результати систематизовано в табл. 4.

Таблиця 4

Цифрова трансформація культурних інституцій: інструменти та очікувані результати

Інституція	Цифрові інструменти	Соціальний ефект
Музеї	Електронні каталоги, 3D-моделі, віртуальні тури	Розширення доступу, збереження колекцій, міжнародна видимість
Бібліотеки	Електронні бібліотеки, цифрова грамотність, медіаосвіта	Підвищення інформаційної доступності, підтримка громад
Архіви	Оцифрування фондів, метадані, цифрові сховища	Збереження пам'яті, дослідницький доступ, безпека даних
Культурні центри	Онлайн-події, платформи участі, соціальні мережі	Залучення аудиторій, інклюзія, розвиток локальної культури
Освітньо-культурні платформи	Онлайн-курси, лекції, відкриті ресурси	Безперервне навчання, культурна просвіта, цифрова участь

Джерело: сформовано автором на основі[80] [81] [82]

Аналіз напрямів цифрової трансформації культурних інституцій свідчить про поступове розширення їхніх функцій у соціокультурному просторі. Цифрові інструменти забезпечують не лише модернізацію способів збереження та поширення культурного контенту, а й створюють нові можливості для соціальної інтеграції, освітньої взаємодії та громадської участі. Особливого значення набуває здатність культурних інституцій працювати як відкриті цифрові платформи, орієнтовані на

[80] Hudzenko O. Digital transformation in culture: current realities and development perspectives. *Skhid.* 2023. Vol. 4. № 3. P. 29–33. DOI: https://doi.org/10.21847/2411-3093.2023.4(3).296605

[81] Цілина М. Цифровізація у сфері культури України: сучасні стратегії та практики. *Інформаційні технології і суспільство.* 2025. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-796X.8.2.2025.347863

[82] Culture and Digital Technologies. *UNESCO* : official website. URL: https://www.unesco.org/en/culture-and-digital-technologies (дата звернення: 13.05.2026).

потреби різних груп населення. Водночас ефективність цифрової трансформації залежить від рівня фінансування, кадрової підготовки, технічної інфраструктури та наявності довгострокової стратегії розвитку. За таких умов цифровізація культури стає важливим елементом сучасного соціокультурного менеджменту та інструментом підвищення гуманітарної стійкості суспільства.

Міжнародний досвід свідчить, що цифрова трансформація культури розглядається як складова сталого розвитку, культурних прав і соціальної інклюзії. UNESCO підкреслює, що цифрові технології в культурному секторі розширюють доступ до культурних благ, сприяють документуванню та збереженню спадщини, стимулюють творчість та інновації. Водночас міжнародні документи наголошують на необхідності захищати культурне різноманіття, права авторів, етичні принципи цифрового середовища та рівний доступ до культурних ресурсів.

Європейський Союз розглядає цифровізацію культурної спадщини як стратегічний напрям політики. Ініціативи, пов'язані з Europeana та Європейським простором даних культурної спадщини, спрямовані на створення спільної інфраструктури доступу до цифрових культурних ресурсів, забезпечення інтероперабельності даних, стандартизацію опису об'єктів і підтримку інноваційного використання культурних колекцій. Для України цей досвід є важливим у контексті євроінтеграції та відновлення культурної інфраструктури.

Міжнародний досвід свідчить, що цифрова трансформація культури розглядається як складова сталого розвитку, забезпечення культурних прав і соціальної інклюзії. UNESCO підкреслює, що цифрові технології у сфері культури розширюють доступ до культурних благ, сприяють документуванню та збереженню спадщини, стимулюють творчість, інновації та міжкультурну взаємодію[83]. Водночас міжнародні документи акцентують увагу на необхідності захисту культурного різноманіття, авторських прав, етичних принципів цифрового середовища та забезпечення рівного доступу до культурних ресурсів.

Європейський Союз розглядає цифровізацію культурної спадщини як один із стратегічних напрямів гуманітарної політики. Ініціативи, пов'язані з Europeana та Європейським простором даних культурної спадщини, спрямовані на створення спільної інфраструктури доступу до цифрових культурних ресурсів, забезпечення інтероперабельності даних, стандартизацію опису об'єктів і підтримку інноваційного використання культурних колекцій. Для України цей досвід є особливо

[83] Digital technologies in the culture sector. *UNESCO MONDIACULT* : official materials. URL: https://www.unesco.org/en/mondiacult (дата звернення: 11.05.2026).

важливим у контексті євроінтеграції, післявоєнного відновлення та модернізації культурної інфраструктури[84] [85].

Міжнародні практики демонструють, що цифрова трансформація культури не може бути ефективною без інвестицій у людський капітал. Навіть найсучасніші цифрові платформи не забезпечують очікуваного результату без належного рівня цифрових компетентностей персоналу та готовності аудиторій користуватися цифровими сервісами. Саме тому в багатьох країнах цифровізація культурної спадщини поєднується з програмами цифрової грамотності, професійного навчання та підтримки громадських ініціатив. Соціальна сфера у міжнародному контексті також дедалі більше орієнтується на цифрові послуги, електронне врядування, інтеграцію реєстрів, персоналізовану підтримку та використання даних для планування соціальної політики. Водночас міжнародні підходи наголошують, що цифровий перехід має бути інклюзивним, оскільки за відсутності доступу до Інтернету, цифрових навичок або необхідних пристроїв цифровізація може посилювати соціальну нерівність[86] [87].

Для України міжнародний досвід має не механічно копіюватися, а адаптуватися до умов війни, ресурсних обмежень, потреб післявоєнного відновлення та високої ролі територіальних громад. Особливого значення набувають принципи відкритості, інтероперабельності, безпеки даних, локальної участі, підтримки культурної спадщини та людиноцентричності управління. Саме ці принципи повинні формувати основу сучасного соціокультурного менеджменту[88].

Попри значний потенціал цифрової трансформації, соціальна та культурна сфери стикаються з низкою системних проблем. Однією з ключових є цифрова нерівність. Вона проявляється не лише у відсутності доступу до Інтернету або цифрових пристроїв, а й у різному рівні

[84] Expert Group on Digital Cultural Heritage and Europeana. *European Commission* : official website. URL: https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/policies/expert-group-digital-cultural-heritage-and-europeana (дата звернення: 11.05.2026).

[85] Guide to Digital Transformation in Cultural Heritage. *Europeana Pro.* URL: https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Europeana_Network/Europeana_Network_Task_Forces/Final_reports/Guide_to_digital_transformation_in_cultural_heritage.pdf (дата звернення: 13.05.2026).

[86] Fedirko N. Digital social protection in Ukraine: prerequisites and strategic challenges. *Social and Labour Relations: Theory and Practice*. 2022. Vol. 12. № 1. P. 1–13. DOI: https://doi.org/10.21511/slrtp.12(1).2022.01

[87] Жаворонок А. В., Лопащук І. А. Цифровізація соціальної сфери в контексті забезпечення економічної безпеки держави. *Економічний простір.* 2024. № 189. DOI: https://doi.org/10.32782/2224-6282/189-45

[88] Ukraine Facility 2024–2027. *European Commission* : official website. URL: https://commission.europa.eu/topics/eu-solidarity-ukraine/eu-assistance-ukraine/ukraine-facility_en (дата звернення: 11.05.2026).

цифрових навичок, довіри до електронних сервісів та здатності самостійно користуватися онлайн-послугами. Для соціальної сфери це має особливо критичне значення, оскільки саме вразливі групи населення часто характеризуються найнижчим рівнем цифрової готовності.

Другою проблемою є кадрова неготовність частини соціальних і культурних інституцій до цифрових змін. Працівники можуть сприймати нові цифрові системи як додаткове навантаження, а не як інструмент підвищення ефективності роботи. Опір змінам посилюється у випадках, коли цифровізація впроваджується без належного навчання, організаційної підтримки та пояснення її стратегічної мети. У свою чергу третьою проблемою є фрагментарність цифрових рішень. Використання несумісних платформ, дублювання інформації та відсутність єдиних стандартів даних призводять до ускладнення управлінських процесів замість їх спрощення[89] [90]. За таких умов інтероперабельність, стандартизація та координація між установами стають базовими умовами ефективної цифрової трансформації. Окремий блок ризиків пов'язаний із інформаційною безпекою. Соціальна сфера працює з чутливими персональними даними, а культурна сфера – із цінними цифровими архівами, фондами та об'єктами культурної спадщини. Втрата, пошкодження або витік таких даних можуть мати серйозні соціальні, правові та репутаційні наслідки. У воєнних умовах питання кібербезпеки набувають особливої актуальності[91] [92]. Ще одним вагомим викликом є ресурсна обмеженість. Цифрова трансформація потребує значних фінансових вкладень у технічну інфраструктуру, програмне забезпечення, навчання персоналу та технічний супровід.

Таким чином, цифрова трансформація соціальної та культурної сфер України супроводжується не лише новими можливостями, а й комплексом системних викликів і ризиків. При цьому її ефективність залежить від здатності держави, громад та інституцій поєднати

[89] Гаман Н. О. Консультування як система підтримки прийняття управлінських рішень. *Державне управління: удосконалення та розвиток.* 2022. № 9. DOI: http://doi.org/10.32702/2307-2156.2022.9.4

[90] Єдина інформаційна система соціальної сфери. Міністерство соціальної політики України: офіц. вебсайт. URL: https://www.msp.gov.ua/e-servisy/yeisss (дата звернення: 13.05.2026).

[91] Melnyk R., Volkova G., Hvozdetska M., Bashmanivskyi O., Perederii I. Digital transformation of cultural heritage: prospects and threats. *International Journal on Culture, History, and Religion.* 2025. Vol. 7, SI 1. P. 1143–1168. DOI: https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iSI1.381

[92] Guide to Digital Transformation in Cultural Heritage. Europeana Pro. URL: https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Europeana_Network/Europeana_Network_Task_Forces/Final_reports/Guide_to_digital_transformation_in_cultural_heritage.pdf (дата звернення: 13.05.2026).

технологічну модернізацію з розвитком людського капіталу, забезпеченням цифрової безпеки, доступності послуг та інституційної координації.

Для узагальнення ключових сильних і слабких сторін, а також ідентифікації потенційних можливостей і зовнішніх загроз, що супроводжують процес цифрової трансформації, доцільним є застосування інструменту SWOT-аналізу. Його використання дозволяє комплексно оцінити внутрішнє та зовнішнє середовище, систематизувати виявлені фактори та сформувати більш обґрунтовану аналітичну основу для подальшого стратегічного планування. У контексті дослідження SWOT-аналіз забезпечує структуроване представлення результатів узагальнення та сприяє виявленню взаємозв'язків між ключовими елементами цифрової трансформації. Узагальнені результати наведено в таблиці 5.

Таблиця 5

SWOT-аналіз цифрової трансформації соціальної та культурної сфер України

Елемент	Зміст
Сильні сторони	Розвиток державних цифрових сервісів; наявність стратегічних документів; активність громад і волонтерського сектору; високий потенціал цифрової адаптації населення.
Слабкі сторони	Цифрова нерівність; нестача фінансування; нерівномірна цифрова інфраструктура; недостатні цифрові компетентності частини персоналу; фрагментарність даних.
Можливості	Євроінтеграція; міжнародна технічна допомога; розвиток цифрової культурної спадщини; розширення доступу до послуг; підвищення прозорості та адресності соціальної підтримки.
Загрози	Кіберризики; воєнне руйнування інфраструктури; втрата цифрових даних; залежність від зовнішніх платформ; поглиблення нерівності між громадами.

Джерело: сформовано автором на основі[93] [94] [95] [96]

[93] Дончак Л., Погріщук О., Сисоєва І. Стратегічний менеджмент у цифрову епоху: виклики та можливості. *Економіка та суспільство.* 2024. № 70. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-70-63

[94] Жаворонок А. В., Лопащук І. А. Цифровізація соціальної сфери в контексті забезпечення економічної безпеки держави. *Економічний простір.* 2024. № 189. DOI: https://doi.org/10.32782/2224-6282/189-45

[95] Про схвалення Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2025-2027 роках : розпорядження Кабінету Міністрів України від 28.03.2025 № 293-р. *Законодавство України* : вебсайт. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text (дата звернення: 13.05.2026).

Проведений SWOT-аналіз свідчить, що цифрова трансформація соціальної та культурної сфер України має значний потенціал для модернізації управління, підвищення прозорості та розширення доступу населення до соціальних і культурних послуг. Сильними сторонами виступають розвиток державних цифрових сервісів, активність громадянського суспільства та високий адаптаційний потенціал населення до цифрових змін. Водночас слабкі сторони пов'язані з цифровою нерівністю, нерівномірністю інфраструктурного забезпечення, кадровими проблемами та фрагментарністю цифрових рішень. Значні можливості відкривають процеси євроінтеграції, міжнародної підтримки та розвитку цифрової культурної спадщини. Разом із тим зберігаються суттєві загрози, пов'язані з кіберризиками, воєнними руйнуваннями інфраструктури та потенційним поглибленням соціальної нерівності між громадами. Це підтверджує необхідність системного, стратегічно орієнтованого та людиноцентричного підходу до управління цифровою трансформацією соціокультурної сфери.

Отже, сучасна цифрова трансформація соціальної та культурної сфер України є складним багаторівневим процесом, що поєднує технологічні, організаційні, соціальні та гуманітарні зміни. Вона створює нові можливості для підвищення доступності послуг, розвитку цифрової культури, підтримки соціальної інтеграції та збереження культурної спадщини. Водночас ефективність цифрового переходу значною мірою залежить від подолання цифрової нерівності, розвитку кадрового потенціалу, забезпечення інформаційної безпеки та формування узгодженої державної політики. Український досвід демонструє, що в умовах війни цифровізація стає не лише інструментом модернізації, а й важливим чинником соціальної стійкості, гуманітарної безпеки та відновлення суспільства.

3. Стратегічні напрями модернізації соціокультурного менеджменту в умовах цифровізації культури

Сучасний етап розвитку соціальної та культурної сфер вимагає переосмислення традиційних підходів до управління. Цифрова трансформація вже не обмежується впровадженням окремих технологічних рішень або автоматизацією адміністративних процедур. Вона поступово змінює саму логіку соціокультурного менеджменту, характер взаємодії між державою, інституціями та громадянами, а також підходи до формування соціальної й культурної політики. За таких умов

[96] Ukraine Facility 2024-2027. *European Commission* : official website. URL: https://commission.europa.eu/topics/eu-solidarity-ukraine/eu-assistance-ukraine/ukraine-facility_en (дата звернення: 11.05.2026).

модернізація менеджменту має розглядатися як комплексний процес, що охоплює стратегічні, організаційні, кадрові, технологічні та соціо-гуманітарні зміни[97].

Для України ця проблематика набуває особливого значення в умовах війни та післявоєнного відновлення. Соціальна і культурна сфери одночасно виконують функції підтримки населення, збереження суспільної стійкості, відновлення громад, захисту культурної спадщини та підтримки національної ідентичності. Саме тому цифровізація має бути спрямована не лише на підвищення ефективності управління, а й на забезпечення доступності послуг, соціальної згуртованості, інклюзії та гуманітарної безпеки[98] [99].

У сучасних умовах стратегічні напрями модернізації соціокультурного менеджменту повинні формуватися з урахуванням людиноцентричності, цифрової інклюзії, міжсекторної взаємодії та розвитку управління на основі даних. При цьому цифрові технології мають розглядатися не як самоціль, а як інструмент підвищення якості соціальних і культурних послуг, розвитку громад та підтримки суспільної довіри.

Одним із ключових стратегічних пріоритетів розвитку менеджменту соціальної сфери є людиноцентричність. Цифрові інструменти повинні оцінюватися не лише за технічною функціональністю, а насамперед за тим, наскільки вони полегшують життя людини, скорочують бюрократичні бар'єри, забезпечують доступність послуг і повагу до гідності отримувача. Людиноцентричний менеджмент передбачає тестування сервісів із користувачами, зрозумілу мову комунікації, доступність для людей з інвалідністю та можливість отримати допомогу офлайн у разі потреби.

У свою чергу цифрова інклюзія має розглядатися як складова соціальної справедливості. Якщо держава переводить послуги у цифровий формат, вона одночасно повинна забезпечити навчання, консультаційну підтримку, доступ до пристроїв і мережі, а також

[97] Verhoef P. C., Broekhuizen T., Bart Y., Bhattacharya A., Qi J., Fabian N., Haenlein M. Digital transformation: a multidisciplinary reflection and research agenda. *Journal of Business Research.* 2021. Vol. 122. P. 889–901. DOI: https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2019.09.022

[98] Про схвалення Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2025-2027 роках : розпорядження Кабінету Міністрів України від 28.03.2025 № 293-р. Законодавство України : вебсайт. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text (дата звернення: 13.05.2026).

[99] Стратегія розвитку культури України до 2030 року. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України : офіц. вебсайт. URL: https://arts.gov.ua/strategiyu-rozvytku-kultury-na-period-do-2030-roku/ (дата звернення: 14.05.2026).

альтернативні канали для тих, хто не може користуватися цифровими сервісами. У цьому процесі важливу роль можуть відігравати бібліотеки, центри надання адміністративних послуг, соціальні служби та громадські організації[100].

Важливим напрямом модернізації є інтеграція соціальної та культурної політики. Культура повинна бути включена до програм соціального відновлення, реабілітації, роботи з ветеранами, підтримки дітей, молоді, людей похилого віку та внутрішньо переміщених осіб. Культурні інституції здатні виступати платформами соціальної взаємодії, психологічної підтримки, навчання, розвитку громад і збереження локальної ідентичності.

Особливого значення набуває розвиток управління на основі даних. Інформація про потреби населення, доступність послуг, рівень культурної участі, цифрові навички та соціальні ризики має використовуватися для планування політики й оцінювання ефективності програм. Водночас data-driven management потребує дотримання етичних принципів, захисту персональних даних і недопущення дискримінаційного використання цифрових алгоритмів[101].

Не менш важливим є розвиток міжсекторного партнерства. Цифрова трансформація соціальної та культурної сфер потребує взаємодії держави, територіальних громад, закладів культури, соціальних служб, університетів, громадських організацій, бізнесу та міжнародних партнерів. Саме така взаємодія створює можливості для об'єднання ресурсів, обміну компетентностями та масштабування успішних практик[102] [103].

Окремим стратегічним напрямом є захист культурної спадщини як складової гуманітарної безпеки держави. Оцифрування культурної спадщини має бути пов'язане не лише з музейною діяльністю, а й із політикою пам'яті, освітою, міжнародною комунікацією та відновленням громад. У цьому контексті важливими стають стандарти

---

[100] Лебідь Т. П. Електронна культура: досягнення та вектори розвитку. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія.* 2023. № 4. С. 22–32. DOI: https://doi.org/10.32461/2409-9805.4.2023.293968

[101] Єдина інформаційна система соціальної сфери. Міністерство соціальної політики України: офіц. вебсайт. URL: https://www.msp.gov.ua/e-servisy/yeisss (дата звернення: 13.05.2026).

[102] Огінок С., Когут М., Когут А. Соціальний менеджмент як чинник розвитку соціального підприємництва. *Науковий вісник Полтавського університету економіки і торгівлі. Серія «Економічні науки».* 2024. №1 (111). С. 51–58. DOI: https://doi.org/10.37734/2409-6873-2024-1-

[103] Ukraine Facility 2024-2027. European Commission : official website. URL: https://commission.europa.eu/topics/eu-solidarity-ukraine/eu-assistance-ukraine/ukraine-facility_en (дата звернення: 11.05.2026).

метаданих, резервне збереження інформації, співпраця з міжнародними платформами та підготовка фахівців у сфері цифрової спадщини[104] [105].

Таким чином, ефективна цифрова трансформація соціальної та культурної сфер потребує системного підходу, у межах якого технологічні рішення поєднуються зі стратегічним плануванням, інституційною взаємодією, кадровим розвитком і соціогуманітарними пріоритетами. Це дозволяє розглядати цифровізацію не як сукупність окремих технічних проєктів, а як цілісну модель модернізації соціокультурного менеджменту.

З урахуванням результатів проведеного теоретичного та практичного аналізу обґрунтовано доцільність формування моделі цифрово орієнтованого менеджменту соціальної сфери. Запропонована модель інтегрує взаємопов'язані рівні управління – стратегічний, інституційний, технологічний, кадровий і соціокультурний – що забезпечує комплексний підхід до цифрової трансформації. Така багаторівнева структура дозволяє узгодити цілі розвитку соціальної сфери з інструментами цифровізації, підвищити ефективність управлінських процесів та забезпечити адаптивність системи до змін зовнішнього середовища. Узагальнене графічне представлення зазначеної моделі наведено на рис. 4.

Запропонована модель цифрово орієнтованого менеджменту соціальної сфери демонструє, що ефективна цифрова трансформація неможлива без взаємозв'язку стратегічних, інституційних, технологічних, кадрових і соціокультурних компонентів. Її ключова особливість полягає у відмові від технократичного підходу, за якого цифровізація зводиться лише до впровадження програмного забезпечення або електронних сервісів. Натомість цифрова трансформація розглядається як комплексний процес управлінських і соціогуманітарних змін.

Стратегічний рівень визначає загальні цілі цифрової модернізації, формує пріоритети державної та місцевої політики, систему фінансування й оцінювання результатів. Саме на цьому рівні закладається розуміння того, які соціальні проблеми повинні вирішувати цифрові інструменти та який суспільний ефект очікується від їх впровадження.

---

[104] Melnyk R., Volkova G., Hvozdetska M., Bashmanivskyi O., Perederii I. Digital transformation of cultural heritage: prospects and threats. *International Journal on Culture, History, and Religion.* 2025. Vol. 7, SI 1. P. 1143–1168. DOI: https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iSI1.381

[105] Guide to Digital Transformation in Cultural Heritage. Europeana Pro. URL: https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Europeana_Network/Europeana_Network_Task_Forces/Final_reports/Guide_to_digital_transformation_in_cultural_heritage.pdf (дата звернення: 13.05.2026).



Рис. 4. Модель цифрово орієнтованого менеджменту соціальної сфери

Джерело: розроблено автором на основі[106] [107] [108].

Інституційний рівень забезпечує координацію взаємодії між соціальними службами, культурними установами, органами місцевого самоврядування, освітніми закладами та громадськими організаціями. У свою чергу технологічний рівень створює інфраструктурну основу цифрової трансформації через електронні реєстри, цифрові платформи, системи аналітики, електронні архіви та інструменти кібербезпеки.

Важливу роль у функціонуванні моделі відіграє кадровий рівень, оскільки саме компетентність персоналу визначає здатність інституцій ефективно використовувати цифрові рішення, комунікувати з громадянами та забезпечувати підтримку користувачів. Водночас кінцевий результат цифрової трансформації відображається на соціокультурному рівні – через доступність послуг, соціальну інклюзію, культурну участь, розвиток громадської довіри та збереження культурної ідентичності.

[106] Verhoef P. C., Broekhuizen T., Bart Y., Bhattacharya A., Qi J., Fabian N., Haenlein M. Digital transformation: a multidisciplinary reflection and research agenda. *Journal of Business Research.* 2021. Vol. 122. P. 889–901. DOI: https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2019.09.022

[107] Vial G. Understanding digital transformation: a review and a research agenda. *The Journal of Strategic Information Systems.* 2019. Vol. 28. № 2. P. 118–144. DOI: https://doi.org/10.1016/j.jsis.2019.01.003

[108] Тягунова З. О., Кручак Л. В. Цифровий менеджмент як платформа стійкого розвитку підприємства в умовах сучасних криз. *Економічний простір.* 2024. № 191. С. 87–91. URL: http://prostir.pdaba.dp.ua/index.php/journal/article/view/1534/1478

Таким чином, запропонована модель дозволяє розглядати цифрову трансформацію соціальної сфери як інтегрований процес модернізації управління, орієнтований не лише на технологічну ефективність, а й на забезпечення соціальної стійкості та гуманітарного розвитку суспільства

Цифрова трансформація соціальної та культурної сфер водночас змінює вимоги до професійної підготовки фахівців, адже ефективність цифрових рішень значною мірою залежить не лише від технічної інфраструктури, а й від здатності персоналу адаптуватися до нових моделей роботи. У сучасних умовах саме кадровий потенціал визначає, наскільки успішно цифрові інструменти інтегруються в управлінські процеси, комунікацію з громадянами та надання соціокультурних послуг. Тому питання розвитку цифрових компетентностей, управління змінами та формування цифрового лідерства поступово переходять із допоміжного напряму у стратегічний компонент модернізації соціокультурного менеджменту[109].

Цифрова трансформація соціальної та культурної сфер неможлива без управління змінами. Часто саме людський чинник, а не технологія, визначає успіх або провал цифрового проєкту. Якщо персонал не розуміє мети змін, не має необхідних навичок, боїться втратити контроль або відчуває перевантаження, цифровізація може викликати опір. Тому менеджмент має планувати не лише технічне впровадження, а й комунікацію, навчання, підтримку, мотивацію та поступову адаптацію працівників до нових умов діяльності[110].

Управління змінами має починатися з діагностики готовності організації. Доцільно оцінити рівень цифрових навичок персоналу, наявність обладнання, якість Інтернет-з'єднання, внутрішні процедури, ставлення працівників до інновацій та потреби користувачів послуг. На основі такої діагностики формується поетапний план трансформації, який має бути реалістичним, адаптивним і зрозумілим для всіх учасників процесу[111].

---

[109] Дончак Л., Погріщук О., Сисоєва І. Стратегічний менеджмент у цифрову епоху: виклики та можливості. *Економіка та суспільство.* 2024. № 70. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-70-63

[110] Продіус О., Адирова Т. Особливості менеджменту організацій в умовах глобалізаційних ризиків та кризових явищ. *Економіка та суспільство*. 2023. № 58. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2023-58-61

[111] Кобушко Я. В., Манжола Б. В. Роль цифрової трансформації в оптимізації менеджменту організацій. *Проблеми та перспективи менеджменту.* 2023. № 10. DOI: https://doi.org/10.54929/2786-5738-2023-10-04-08

Цифрові компетентності працівників соціальної сфери мають охоплювати базові навички роботи з інформаційними системами, електронними документами, цифровими реєстрами, засобами онлайн-комунікації та сервісами електронного врядування. Водночас цього недостатньо. Фахівець соціальної сфери повинен уміти пояснити громадянину алгоритм отримання послуги, підтримати людину, яка не має достатніх цифрових навичок, і забезпечити етичну взаємодію з урахуванням потреб вразливих груп населення.

Працівники культурної сфери, своєю чергою, потребують компетентностей у сфері цифрового контенту, оцифрування фондів, роботи з метаданими, цифрової комунікації, онлайн-аудиторій, авторського права та цифрового маркетингу. Керівники культурних інституцій мають також володіти навичками проєктного менеджменту, фандрейзингу, партнерства й стратегічного планування цифрового розвитку установ. Важливим напрямом модернізації соціокультурного менеджменту є розвиток цифрового лідерства. Керівник соціальної або культурної установи має бути не лише адміністратором, а й агентом змін, здатним формувати цифрове бачення розвитку організації, пояснювати команді цінність інновацій, підтримувати навчання персоналу та забезпечувати зв'язок між цифровими інструментами й соціальною місією установи[112] [113].

Підготовка кадрів має здійснюватися через поєднання формальної освіти, програм підвищення кваліфікації, короткострокових тренінгів, наставництва, професійних спільнот і міжрегіонального обміну практиками. Доцільним є створення модульних програм навчання, які інтегрують технічні, управлінські, етичні та соціокультурні компоненти підготовки фахівців[114].

Узагальнення сучасних підходів до професійної підготовки кадрів у цифрову епоху дозволяє систематизувати ключові компетентності, необхідні працівникам соціальної та культурної сфер для ефективної роботи в умовах цифрової трансформації (табл. 6).

[112] Головчук Ю. О., Паламаренко Я. В., Рисинець Т. П., Герасимюк К. Х. Тренінги і консультування як інструменти управління проєктами в системі сучасного маркетингу. *Інвестиції: практика та досвід.* 2025. № 18. С. 28–36. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.18.28

[113] Цілина М. Цифровізація у сфері культури України: сучасні стратегії та практики. *Інформаційні технології і суспільство*. 2025. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-796X.8.2.2025.347863

[114] Данилевич Н., Столярук Х. Запобігання конфлі-ктам і стресам в командній роботі соціальних працівників. *Соціальна робота та соціальна освіта.* 2025. № 1(14). С. 82–91. DOI: https://doi.org/10.31499/2618-0715.1(14).2025.331017

Таблиця 6

Компетентності працівників соціальної та культурної сфер у цифрову епоху

Група компетентностей	Зміст
Базові цифрові	Робота з електронними сервісами, документами, реєстрами, онлайн-комунікацією
Аналітичні	Використання даних для оцінювання потреб, планування послуг, моніторингу результатів
Комунікаційні	Онлайн-консультування, зрозуміла мова, робота з різними аудиторіями
Етичні та правові	Захист персональних даних, авторське право, недискримінація, цифрова безпека
Управлінські	Проєктний менеджмент, управління змінами, партнерство, оцінювання ефективності
Культурні та інклюзивні	Розуміння культурного різноманіття, доступності, участі громад, соціальної згуртованості

Джерело: розроблено автором на основі[115] [116] [117]

Отже, сучасний соціокультурний менеджмент потребує переходу від вузького технічного розуміння цифровізації до формування комплексної системи професійних компетентностей, що поєднує цифрову грамотність, управлінські навички, етичну відповідальність і здатність працювати з різними соціальними групами. Представлена система компетентностей демонструє, що ефективність цифрової трансформації залежить не лише від технологічних ресурсів, а й від готовності персоналу адаптуватися до нових моделей комунікації, управління та взаємодії з громадою. Водночас розвиток цифрового лідерства, постійне підвищення кваліфікації та підтримка міжсекторального обміну практиками створюють передумови для формування стійкої та людиноцентричної моделі управління соціальною і культурною сферами в умовах цифровізації.

[115] Matiash S., Shevel I., Bilan V., Hromadskyi R., Yalokha T. Innovative approaches to the management of cultural institutions in the digital age. *International Journal on Culture, History, and Religion.* 2025. Vol. 7. № 1. P. 73–96. DOI: https://doi.org/10.63931/ijchr.v7i1.94

[116] Дончак Л., Погріщук О., Сисоєва І. Стратегічний менеджмент у цифрову епоху: виклики та можливості. *Економіка та суспільство.* 2024. № 70. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-70-63

[117] Кобушко Я. В., Манжола Б. В. Роль цифрової трансформації в оптимізації менеджменту організацій. *Проблеми та перспективи менеджменту.* 2023. № 10. DOI: https://doi.org/10.54929/2786-5738-2023-10-04-08

Узагальнення підходів до розвитку цифрово орієнтованого соціокультурного менеджменту дозволяє перейти від теоретичного осмислення цифрової трансформації до формування практичних рекомендацій для різних груп суб'єктів управління. Ефективність цифрових змін значною мірою залежить від того, наскільки узгодженими будуть дії державних інституцій, місцевого самоврядування, соціальних служб, культурних установ, освітнього середовища та громадського сектору. Саме міжсекторальна взаємодія створює передумови для формування стійкої системи соціокультурного менеджменту, здатної адаптуватися до сучасних технологічних, соціальних і гуманітарних викликів[118].

Для органів державної влади першочерговим завданням є узгодження соціальної, культурної та цифрової політики. Стратегічні документи мають містити спільні цілі, показники ефективності та механізми міжвідомчої координації. Доцільно розвивати єдині стандарти цифрових соціальних і культурних сервісів, вимоги до доступності, кібербезпеки, інтероперабельності та якості даних. Окрему увагу слід приділяти фінансуванню цифровізації соціальної та культурної інфраструктури громад, особливо в умовах післявоєнного відновлення.

Для органів місцевого самоврядування важливим напрямом є розроблення програм цифрової інклюзії, орієнтованих на реальні потреби мешканців громад. Такі програми можуть включати навчання людей старшого віку, підтримку користувачів електронних соціальних сервісів, створення цифрових консультаційних пунктів у бібліотеках, центрах надання адміністративних послуг і соціальних службах. Місцева влада має не лише впроваджувати цифрові рішення, а й забезпечувати участь громадян у плануванні та оцінюванні послуг[119] [120].

Для соціальних служб пріоритетом є посилення використання електронних реєстрів, дистанційного консультування, аналітики даних і міжвідомчої взаємодії. Водночас важливо зберігати офлайн-доступ для людей, які не можуть користуватися цифровими сервісами через вік, стан здоров'я або відсутність технічних можливостей. Соціальна служба

[118] Продіус О., Адирова Т. Особливості менеджменту організацій в умовах глобалізаційних ризиків та кризових явищ. *Економіка та суспільство.* 2023. № 58. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2023-58-61

[119] Лебідь Т. П. Електронна культура: досягнення та вектори розвитку. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія.* 2023. № 4. С. 22–32. DOI: https://doi.org/10.32461/2409-9805.4.2023.293968

[120] Єдина інформаційна система соціальної сфери. Міністерство соціальної політики України: офіц. вебсайт. URL: https://www.msp.gov.ua/e-servisy/yeisss (дата звернення: 13.05.2026).

має бути не лише оператором цифрової системи, а й провідником людини в складному середовищі соціальної підтримки.

Для закладів культури доцільно розробляти власні цифрові стратегії, що охоплюють оцифрування фондів, створення онлайн-контенту, роботу з аудиторіями, розвиток інклюзивних форматів, партнерство з освітніми установами та залучення грантових ресурсів. У сучасних умовах заклади культури дедалі більше виконують функції не лише культурного, а й соціального простору, який підтримує згуртованість громад та збереження колективної пам'яті[121] [122].

Для закладів освіти актуальним завданням є оновлення програм підготовки менеджерів, соціальних працівників, культурологів, фахівців публічного управління та бібліотечно-інформаційної справи. Теми цифрової трансформації культури, цифрової інклюзії, етики даних, управління змінами та соціального проєктування мають стати невід'ємною складовою професійної підготовки сучасного фахівця.

Для громадських організацій відкриваються широкі можливості участі у цифрових соціокультурних ініціативах. Вони можуть проводити навчання цифрової грамотності, створювати локальні культурні архіви, підтримувати вразливі групи населення, реалізовувати програми соціальної інтеграції через культуру, а також здійснювати громадський моніторинг доступності цифрових послуг.

Загалом успішна цифрова трансформація соціальної сфери в Україні має спиратися на баланс між технологічною ефективністю та гуманітарною відповідальністю. Цифрові інструменти повинні не витісняти людину з процесу соціальної взаємодії, а підсилювати спроможність інституцій діяти швидко, прозоро, адресно та людиноцентрично. Саме такий підхід створює передумови для формування стійкої моделі соціокультурного розвитку в умовах цифровізації та суспільних трансформацій (табл. 7).

Отже, запропоновані рекомендації демонструють, що цифрова трансформація соціальної та культурної сфер потребує комплексного та багаторівневого підходу, у межах якого кожен суб'єкт управління виконує взаємодоповнювальну функцію. Ефективність цифрових змін визначатиметься не лише впровадженням сучасних технологій, а насамперед здатністю інституцій координувати свої дії, підтримувати цифрову інклюзію, розвивати кадровий потенціал і забезпечувати

[121] Головчук Ю.О., Карачина Н.П., Ночвіна О.А. Роль маркетингового консалтингу в системі бізнес-консалтингових послуг. *Інвестиції: практика та досвід.* 2025. № 11. С. 7–13. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.11.7

[122] Цілина М. Цифровізація у сфері культури України: сучасні стратегії та практики. *Інформаційні технології і суспільство.* 2025. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-796X.8.2.2025.347863

Таблиця 7

Рекомендації за групами суб'єктів управління

Суб'єкт	Рекомендовані дії
Державна влада	Узгодити соціальну, культурну та цифрову політику; забезпечити стандарти доступності, інтероперабельності та безпеки даних; підтримати цифрову інфраструктуру громад
Місцеве самоврядування	Розробити програми цифрової інклюзії; залучати бібліотеки й культурні центри до цифрової просвіти; проводити навчання населення
Соціальні служби	Використовувати електронні реєстри та аналітику; розвивати дистанційні консультації; забезпечувати офлайн-доступ для вразливих груп
Заклади культури	Оцифровувати фонди; створювати онлайн-продукти; розвивати інклюзивні формати; залучати партнерства та грантові ресурси
Освітні установи	Оновити програми підготовки; інтегрувати теми цифрової трансформації, інклюзії, етики даних та управління змінами
Громадські організації	Реалізовувати проєкти цифрової грамотності, локальної пам'яті, соціальної інтеграції та громадського моніторингу послуг

Джерело: розроблено автором на основі[123]

орієнтацію на потреби людини. Водночас інтеграція соціальної, культурної та цифрової політики створює підґрунтя для формування стійкої системи соціокультурного менеджменту, здатної забезпечувати збереження культурної спадщини, підтримку громад, розвиток соціальної згуртованості та підвищення якості життя населення в умовах сучасних трансформацій.

Таким чином, у третьому розділі було обґрунтовано стратегічні напрями модернізації соціокультурного менеджменту в умовах цифровізації культури. Визначено ключові пріоритети розвитку, серед яких людиноцентричність, цифрова інклюзія, міжсекторальне партнерство, управління на основі даних, розвиток цифрового лідерства та захист культурної спадщини. Запропонована модель цифрово орієнтованого менеджменту соціальної сфери дозволяє розглядати цифрову трансформацію як комплексний управлінський процес, що охоплює стратегічний, інституційний, технологічний, кадровий і соціокультурний рівні. У результаті доведено, що успішна цифрова модернізація соціальної та культурної сфер можлива лише за умови поєднання технологічних інновацій із гуманістичними цінностями, розвитком людського капіталу та підтримкою соціальної згуртованості суспільства.

[123] Дончак Л., Погріщук О., Сисоєва І. Стратегічний менеджмент у цифрову епоху: виклики та можливості. *Економіка та суспільство.* 2024. № 70. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-70-63

ВИСНОВКИ

У дослідженні обґрунтовано, що менеджмент соціальної сфери в умовах цифрової трансформації культури є складною міждисциплінарною проблемою, яка поєднує управлінський, соціальний, культурний, технологічний та економічний виміри. Встановлено, що в умовах цифровізації соціальна сфера перестає функціонувати виключно як система соціальної підтримки або сукупність адміністративних інституцій. Натомість вона трансформується у багаторівневу соціокультурну екосистему, у межах якої держава, громади, соціальні служби, заклади культури, освітні установи, громадські організації та цифрові платформи спільно формують умови для соціальної стійкості, розвитку людського потенціалу та підвищення якості життя населення.

Доведено, що цифрова трансформація культури виступає важливим чинником модернізації соціальної сфери та управлінських механізмів. Цифрові технології забезпечують розширення доступу до культурних благ, сприяють збереженню культурної спадщини, формують нові практики комунікації, участі та соціальної інтеграції. Водночас цифровізація культурної сфери змінює роль культурних інституцій, які дедалі більше виконують функції соціальної підтримки, освітньої взаємодії, розвитку громад і збереження колективної пам'яті. В умовах війни цифрова культура набуває особливого значення як інструмент гуманітарної безпеки, міжнародної репрезентації України та підтримки суспільної згуртованості. У процесі дослідження встановлено, що цифрова трансформація соціальної сфери України має значний потенціал для підвищення ефективності управління, прозорості соціальної підтримки та доступності послуг. Разом із тим виявлено комплекс системних викликів, серед яких цифрова нерівність, нерівномірний розвиток інфраструктури, кадрові обмеження, фрагментарність інформаційних систем, ресурсна недостатність і зростання кіберризиків. Обґрунтовано, що цифрові зміни мають реалізовуватися не як технічне оновлення окремих процесів, а як комплексна управлінська трансформація, орієнтована на людину, соціальну справедливість та інклюзію.

Узагальнення міжнародного та українського досвіду дозволило визначити, що ефективна цифровізація соціальної та культурної сфер потребує інтеграції соціальної, культурної та цифрової політики, міжсекторальної взаємодії та розвитку цифрових компетентностей персоналу. Встановлено, що успішність цифрової трансформації значною мірою залежить від готовності інституцій до управління змінами, рівня цифрової культури суспільства, наявності партнерств і здатності органів влади забезпечувати координацію між різними суб'єктами управління. Практичне значення моделі полягає в тому, що вона дозволяє розглядати цифрову трансформацію як комплексний

процес системних змін, у межах якого технології підпорядковуються соціальним цілям, а культурні інституції розглядаються як активні суб'єкти соціального розвитку та громадської взаємодії. Визначено, що ключовими напрямами модернізації соціокультурного менеджменту є розвиток цифрової інклюзії, підтримка людиноцентричних підходів, інтеграція соціальної та культурної політики, використання управління на основі даних, розвиток цифрового лідерства, міжсекторальне партнерство, захист персональних і культурних даних, а також підтримка цифрової спроможності територіальних громад.

Отже, цифрова трансформація культури відкриває для соціальної сфери України не лише нові технологічні можливості, а й створює передумови для глибокого оновлення соціального менеджменту, розвитку громад та посилення соціальної згуртованості. Ефективність цих процесів залежить від здатності поєднати інноваційний розвиток із гуманістичними цінностями, цифрову інфраструктуру – із культурною пам'яттю, економічну ефективність – із соціальною відповідальністю, а державну політику – з активною участю громадянського суспільства та місцевих громад.

АНОТАЦІЯ

Досліджено теоретико-методологічні та прикладні засади менеджменту соціальної сфери в умовах цифрової трансформації культури. Обґрунтовано, що сучасна соціальна сфера функціонує в умовах глибоких суспільних змін, пов'язаних із цифровізацією управління, трансформацією культурних практик, розвитком електронних сервісів, зміною моделей комунікації та зростанням ролі даних у прийнятті управлінських рішень. Доведено, що цифрова трансформація культури виступає не лише технологічним процесом, а важливим чинником модернізації соціальної сфери, оскільки впливає на доступність послуг, соціальну інтеграцію, культурну участь, збереження спадщини та розвиток громад.

У роботі уточнено зміст понять «оцифрування», «цифровізація» та «цифрова трансформація» й показано принципові відмінності між ними для системи соціального менеджменту. Визначено, що цифрова трансформація передбачає не лише впровадження окремих технологій, а комплексну зміну управлінської логіки, інституційної взаємодії, моделей комунікації та способів створення суспільної цінності. Особливу увагу приділено аналізу культури як складової соціальної сфери та її ролі у формуванні соціальної згуртованості, підтримці ідентичності, розвитку інклюзії й забезпеченні гуманітарної стійкості суспільства.

Проаналізовано сучасний стан цифрової трансформації соціальної та культурної сфер України в умовах війни та післякризового відновлення. Встановлено, що цифровізація соціальних послуг, розвиток електронних реєстрів, платформ взаємодії та цифрових культурних ресурсів створюють нові можливості для підвищення прозорості, адресності й доступності підтримки населення. Водночас виявлено низку системних проблем, серед яких цифрова нерівність, нерівномірність розвитку інфраструктури, кадрові обмеження, фрагментарність інформаційних систем, ресурсна недостатність та кіберризики.

Значну увагу приділено аналізу цифрової трансформації культурних інституцій – музеїв, бібліотек, архівів, культурних центрів та освітньо-культурних платформ. Доведено, що цифрові технології сприяють розширенню доступу до культурних ресурсів, розвитку нових форматів взаємодії з аудиторіями, підтримці медіаосвіти та збереженню культурної пам'яті. Показано, що в умовах війни оцифрування культурної спадщини набуває значення інструменту гуманітарної безпеки та міжнародної репрезентації України. Також узагальнено міжнародний досвід цифрової трансформації соціальної та культурної сфер, зокрема підходи UNESCO та Європейського Союзу до розвитку цифрової культурної спадщини, електронного врядування, цифрової інклюзії та управління даними. Обґрунтовано доцільність адаптації міжнародних практик до українських умов із урахуванням воєнних викликів, потреб громад і завдань повоєнного відновлення.

Запропоновано модель цифрово орієнтованого менеджменту соціальної сфери, що охоплює стратегічний, інституційний, технологічний, кадровий та соціокультурний рівні. Визначено, що ефективність цифрової трансформації залежить не лише від технологічних ресурсів, а й від здатності інституцій забезпечувати координацію, міжсекторне партнерство, професійний розвиток персоналу та залучення громадян до процесів прийняття рішень. Окремо розроблено практичні рекомендації для органів державної влади, місцевого самоврядування, соціальних служб, закладів культури, освітніх установ і громадських організацій щодо впровадження цифрових інструментів та розвитку інклюзивної соціокультурної політики.

Таким чином цифрова трансформація культури відкриває нові можливості для оновлення менеджменту соціальної сфери України, посилення соціальної стійкості, розвитку громад і збереження культурної ідентичності. Ефективність цих процесів визначатиметься здатністю поєднати технологічні інновації з гуманістичними цінностями, цифрову модернізацію – із соціальною справедливістю, а управлінські рішення – із потребами людини та суспільства.

Література

1. Fedirko N. Digital social protection in Ukraine: prerequisites and strategic challenges. *Social and Labour Relations: Theory and Practice*. 2022. Vol. 12. № 1. P. 1–13. DOI: https://doi.org/10.21511/slrtp.12(1).2022.01

2. Hudzenko O. Digital transformation in culture: current realities and development perspectives. *Skhid*. 2023. Vol. 4. № 3. P. 29–33. DOI: https://doi.org/10.21847/2411-3093.2023.4(3).296605

3. Matiash S., Shevel I., Bilan V., Hromadskyi R., Yalokha T. Innovative approaches to the management of cultural institutions in the digital age. *International Journal on Culture, History, and Religion*. 2025. Vol. 7. № 1. P. 73–96. DOI: https://doi.org/10.63931/ijchr.v7i1.94

4. Melnyk R., Volkova G., Hvozdetska M., Bashmanivskyi O., Perederii I. Digital transformation of cultural heritage: prospects and threats. *International Journal on Culture, History, and Religion*. 2025. Vol. 7, SI 1. P. 1143–1168. DOI: https://doi.org/10.63931/ijchr.v7iSI1.381

5. Verhoef P. C., Broekhuizen T., Bart Y., Bhattacharya A., Qi J., Fabian N., Haenlein M. Digital transformation: a multidisciplinary reflection and research agenda. *Journal of Business Research*. 2021. Vol. 122. P. 889–901. DOI: https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2019.09.022

6. Vial G. Understanding digital transformation: a review and a research agenda. *The Journal of Strategic Information Systems*. 2019. Vol. 28. № 2. P. 118–144. DOI: https://doi.org/10.1016/j.jsis.2019.01.003

7. Лебідь Т. П. Електронна культура: досягнення та вектори розвитку. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2023. № 4. С. 22–32. DOI: https://doi.org/10.32461/2409-9805.4.2023.293968

8. Ломачинський Б. Г. Інформаційна культура в просторі бібліотеки: виклики цифровізації. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2023. № 4. С. 75–83. DOI: https://doi.org/10.32461/2409-9805.4.2023.294077

9. Гаман Н. О. Консультування як система підтримки прийняття управлінських рішень. *Державне управління: удосконалення та розвиток.* 2022. № 9. DOI: http://doi.org/10.32702/2307-2156.2022.9.4

10. Головчук Ю.О., Паламаренко Я.В., Рисинець Т.П., Мазур Г.М. Соціальний менеджмент як інструмент запобігання міжвіковим конфліктам у проєктному середовищі. *Інвестиції: практика та досвід.* 2025. № 16. С. 79–86. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814

11. Головчук Ю. О., Паламаренко Я. В., Карачина Н. П., Романенко С. В. Маркетинг і консалтинг у соціальній сфері та бізнесі в умовах цифрової трансформації. *Інвестиції: практика та досвід.* 2026. № 8. С. 95–102. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2026.8.95

12. Головчук Ю.О., Паламаренко Я.В., Лепетан І.М. Комунікаційний менеджмент як складова стратегічного управління організацією. *Інвестиції: практика та досвід.* 2025. № 13. С. 31–38. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.13.31

13. Головчук Ю.О., Карачина Н.П., Ночвіна О.А. Роль маркетингового консалтингу в системі бізнес-консалтингових послуг. *Інвестиції: практика та досвід.* 2025. № 11. С. 7–13. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.11.7

14. Головчук Ю. О., Паламаренко Я. В., Рисинець Т. П., Герасимюк К. Х. Тренінги і консультування як інструменти управління проєктами в системі сучасного маркетингу. *Інвестиції: практика та досвід.* 2025. № 18. С. 28–36. DOI: https://doi.org/10.32702/2306-6814.2025.18.28

15. Дончак Л., Погріщук О., Сисоєва І. Стратегічний менеджмент у цифрову епоху: виклики та можливості. *Економіка та суспільство.* 2024. № 70. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-70-63

16. Данилевич Н., Столярук Х. Запобігання конфліктам і стресам в командній роботі соціальних працівників. *Соціальна робота та соціальна освіта.* 2025. № 1(14). С. 82–91. DOI: https://doi.org/10.31499/2618-0715.1(14).2025.331017

17. Жаворонок А. В., Лопащук І. А. Цифровізація соціальної сфери в контексті забезпечення економічної безпеки держави. *Економічний простір.* 2024. № 189. DOI: https://doi.org/10.32782/2224-6282/189-45

18. Кобушко Я. В., Манжола Б. В. Роль цифрової трансформації в оптимізації менеджменту організацій. *Проблеми та перспективи менеджменту.* 2023. № 10. DOI: https://doi.org/10.54929/2786-5738-2023-10-04-08

19. Огінок С., Когут М., Когут А. Соціальний менеджмент як чинник розвитку соціального підприємництва. *Науковий вісник Полтавського університету економіки і торгівлі. Серія «Економічні науки».* 2024. № 1 (111). С. 51–58. DOI: https://doi.org/10.37734/2409-6873-2024-1-7

20. Огінок С. В., Когут А. В. Еволюція розвитку соц-іального менеджменту в міжнародному бізнесі. *Підприємництво та інновації.* 2024. № 30. С. 102–106. DOI: https://doi.org/10.32782/2415-3583/30.16

21. Продіус О., Адирова Т. Особливості менеджменту організацій в умовах глобалізаційних ризиків та кризових явищ. *Економіка та суспільство.* 2023. № 58. DOI: https://doi.org/10.32782/2524-0072/2023-58-61

22. Тягунова З. О., Кручак Л. В. Цифровий менеджмент як платформа стійкого розвитку підприємства в умовах сучасних криз. *Економічний простір.* 2024. № 191. С. 87–91. URL: http://prostir.pdaba.dp.ua/index.php/journal/article/view/1534/1478

23. Цілина М. Цифровізація у сфері культури України: сучасні стратегії та практики. *Інформаційні технології і суспільство.* 2025. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-796X.8.2.2025.347863

24. Про схвалення Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2025–2027 роках: розпорядження Кабінету Міністрів України від 28.03.2025 № 293-р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text (дата звернення: 13.05.2026).

25. Єдина інформаційна система соціальної сфери. *Міністерство соціальної політики України* : офіц. вебсайт. URL: https://www.msp.gov.ua/e-servisy/yeisss (дата звернення: 13.05.2026).

26. Верховна Рада України прийняла держбюджет на 2025 рік: оборону країни буде забезпечено. *Міністерство фінансів України* : офіц. вебсайт. 2024. URL: https://mof.gov.ua/uk/news/verkhovna_rada_ukraini_priiniala_derzhbiudzhet_na_2025_rik_oboronu_kraini_bude_zabezpecheno-4897 (дата звернення: 13.05.2026).

27. Ukraine Data: GDP, GDP per capita, GDP growth. *World Bank Data* : website. URL: https://data.worldbank.org/country/ukraine (date of access: 13.05.2026).

28. Коментар Національного банку щодо зміни реального ВВП у 2024 році. *Національний банк України* : офіц. вебсайт. 2025. 4 квіт. URL: https://bank.gov.ua/ua/news/all/komentar-natsionalnogo-banku-schodo-zmini-realnogo-vvp-u-2024-rotsi (дата звернення: 13.05.2026).

29. Digital 2024: Ukraine. *DataReportal :* website. 2024. URL: https://datareportal.com/reports/digital-2024-ukraine (дата звернення: 13.05.2026).

30. Digital 2026: Ukraine. *DataReportal* : website. 2025. URL: https://datareportal.com/reports/digital-2026-ukraine (дата звернення: 13.05.2026).

31. Culture and Digital Technologies. *UNESCO :* official website. URL: https://www.unesco.org/en/culture-and-digital-technologies (дата звернення: 13.05.2026).

32. Digital technologies in the culture sector. *UNESCO MONDIACULT* : official materials. URL: https://www.unesco.org/en/mondiacult (дата звернення: 11.05.2026).

33. Expert Group on Digital Cultural Heritage and Europeana. *European Commission* : official website. URL: https://digital-strategy.ec.

europa.eu/en/policies/expert-group-digital-cultural-heritage-and-europeana (дата звернення: 11.05.2026).

34. Ukraine Facility 2024–2027. *European Commission* : official website. URL: https://commission.europa.eu/topics/eu-solidarity-ukraine/eu-assistance-ukraine/ukraine-facility_en (дата звернення: 11.05.2026).

35. Guide to Digital Transformation in Cultural Heritage. *Europeana Pro*. URL: https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Europeana_Network/Europeana_Network_Task_Forces/Final_reports/Guide_to_digital_transformation_in_cultural_heritage.pdf (дата звернення: 13.05.2026).

36. Дослідження у сфері культури та креативних індустрій. *Український культурний фонд* : офіц. вебсайт. URL: https://uaculture.ucf.in.ua/research/ (дата звернення: 13.05.2026).

37. Стратегія розвитку культури України до 2030 року. *Міністерство культури та стратегічних комунікацій України* : офіц. вебсайт. URL: https://arts.gov.ua/strategiyu-rozvytku-kultury-na-period-do-2030-roku/ (дата звернення: 14.05.2026).

38. State Budget 2025: social protection and social support expenditures. *UNICEF Ukraine* : website. 2025. URL: https://www.unicef.org/ukraine/en/documents/pf4c-2025 (дата звернення: 14.05.2026).

Information about the author:
Romanenko Svitlana Viktorivna,
PhD in Economics,
Lecturer at the Department of Management and Marketing
National Pirogov Memorial Medical University, Vinnytsya
56, Pyrohova str, Vinnytsia, 21000, Ukraine

DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-691-1-14

ЛІТОГРАФІЇ М. І. ПАРХОМЕНКА: РОМАНТИКА ТА ЛЮБОВ ДО РІДНОЇ ЗЕМЛІ

Спасскова О. П.

ВСТУП

Михайло Іванович Пархоменко, графік, живописець, мандрівник, заслужений художник України, член Національної спілки художників України, все своє свідоме життя присвятив мистецтву.

Михайло Пархоменко народився 31 липня 1950 року у місті Краматорськ на Донеччині. Проблема вибору професії майже не стояла перед майбутнім художником, адже він виріс у сім'ї живописців. «Найпершими моїми вчителями у мистецтві були батьки. Батько прищеплював любов до праці та дисципліни, мати розвивала мою фантазію. Безцінний внесок у мій розвиток зробили художники О. В. Москвичов і М. В. Ясиненко. Олександр Москвичов відкрив мені філігранну техніку офорту, а Микола Ясиненко привчив по-філософськи сприймати дійсність», – згадує Михайло Пархоменко про своїх перших вчителів[1].

Мистецьку освіту він отримав в Українському поліграфічному інституті імені Івана Федорова у Львові, де навчався з 1971 по 1977 роки за фахом «книжкова ілюстрація» на заочному відділенні. Художник із теплотою згадує це місто, до якого неодноразово повертався: «Я люблю Львів. Люблю ходити вечорами його вулицями, де кожен камінь – історія, а архітектурні ансамблі стали класикою. Можу годинами малювати суворі лінії готичного собору або скульптури над декоративними фонтанами на площі Ринок»[2].

У 1972 році Михайло Пархоменко переїхав до Донецька, де почав працювати на Донецькому художньо-виробничому комбінаті. Згодом, у 1977 році, він був прийнятий до Спілки художників України. У ці роки художник працює в техніці літографії. Вибір техніки Михайло Пархоменко пояснює наступним чином: «Олійними фарбами я писав до вступу в інститут. Я знаю цю школу, її батько мені передав. А графіка – це інші можливості. Тут в один аркуш можна помістити

[1] Михайло Пархоменко. Графіка, живопис, скульптура: художній альбом / упоряд. Г. Васькевич, В. Левчук, М. Чепульська. Одеса : Бондаренко М. О., 2024. 424 с.

[2] Юліна В. І дим вітчизни… Вечірній Донецьк. 1976. 12 липня. (№ 163 (925)). С. 45.

дуже багато різних сюжетів, планів, подій, і це ближче до мого характеру, я мандрівник. Графіку можна порівняти з характером сучасного життя – графіка мобільніша»[3].

У 1984 році художник переїжджає в Одесу, де починає працювати на пасажирських суднах Чорноморського морського пароплавства. Це відкриває йому шлях до омріяних подорожей, починається нова сторінка життя. Але в цьому дописі ми б хотіли розглянути художні твори донецького періоду, те, як автор бачив та відображав у графіці свою малу батьківщину.

1. Відображення Донеччини у гравюрах М. І. Пархоменка

Серія літографій «Донбас трудовий» (1976–1977 рр.). Величезні заводи, гідроелектростанції, шахти – все це наслідки політики масштабної індустріалізації, яка була запроваджена радянською владою. Здається, ніколи ще в історії людства мистецтво так детально не розповідало про працю, про виробництво, створюючи культ важкої промисловості та зусиль людей. У СРСР тема виробництва була однією з найголовніших. Взаємодія мистецтва та промисловості стала однією з провідних ліній соцреалізму та радянської образотворчої культури. Сплеск інтересу до індустріального пейзажу XX століття – це час нових масштабних будівництв і значних наукових відкриттів. Індустріальна тема розглядається художниками не лише як відгук на ідеологічне, соціальне замовлення, а і як нагальна потреба самих художників, які у жанрі промислового пейзажу відображали етичні, естетичні, громадянські мотиви.

Тож не оминула ця тема й Михайла Пархоменка, молодого художника з Донеччини, який не просто виконував соціальне замовлення, а й намагався таким чином передати любов до рідного краю, своєї малої батьківщини. Творчі відрядження на заводи, у шахтарські містечка та на масштабні будівництва давали змогу на власні очі побачити суть індустріалізації, але водночас донбаське коріння художника дозволяло йому показати її з власного погляду.

Серія «Донбас трудовий» складається з шести вертикальних літографій розміром 72 х 42 см, які були створені в період між 1976 та 1977 роками. Графіка як вид мистецтва сама по собі більш стримана і «серйозніша», ніж живопис, що дуже вдало підходить для створення робіт на промислову тематику. Тут не обов’язково використовувати яскраві фарби, а можна лише за допомогою чітких ліній передати

[3] Михайло Пархоменко. Графіка, живопис, скульптура: художній альбом / упоряд. Г. Васькевич, В. Левчук, М. Чепульська. Одеса : Бондаренко М. О., 2024. 424 с.

конструкцію зображуваних предметів. Водночас створення композицій у техніці літографії надало роботам особливої м'якості, незважаючи на доволі сувору тему.

У графічному аркуші **«Синій птах»** (Іл. 1.) головним героєм виступає зварювальник. Його силует проступає на тлі умовного «птаха», що виник із потоку іскор від зварювального апарата. Головний герой та птах розташовані у верхній частині композиції, немовби підносячись над містом та великим будівництвом, що відбувається внизу.

Назва графічного твору є спорідненою з драмою-феєрією бельгійського драматурга Моріса Метерлінка «Синій птах». П'єса пронизана почуттям віри в людину, яка завдяки своїм науково-технічним, а головне – душевним здобуткам стає господарем власної долі, а синій птах стає символом щастя, істини та добра. «Пошук щастя – один із вирішальних чинників існування людини новітнього часу. <…> Це маленьке слово стало надзвичайно багато важити у свідомості цивілізованої людини, проте тільки М. Метерлінк зумів знайти цей чарівний образ-символ, багатозначний, заряджений внутрішньо суперечливими смислами, який визначає ціле ґроно мотивів наших учинків», – пише український філолог, літературознавець О. В. Пронкевич[4]. Таким чином, в обох творах чітко простежуються оптимістичні тенденції – віра в майбутнє, у науковий прогрес, кращу долю людини.

Отже, головний герой – зварювальник, власноруч будує світле майбутнє як своє, так і свого міста, своєї країни. Але оскільки ідеологія Радянського Союзу була не про особистість, а про колектив, то й у графічній композиції довкола вирує життя. Якщо уважно придивитися, на тлі величезного індустріального об'єкта зображено безліч маленьких темних силуетів, які зайняті своєю частинкою загальної справи. Так само і внизу аркуша, в умовному донецькому місті вирує життя – працює залізниця, підйомні крани, екскаватори та інша техніка.

Загальна композиція літографії гармонійна, симетрична, гарно збалансована як за вертикаллю, так і за горизонталлю. Художник майстерно справляється з чергуванням чорно-білих плям.

Наступний твір із серії – **«Рибальські зорі»** (Іл. 2.) показує нам зовсім іншу сторону Донецької області, адже це не лише промислова міць України, а й морський регіон.

Аркуш чітко ділиться навпіл – вертикаль знизу та сферична форма зверху створюють образ постаменту, що прославляє важку працю рибалок. Водночас композицію можна розділити на підводний та наш світи. У нижній частині глядач бачить природне різноманіття Азовського

[4] Пронкевич О. В. «Нова драма» кінця XIX – початку XX ст. Миколаїв : ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. 140 с.

моря – риб, крабів, медуз, мушлі та водорості, але є й нагадування про небезпеку морської стихії – частина затонулого корабля. У верхній частині ми бачимо атрибути рибальського промислу – кораблі, човни, рибальську сітку з впійманою рибою та самих рибалок.



Іл. 1. М. Пархоменко. Синій птах. Літографія. 72х42. 1976-1977. Приватна колекція художника



Іл. 2. М. Пархоменко. Рибальські зорі. Літографія. 72х42. 1976-1977. Приватна колекція художника

Інший аркуш із серії має назву **«Пори року»** (Іл. 3.) і знову показує нам нову сторону Донецької області, а саме аграрну. Таким чином художник демонструє нам, глядачам, що його рідний край багатий не лише на родовища корисних копалин, а й на легендарний український чорнозем.

Композиція графічного аркуша нагадує Світове дерево. В нижній частині ми бачимо коріння, яке глибоко вростає в землю. В середній частині, на стовбурі умовного дерева, зображено сільське життя Донеччини. Тут і комбайн «Нива», що збирає врожай, і стадо корів, за яким доглядає молода дівчина, і фрагменти простого сільського життя, як-от баяніст, якого зібралися послухати місцеві жителі. Завдяки великій деталізації все це цікаво розглядати. Також напрошується паралель зі світовим древом скандинавської міфології Іггдрасіллем,

адже там світ людей Мідґард теж був посеред дерева. «У скандинавській традиції світовим деревом є ясен Іґдрасілль – «Світовий Ясен». Згідно з «Молодшою Еддою», це гігантське ясенове дерево підтримує дев'ять світів, включаючи Мідґард (світ людей), Асґард (світ богів) і Ніфльгейм (підземний світ). Іґдрасілль вважається «віссю Всесвіту»: його коріння сягає різних світових осей, а крона підноситься до небес. Це дерево уособлює цикл життя і смерті»[5].

Верхня частина композиції зображує неоціненні дари щедрої української землі, а саме снопи пшениці та крону яблуні, що рясно всипана плодами. Також трохи нижче зображена кукурудза та апарат для доїння корів. Таким чином, назва літографії «Пори року» вказує саме на важливість зміни сезонів для людей, що працюють на землі й чиє життя повністю залежить від примх природи.

Літографія **«Коріння землі»** (Іл. 4.) зображує головний промисел Донеччини – шахтарську справу. В центрі, знизу догори, тягнеться вертикальний шахтний стовбур, навколо якого й формується увесь сюжет композиції. Внизу з підземних вод, немовби острів, виступає фрагмент землі з корисними копалинами. І дійсно, якщо ретельно розглянути зображення, то можна помітити дивовижний підземний світ зі скам'янілою папороттю, амонітами та навіть птеродактилем.

Але, звичайно, головними героями твору залишаються шахтарі, які невпинно працюють під землею, завантажуючи вагонетки вугіллям. Так само ми можемо побачити робітників і у верхній частині аркуша. Тут теж продовжується невпинна праця. У той час як одні шахтарі виходять із забою, інші заходять на зміну. Складна шахтарська справа триває.

Тема шахтарів продовжується й у літографії **«Шахтарське свято»** (Іл. 5.)**.** Композиційно художник знову розділяє аркуш на дві частини, тобто на два світи: підземний, шахтарський світ і надземний світ багатих і гарних міст Донеччини. Важка шахтарська праця, що показана у нижній частині, якраз і забезпечує розквіт, у прямому і переносному сенсі, міста. Адже над містом на честь шахтарського свята розлітаються феєрверки, що перетворюються на букети квітів. Також можемо згадати, що колись Донецьк мав прекрасну назву «Місто троянд». Художник наочно показує, що все місто з його проспектами, парками, постаментами, мостами, набережними, театрами, бібліотеками, заводами та іншими будівлями залежить від важкої праці шахтарів.

[5] Ясиновська Н. Концепція «Світового дерева» у різних традиціях. *Сховище Сили.* 2025. № 4. С. 17–20.



Іл. 3. М. Пархоменко. Пори року. Літографія. 72х42. 1976–1977. Приватна колекція художника



Іл. 4. М. Пархоменко. Коріння Землі. Літографія. 72х42. 1976-1977. Приватна колекція художника

Останній графічний аркуш із серії має назву **«Народження вогню»** (Іл. 6.) та зображує важку працю сталеварів. У центрі композиції зображена сталеплавильна піч, з якої витікає рідкий метал. Художник детально та скрупульозно передає деталі та конструкцію складної техніки: гвинтики, заклепки, важелі та інше. І навколо виробництва немовби дійсно палає вогонь, але не небезпечний, а контрольований людською працею.

Таким чином, у серії літографій «Донбас трудовий» Михайлу Пархоменку дійсно вдалося показати велике різноманіття робітничих професій Донецького краю, але водночас це було не просто виконання державного замовлення від радянської влади. Видно, що художник підходить до кожної теми з великою любов'ю і теплотою, дійсно цікавлячись особливостями тієї чи іншої професії, майстерно використовуючи можливості складної техніки літографії та створюючи унікальні сюжетні композиції.

Продовжується тема Донеччини у **триптиху «Канал Дніпро-Донбас»** (Іл. 7.), який було створено у 1977 році в техніці літографії. За цей твір молодий, 27-річний художник отримав першу премію на Всеукраїнському конкурсі молодих художників «Молоді художники України – 60-річчя Жовтня».



Іл. 5. М. Пархоменко. Шахтарське свято. Літографія. 72х42. 1976-1977. Приватна колекція художника



Іл. 6. М. Пархоменко. Народження вогню. Літографія. 72х42. 1976–1977. Приватна колекція художника

Канал Дніпро-Донбас – це штучна водойма, будівництво якої було розпочато у 1969 році для сполучення річок Дніпра та Сіверського Дінця, через обміління останньої. І, звичайно, чергове масштабне будівництво не залишилось непоміченим для молодого донецького художника. Але якщо уважно придивитися до роботи Михайла Пархоменка, то складається враження, що це насамперед ода водній стихії, а вже потім – людській праці, яка намагається її підкорити.



Іл. 7. М. Пархоменко. Триптих «Канал Дніпро-Донбас». Бічна частина «Відродження». 58х45. Центральна частина «Жива вода». 58х51. Бічна частина «Джерела». 58х45. Літографія. 1977. Приватна колекція художника

Отже, триптих складається з двох бічних частин – «Відродження» й «Джерела» (обидві мають розмір 58 х 45 см) – та центральної частини «Жива вода» (58 х 51 см). Об'єднавчим мотивом усього твору є річище ріки, яке витікає з бічних частин та стікається у водний басейн по центру. Сам автор так згадує роботу над триптихом: «Приїхав на комсомольську будову, на ту дільницю, де працювали мої земляки. Траса пролягала через кукурудзяне поле. Ще тільки канаву копають, а в небі вже кружляють птахи – ніби відчули, що прийде у степ вода, настане життя. Багато було серед будівельників дівчат. Так і народився образ господині води».

У центральній частині «Жива вода» перед глядачем постає збірний образ молодої робітниці. Але це не уніфікований радянський образ комсомолки, Михайло Пархоменко надає їй особистих рис: по-перше, варто звернути увагу на комір вишиванки, що видніється з-під робочої уніформи. Отже, ми сміливо можемо зауважити, що героїня графічного твору чітко визначає себе українкою, попри космополітичну політику Радянського Союзу; по-друге, в руці дівчина тримає відкриту мушлю з перлиною. Цю невеличку деталь легко можна не помітити, але насправді вона надає роботі глибшого сенсу, ніж можна було побачити спочатку. Художниця Наталя Лоза зазначає, що «Мушлі на картинах – символ родючості та достатку, відродження і мандрівок»[6]. Також на аналогію одразу напрошується інший персонаж художніх творів, пов'язаний із водною стихією та мушлею, а саме Афродіта, або Венера в римській традиції. Тобто перед нами постає сучасна богиня краси та кохання в образі звичайної жінки. Так, вона вже емансипована, вона має рівні права з чоловіком, але все одно дарує життя за допомогою лейтмотиву твору – води.

Також окремо варто зазначити тло, на якому зображена героїня. Це величне, футуристичне місто-фабрика-завод, якому мало місця в окреслених рамках, і ми лише можемо уявити, як воно продовжується далі й далі у просторі, не обмеженому аркушем. Це сучасний мегаполіс, який постає із води. На кшталт Нью-Йорка, з відомими на весь світ хмарочосами Крайслер-білдінг та Емпайр-стейт-білдінг виконаними у стилі ар-деко. Або ж вежі величного собору Святого Сімейства авторства Гауді, який, до речі, й досі не добудований. Вирішувати глядачам. Єдине, що точно не можна заперечувати, – це масштаб показаного будівництва. Вражає також і деталізація, з якою показана архітектура.

[6] Лоза Н. А. Використання символів і алегорій у створенні художнього образу композиції натюрморту: «Простір і час». Методичні рекомендації. Одеса, 2017. 73 с.

Бічні ж частини триптиха покликані немовби поєднати за допомогою водної стихії минуле з майбутнім. У літографії «Відродження» перше, на що звертаєш увагу, – це кам'яні, або так звані скіфські баби. Вони височіють над степом, немовби сторонні спостерігачі, які непідвладні часу. «Кам'яні статуї використовували також як позначки межі, придорожні знаки. <…> Проте язичники теж поклонялися їм. Наші предки вірили, що жертвоприношення таким ідолам допоможе у дітонародженні та сприятиме родючості землі»[7]. Але в центрі сюжету все ж таки показано розвиток і зміни. Ми бачимо, як зі старенських кам'яних будиночків, які покриті черепицею, виростають сучасні багатоповерхові будинки. Але це теж відбувається лише завдяки водній стихії, яка пронизує, омиває архітектуру, створюючи враження, що це не звичайне місто, а казкове підводне царство.

Частина «Джерела» теж має декілька рівнів прочитання. Михайло Пархоменко приділяє увагу підводному світу, перед нами постають різні річкові тварини та рослини. Але, попри життєдайну силу води, стихію, з якої постало все живе на нашій планеті, не слід забувати й про її руйнівну силу. Якщо придивитись, то ми побачимо затоплені будинки та навіть церкву. Тут слід згадати, що великі будови комунізму дуже часто нехтували загальнолюдськими, гуманістичними та моральними принципами: так, при будівництвах ГЕС або водосховищ затоплювалися села та містечка, які «ставали на шляху прогресу». Та все ж таки робота несе позитивний сенс. В її центрі, на вершечку затопленого дерева, збереглося гніздо з парою лелек, які є одним із символів України, а також несуть багато інших гарних сенсів. Наприклад, в Україні здавна вважалося, що двір, у якому оселився лелека, є щасливим.

Диптих «Шахтарські будні» (Іл. 8.) (кожна частина 51 х 66 см), теж виконаний у техніці літографії, продовжує тему поєднання минулого та майбутнього людської цивілізації. Частина «Пласти часу» своїм сюжетом нагадує нам літографію художника «Коріння Землі» із серії «Донбас трудовий». Пархоменко за допомогою персонажів-шахтарів, які невпинно працюють під землею, відкриває завісу таємниці прадавньої історії. Так, на глядачів порожніми зіницями дивиться череп динозавра з роду трицератопсів, які панували на цих землях задовго до людей. І дійсно, донецька земля багата на різні викопні рештки та геологічні дива прадавніх епох, таких як кам'яновугільний, пермський, крейдовий періоди та інші. Ніхто не знає, що й досі заховано під ґрунтом.

[7] Кам'яні баби зі степу. Хто і навіщо встановлював антропоморфні скульптури у степовій зоні. URL: https://zaxid.net/statti_tag50974/ (дата звернення: 15.03.2026).

Друга ж частина диптиха, «Наші старти», показує радянську дійсність чи, скоріше, прагнення радянських людей. Звичайно, у другій половині 70-х років, коли були створені графічні твори Пархоменка, вже мало хто вірив у побудову всесвітнього комунізму, як це було у 20-30-х роках. Та все ж таки були й свої здобутки, які потрібно було висвітлювати у державних замовленнях. У творі присутнє символічне зображення досягнень людської праці: шахтарська бурова установка націлена в небо, а не вглиб землі. Вона вказує на космічну ракету, яка уособлює радянську космічну програму, що дійсно мала вагомий внесок у світову науку. Водночас у центрі твору присутнє зображення античної колони іонічного ордера, яка є символом здобутків європейської культури, побудованої на античності. І, звичайно, український народ, який представлений тут портретною галереєю шахтарів, що замріяно дивляться в небо, теж зробив свій внесок у розвиток європейської цивілізації.



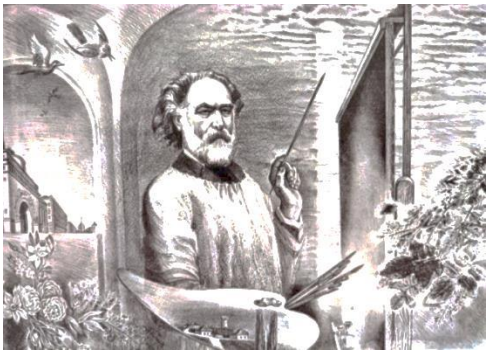
Іл. 8. М. Пархоменко. Диптих «Шахтарські будні». Пласти часу. 51х66. Наші старти. 51х66. Літографія. 1977. Приватна колекція художника

2. Історії жителів Донеччини очима художника

Цикл із п'яти літографій «Герої землі Донецької», створений у 1977 – 1978 роках, відкриває графічний аркуш, присвячений українському художнику, майстерному пейзажисту **Архипу Куїнджі** (Іл. 9.), уродженцю північного Приазов'я (сучасне м. Маріуполь), нащадку грецьких колоністів. Михайло Пархоменко зображує художника у поважному віці. Він стоїть перед мольбертом, тримаючи пензлі та палітру. Але більш цікавими атрибутами художника, які помітить лише уважний глядач, є фрагменти його картин. Так, на палітрі можна впізнати

картину «Українська ніч» 1876 року, а позаду художника зображені місяць та місячна доріжка на воді – візитна картка митця, яка зустрічається в багатьох його роботах, наприклад, «Місячна ніч на Дніпрі» (1880 р.). Сучасники згадували, що зображення світла в картинах Куїнджі настільки вражало, що багато хто шукав технологічні хитрощі цієї «оптичної ілюзії», але знаходив лише майстерність живописця. «Блискучий сріблясто-зеленуватий диск місяця залив своїм таємничим фосфоресціюючим світлом занурену в нічний спокій землю. Воно було таке сильне, що деякі з глядачів намагалися зазирнути за картину, щоб знайти там ліхтар чи лампу. Але лампи не виявлялося, а місяць продовжував випромінювати своє дивовижне, таємниче світло», – пише професор Володимир Білецький[8].

У нашому сьогоденні, під час війни, коли ворог намагається позбавити українців не лише життя, але й історичної та культурної спадщини, особливо важливо підкреслювати приналежність видатних українських митців саме українській землі. Тим паче, що мало хто з такою любов'ю та майстерністю, як Куїнджі, зміг передати красу української природи.



Іл. 9. М. Пархоменко. Художник Архип Куїнджі. 50х71. Літографія. 1977–1978. Приватна колекція художника

Наступним видатним українцем, вихідцем із Донеччини (з Приазов'я), хто отримав честь бути зображеним у цьому циклі, став видатний дослідник, гідрограф **Георгій Сєдов** (Іл. 10.). Мандрівник прославився своєю експедицією на Північний полюс. Саме цій подорожі й присвячено літографію. Унизу аркуша міститься табличка з написом «Експедиція

[8] Білецький В. Постаті. Нариси про видатних людей Донбасу. Донецьк : Східний видавничий дім, 2011. 216 с.

Сєдова. 1913 р.». Хоча насправді експедиція тривала з 1912 по 1914 роки. Шхуна «Святий великомученик Фока», яка також зображена на роботі, вийшла з порту Архангельська курсом на Нову Землю, а потім на Землю Франца-Йосифа. У 1913 році, біля північного краю Нової Землі, в Баренцовому морі, Сєдовим був відкритий мис, названий Дриженко на честь Ф. Дриженка, вченого-гідрографа та вчителя мандрівника. Але, на жаль, основна місія дослідника залишилася нездійсненою. Він загинув у 1914 році, так і не діставшись Північного полюса.



Іл. 10. М. Пархоменко. Дослідник Півночі Георгій Сєдов. 71х40. Літографія. 1977-1978. Приватна колекція художника

У графічному аркуші, присвяченому видатному земляку, художник віддає шану його сміливості й бажанню йти вперед усупереч усім перепонам. «Георгій Сєдов ніколи не здавався. Ніколи не відступав перед будь-якими труднощами, і цей свій головний шлях він пройшов до кінця. Після загибелі ім'я Георгія Сєдова перетворилося на легенду», – зазначає Володимир Білецький[9]. Тим паче, що в ті часи подорожі на Північний полюс та відкриття нових північних морських

[9] Білецький В. Постаті. Нариси про видатних людей Донбасу. Донецьк : Східний видавничий дім, 2011. 216 с.

торгових шляхів були дуже небезпечними, й мало хто повертався звідти живим. На жаль, історія знає дуже багато таких прикладів.

Водночас Пархоменко показує, наскільки сильно все змінилося за доволі короткий проміжок часу. Зверху зображено радянський атомний криголам «Арктика», спущений на воду у 1972 році, який став першим в історії морським судном, що досягло Північного полюса в надводному плаванні. Художник робить акцент на тому, що те, чого не зміг досягти Сєдов у зв'язку зі слабкими технологічними можливостями того часу, все ж таки змогли втілити його нащадки.

Інші дві літографії присвячені радянському періоду Донеччини та зображують героїв праці Парасковію Ангеліну та Олексія Стаханова.

Парасковія Ангеліна (Іл. 11.)**,** або Паша, як її звали в народі, прославилася тим, що однією з перших серед жінок вступила на курси трактористів та опанувала нову техніку. «У 1930 стала трактористкою, 1933 очолила першу жіночу тракторну бригаду, засновану нею з ініціативи політвідділу Старобешівської МТС (в той час, як і в наступні роки, на селі не вистачало чоловіків-трактористів, яких призивали на службу в армію водіями танків). Її бригада виконувала виробниче завдання на 210%», – зазначається в Енциклопедії історії України[10]. Після чого протягом 26 років, з 1933 по 1959 рік, працювала бригадиркою жіночої тракторної бригади.

Поза сумнівом, залучення жінок до суто «чоловічих» професій було цілеспрямованою пропагандистською кампанією, розпочатою в СРСР через брак робочих рук, і ця ідея знаходила відгук серед жіноцтва. Це був свого роду виклик для жінок, і найгероїчніші образи бралися з тих сфер, які раніше були суто чоловічими, так з'явилися жінки-льотчиці, водії, комбайнери тощо. Саме так і виник образ трактористки як сильної, сучасної жінки.

Отже, художник зображує портрет впевненої в собі жінки, яку оточують результати її плідної праці, – все що виросло на обробленій нею землі. Але найголовніший здобуток показано зверху – це інші жінки-трактористки, для яких головна героїня стала прикладом.

Наступним героєм літографій став шахтар **Олексій Стаханов** (Іл. 12), завдяки якому з'явилися такі поняття, як «стахановці» чи «стахановський рух» (соціалістичне змагання в промисловості й сільському господарстві). У 1935 році під час роботи на Донбасі на шахті «Центральна-Ірміне» йому було доручено встановити рекорд видобутку вугілля. Тому в ніч на 31 серпня за 6-годинну зміну він

[10] Марочко В. І. Ангеліна Парасковія Микитівна. Енциклопедія історії України / Редкол.: В. А. Смолій та ін. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 1: А-В. 688 с. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Anhelina_P (дата звернення: 15.03.2026).



Іл. 11. М. Пархоменко. Герой Праці Ангеліна Парасковія. 71х40. Літографія. 1977-1978. Приватна колекція художника

видобув 102 тонни вугілля, виконавши 14 норм одного шахтаря. «За два дні в газеті «Правда» з'явилася коротка замітка про трудовий подвиг гірника з Кадіївки. У Кремлі одразу зрозуміли ідеологічну важливість цього рекорду. За кілька місяців Стаханова викликали в Москву на Всесоюзну нараду, де був присутній і Сталін. Тут і був створений відомий стахановський рух ударників – і тепер партія вимагала рекордів в усіх галузях виробництва»[11].

Михайло Пархоменко зображує Стаханова як чоловіка похилого віку, що згадує своє славетне минуле. Оглядаючись назад, чоловік немовби бачить себе – молодого шахтаря, що працює в копальні. Цікавим є й зображення інших шахтарів, які замість корисних копалин тримають квіти як символ багатства рідної землі. Тим часом на тлі розгортається донецький індустріальний пейзаж: терикони, стволи шахт та місто, над яким яскраво світить сонце.

[11] Олексій Стаханов: історія шахтаря. URL: https://www.dtv.dn.ua/2021/12/16/oleksij-stakhanov-istoriia-shakhtaria/ (дата звернення: 15.03.2026).



Іл. 12. М. Пархоменко. Шахтар Олексій Стаханов. 50х71. Літографія. 1977–1978. Приватна колекція художника

Останнім у циклі став портрет **космонавта Георгія Берегового** (Іл. 13), який довгі роки жив, навчався і працював у місті Єнакієве Донецької області. У 1968 році він здійснив космічний політ на кораблі «Союз–3». У польоті була проведена перша в історії спроба стикування в космосі з безпілотним кораблем «Союз–2» у тіні Землі. «Потім на його плечі лягла відповідальність за весь Центр підготовки космонавтів імені Юрія Олексійовича Гагаріна. Він очолював його з 1972 по 1987 рік. За цей час у Центрі було підготовлено 239 космонавтів, здійснено 38 запусків, розпочато програму міжнародного співробітництва "Інтеркосмос"»[12].

Космічна програма Радянського Союзу зробила вагомий внесок у світову науку. Це і запуск першого у світі супутника, і перша людина у світовій історії, що здійснила політ у космос. Але важливо не забувати, яку важливу роль у цьому відігравали українці: С. Корольов, В. Глушко та інші.

Цікавим рішенням у зображенні Берегового є додавання герою крил, попри космічний скафандр. Таким чином, можна простежити весь шлях людської мрії про підкорення неба, починаючи з міфу про Дедала та Ікара й закінчуючи польотом у космос.

[12] Георгій Тимофійович Береговий. Наукові читання «Дніпровська орбіта». URL: https://conferences.unaec.dp.ua/dneprorbita-articles/beregovoy.htm (дата звернення: 15.03.2026).

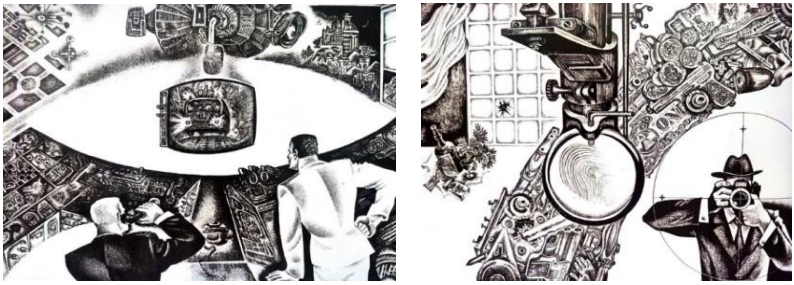


Іл. 13. М. Пархоменко. Космонавт Георгій Береговий. 50х71. Літографія. 1977–1978. Приватна колекція художника

Тема створення портретів видатних українців, сучасників художника, не полишатиме його і в майбутньому. Друзі, науковці, лікарі, військові в майбутньому будуть відображені не лише в графіці, а й у живописі.

Михайло Пархоменко ніколи не лишався осторонь захопливих тем. Його цікавили власні враження, відчуття та ознайомлення з натурою, які він потім міг втілити у творчості. Саме тому, коли у 1978 році йому запропонували постежити за роботою донецьких криміналістів, він не відмовився. Таємниці розслідування, свідком яких став художник, переслідування злочинців та спілкування з підозрюваними надихнули на створення окремих графічних аркушів – так і народився **диптих «Дні та ночі»** (Іл. 14.). Це дві літографії розміром 52 х 65 см. Маю припущення, що тут взнаки дався досвід роботи над книжковою ілюстрацією під час навчання у Львові, адже ці твори вільно можна було б використати під час видання гарного детектива або шпигунсько-пригодницького роману.

Лейтмотивом літографій є тема стеження. У частині «Робочий день криміналіста» головний герой твору стежить за глядачами через об’єктив фотоапарата. Тут же присутній знак прицілу. Чи означає це, що всі ми під підозрою? Невідомо, про який саме злочин іде мова, адже основну площину аркуша займають речові докази, серед яких потрібно знайти відбитки пальців злочинця. Це і розбите скло, безліч холодної та вогнепальної зброї, кулі, коштовні монети, валюта та багато іншого.



Іл. 14. М. Пархоменко. Диптих «Дні та ночі». Робочий день криміналіста. 52х65. Пост номер один. 52х65. Літографія. 1978. Приватна колекція художника

У другій частині диптиха – «Пост номер один» – мотив стеження вбачається ще ясніше. Прямо посеред аркуша вимальовується образ усевидющого ока, у якого замість зіниці монітор, на якому транслюється робота міліції. Тут же зображені чоловіки у формі, які у доволі футуристичному спостережному пункті стежать за подіями на моніторі. Одразу можемо згадати безсмертну класику Джорджа Орвелла – роман «1984» та відому фразу «Старший Брат пильнує за тобою!». Постає питання: чи дійсно художник хотів показати лише роботу міліції, чи все ж таки хотів зобразити загальну тенденцію «шпигуноманії» та стеження, притаманну тоталітарним суспільствам.

Також можна згадати цикл творів під назвою **«Кораблі та зорі»,** робота над яким була розпочата у 1975 році, ще до вступу Михайла Пархоменка до Чорноморського морського пароплавства. Цей цикл гравюр описує літературознавиця В. Селецька: «Особливе місце займають морські та космічні подорожі. У масштабному циклі «Кораблі і зорі» звичайні рибалки постають як герої космічних легенд, а кораблі набувають рис фантастичних істот»[13]. Ідея створення графічних аркушів на морську тематику прийшла до художника під час відвідування рибальського господарства «Україна», розташованого на березі Азовського моря. Про цю мандрівку вийшла невелика стаття у газеті «Вечірній Донецьк»: «Гості знайомилися з роботою рибних цехів, виходили в море на риболовецьких траулерах для вилову. Рибалки позували художникам. Часто сеанси малювання влаштовувалися прямо біля води на безлюдному піщаному березі серед

[13] Селецька В. На човнах мистецьких подорожей Михайла Пархоменка. Образотворче мистецтво. 2025. № 4 (126). С. 70–73.

перевернутих човнів і розкладених для просушування сіток»[14]. Отже, Михайло Пархоменко на власні очі зміг побачити нелегку роботу рибалок, які в будь-яку погоду мали виходити в море.

Так з'явилися літографії «Рибалки Азова» (Іл. 15.) (45 х 68 см), де зображено могутніх чоловіків, що витягують риболовецькі сітки на берег; «Веселка понад морем» (Іл. 16.) (64 х 51 см), де показано безліч риболовецьких човнів, які зібрали великий улов риби. Знайшлося місце в циклі літографій і космічній тематиці, яка була дуже популярною у ті роки. Це твори «Я – Земля» (Іл. 17.) (55 х 70 см), де зображено запуск космічного корабля та дві різні епохи в образі жінок: одна у сукні доби Відродження, а інша – у космічному скафандрі; «Першопрохідці» (Іл. 18.) (60 х 50 см), де відображено портрети Миколи Коперника – творця геліоцентричної моделі Сонячної системи, та Юрія Гагаріна – першої людини у світовій історії, що здійснила політ у космос. Таким чином, у циклі «Кораблі та зорі» знайшла відображення тема історії відкриттів та подорожей: спочатку морських, а згодом і космічних.



Іл. 15. М. Пархоменко. Рибалки Азова. 45х68. Літографія. 1975. Приватна колекція художника



Іл. 16. М. Пархоменко. Веселка понад морем. 64х51. Літографія. 1975. Приватна колекція художника

[14] Михайлов П. Разом з героями. Вечірній Донецьк. 1975. 15 жовтня. (№ 243 (700)). С. 43.



Іл. 17. М. Пархоменко. Я – Земля. 55х70. Літографія. 1975. Приватна колекція художника



Іл. 18. М. Пархоменко. Першопрохідці. 60х50. Літографія. 1975. Приватна колекція художника

3. Гравюри М. І. Пархоменка 1980-х років

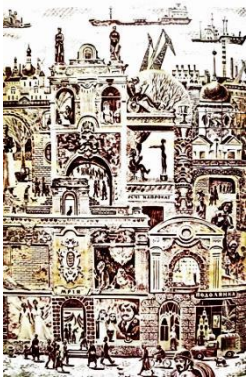
У 1980 році, до святкування 1500-річчя міста Києва, було створено **серію кольорових літографій «Києву – 1500 років».** Це вісім вертикальних аркушів (90 х 61 см), виконаних у декількох відтінках, переважно вохристих, інколи з додаванням блакитного кольору. У серії художник підіймає декілька тем: це і сучасний Київ («Поділ», «Лавра. Малиновий дзвін», «Мости часу»), і улюблена художником тема водної стихії («Порт», «Народження корабля»), і історична тема («Хрещення Давньої Русі», «Пісня про Славуту», «Навала»).

Розглянемо декілька робіт із цієї серії. В літографії «Поділ» (Іл. 19) зображено центр міста, що вирує життям. Безліч крамничок, розталованих у старовинних будівлях, захоплюють своїм різноманіттям. Графіку цікаво розглядати: тут можна знайти й видатного українського філософа Григорія Сковороду, і художника, що робить замальовки міського пейзажу, і музиканта, що грає на сопілці, а також більш тривіальний сюжет – наприклад, дівчину, що приймає ванну. А вдалині видніються маківки церков та славетний Дніпро.

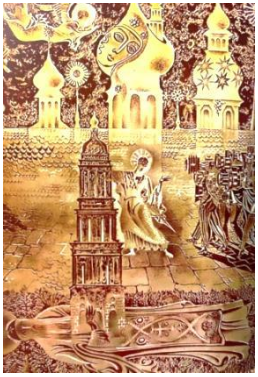
Літографія «Лавра. Малиновий дзвін» (Іл. 20.) глибоко наповнена релігійними сенсами. Художник зображує святих, ангела та Богоматір, яка споглядає з неба на землю. Але «головним героєм» твору, звичайно,

виступає Києво-Печерська лавра, а саме Велика лаврська дзвіниця – одна з найвищих будівель Києва. Недарма в назві твору міститься вислів «малиновий дзвін», що означає м'який за тембром передзвін. Науковець Л. Корж у книзі «Лаврська дзвіниця» приділяє велику увагу саме дзвонам: «Монастирі надавали великого значення дзвонам. Спочатку на дзвіниці їх було дев'ять, а також один дзвін для бойового годинника. <…> У 1901 році було встановлено ще чотирнадцять малих дзвонів, на яких виконували особливий дзвін, що називався «лаврським». Наразі на дзвіниці збереглося чотири дзвони: три на третьому ярусі та один годинниковий – на четвертому. <…> Кожні чверть години з дзвіниці лунає мелодійна гама»[15].

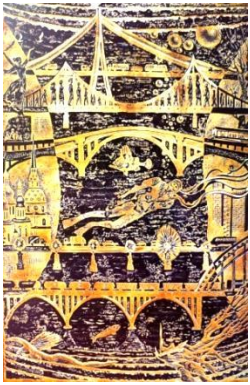
Твір «Мости часу» (Іл. 21.) присвячений київським мостам, що з'єднують правий та лівий береги Дніпра, немовби з'єднуючи у часі історичний центр міста з новими житловими масивами. Художник зображує різноманітні мости: Північний, Парковий або пішохідний, Дарницький, Міст Метро. Цікавою деталлю є вантажівка з написом «Донбас», що їде Північним мостом. Не забуває Михайло Пархоменко і про улюблену водну стихію. У центрі композиції зображено водолаза, а в одному з нижніх кутів аркуша можна помітити плавчиню.



Іл. 19.
М. Пархоменко.
Поділ. 90х61.
Літографія. 1980.
Приватна колекція художника



Іл. 20.
М. Пархоменко.
Лавра. Малиновий дзвін. 90х61.
Літографія. 1980.
Приватна колекція художника

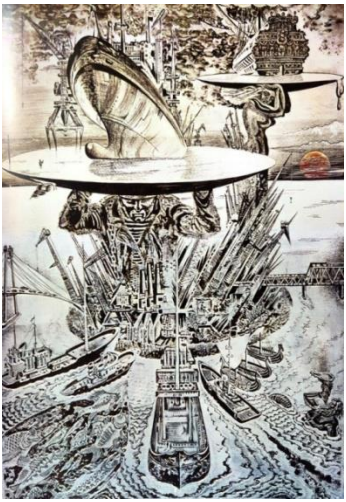


Іл. 21.
М. Пархоменко.
Мости часу. 90х61.
Літографія. 1980.
Приватна колекція художника

[15] Корж Л. Лаврська дзвіниця. Київ : Будівельник, 1983. 40 с.

Літографія «Порт» (Іл. 22.) наповнена індустріальними мотивами портових підйомних кранів, припортових заводів, доків та мостів. У центрі аркуша зображено острів-порт, до якого причалює безліч суден: великі кораблі, баржі й навіть дракари вікінгів. Але головною в роботі виступає фігура чи то моряка, чи то робітника порту, що, немовби атлант, тримає на плечах величезний корабель. Трохи далі жіноча постать (можливо це носова фігура корабля) тримає вітрильник. Літографія виконана в декількох кольорах: блакитному, сепії, відтінку рожевого та, як акцент, помаранчевому диску сонця.

Графічний аркуш «Народження корабля» (Іл. 23.) зображує могутній корабель, що має назву «Київ». Він випливає з величезної мушлі. Тут же зображено Тритона, сина грецького бога морів Посейдона. Атрибутом Тритона є мушля, в яку він сурмить, у нашому випадку сповіщаючи про появу нового корабля.



Іл. 22. М. Пархоменко. Порт. 90х61. Літографія. 1980. Приватна колекція художника



Іл. 23. М. Пархоменко. Народження корабля. 90х61. Літографія. 1980. Приватна колекція художника

Про значення моря і мореплавства в житті М. Пархоменка пише В. Селецька: «Особливим наскрізним мотивом у його творчості стала морська тема. Море в нього – це більше, ніж пейзаж: воно постає символом свободи, дороги, відкриттів і безмежності людського духу.

Його кораблі і порти – це образи мандрів і внутрішньої романтики, відчуття руху, що завжди було центральним у його житті»[16].

Важливість морських подорожей для художника підкреслює і мистецтвознавиця О. Тарасенко: «…Міфологічно подорож означає заклик долі, переміщення героя зі звичного середовища в невідомий простір, вихід на нову «орбіту». Мета – відшукати цілісність, усвідомити себе єдиним із рідною землею і небом. Митець здійснив дві навколосвітні подорожі, двічі обігнув мис Горн і десятки разів Європу (під час десятилітньої роботи на суднах Чорноморського пароплавства)»[17].

У центрі літографії «Хрещення Давньої Русі» (Іл. 24.) здіймається постать Володимира Великого, Хрестителя Русі. За зразок зовнішнього вигляду князя, очевидно, взято київський пам'ятник Володимиру Великому, розташований на нижній терасі Володимирської гірки. Хоча присутнє тут і власне трактування образу князя, а саме постать вершника на чолі війська, що зображена внизу аркуша. Михайло Пархоменко робить акцент не лише на історичній постаті Володимира, а й зображує сам процес навернення киян у християнство. На тлі ми бачимо повалених язичницьких ідолів, що пливуть Дніпром.

Літографія «Пісня про Славуту» (Іл. 25.) присвячена славетним часам Гетьманщини, а точніше Хмельниччині, або польсько-козацькій війні. Гравюра змістовно поділена на три частини. Зверху зображено панораму Києва. При цьому вона одночасно поєднує сучасну архітектуру, собори періоду козацького бароко та Київської Русі. У центрі тим часом височить пам'ятник Богдану Хмельницькому, який був встановлений на Софійській площі в межах святкування 900-річчя Хрещення Русі.

Посередині аркуша зображено битву козаків із військом Речі Посполитої. Динамічна композиція передає хаос збройного протистояння, в якому козаки перемагають відомих крилатих гусарів (лицарська кіннота Речі Посполитої). Їхній прапор з орлом майже повалено.

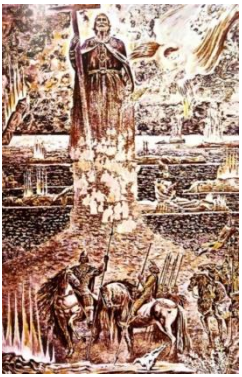
Внизу зображено бандуриста, який наче оспівує збройну боротьбу українців за рівність прав у Речі Посполитій, що згодом переросла у Національно-визвольну війну українського народу, очолювану Хмельницьким. Співця можна порівняти з образом Козака Мамая, який завжди уособлював у собі народну силу духу, незламність волі в боротьбі з поневолювачами. Мистецтвознавець С. Бушак так пише

[16] Селецька В. На човнах мистецьких подорожей Михайла Пархоменка. *Образотворче мистецтво.* 2025. № 4 (126). С. 70–73.

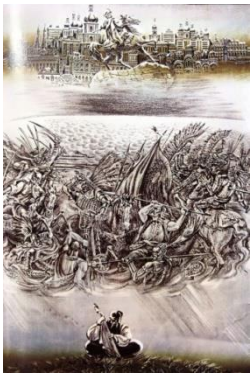
[17] Тарасенко О. Запрошення до подорожі. *Образотворче мистецтво*. 2002. № 1. С. 83.

про образ Козака Мамая: «Ідеалізований образ українського воїна та українців загалом. Козак Мамай – це одночасно й уособлення народного героя (козака-воїна), і культурного героя (спасителя, характерника), і духовного ідеалу українства (миролюбця), і етнічної моделі світобудови (символ космологічних знань українців)»[18].

Літографія «Навала» (Іл. 26.) має символічне значення і є особливо актуальною в наші дні. Художник зображує узагальнений образ давньоруського воїна, що продовжує стояти незважаючи ні на що. Його щит пронизаний списами, зверху летять хмари стріл, але воїн погрожує нападникам сокирою, показуючи, що так просто його не зламати. Монументальності герою надає фрагментарність композиції. Йому начебто затісно у форматі аркуша, і через це ми не можемо побачити його справжньої могутності.



Іл. 24. М. Пархоменко. Хрещення Древньої Русі. 90х61. Літографія. 1980. Приватна колекція художника



Іл. 25. М. Пархоменко. Пісня про Славуту. 90х61. Літографія. 1980. Приватна колекція художника



Іл. 26. М. Пархоменко. Навала. 90х61. Літографія. 1980. Приватна колекція художника

Цікавою є серія кольорових літографій «Чотири стихії», створена у 1982 році. Мистецтвознавиця О. Тарасенко зазначає, що «життя дарувало художнику феєричні враження, однак найбільш вражаючі роботи пов'язані з краєвидами рідного чорноморського узбережжя. Не випадково художник створив цикл кольорових літографій «Чотири

[18] Козак Мамай: альбом / авт. ст. С. Бушак, В. Сахарук, Р. Забашта. Київ : Родовід, 2008. 304 с.

стихії»[19]. Літографії, присвячені природним стихіям, мають відповідні назви: «Вода», «Земля», «Вогонь» і «Повітря».

Дослідивши попередні твори Михайла Пархоменка, ми можемо зробити припущення, що водна стихія є найближчою для художника. Переїзд із Донеччини на узбережжя Чорного моря та робота в Чорноморському пароплавстві є ще одним підтвердженням цього. Літографія «Вода» (Іл. 27.) (60 х 67 см) зображує метафоричне поняття «морські ворота», що означає великі портові міста, які відіграють ключову роль у міжнародній торгівлі. В Україні «морськими воротами» традиційно називають Одесу, а також порти Великої Одеси (Чорноморськ, Южний).

Художник зображує пишно оздоблені ворота, що немовби виростають посеред водного простору. Вони прикрашені рельєфом із риб, різними морськими тваринами, кораблями та міфологічними персонажами. Перед воротами стоїть корабель, що вже чекає своєї черги. Але не все так однозначно, як здається на перший погляд. Якщо уважно придивитися, то можна помітити, що на кораблі видніється пробоїна. Таким чином художник нагадує нам, що водна стихія може бути й смертельно небезпечною. Й одразу виникає питання, чи не ведуть ці ворота у потойбічний світ, де кораблі знаходять останній свій прихисток.

Літографія «Земля» (Іл. 28.) (60 х 67 см) є метафоричним зображенням «матері-природи», яка дає життя всьому на Землі. Перед глядачем постає жіноча фігура, немовби виліплена з глини. Цій інтерпретації сприяє й колірна гама, використана художником, а саме охриста палітра, або, як її ще називають, «землі». Також можемо згадати релігійні уявлення перших людських цивілізацій, де часто фігурувало створення людей саме з глини, наприклад, у шумеро-вавилонських міфах. «До найстаріших записів антропологічних міфів належать декілька переказів із шумеро-аккадських і давньоєгипетських текстів про створення людей із глини та землі. <…> Люди створені з глини богами з утилітарною метою: землеробство. Вони створюють їх перед посівом», – зазначає Л. Гоц[20]. До речі, профілі, схожі на зображення людей саме в месопотамській культурі, знаходимо й на цьому зображенні. Взагалі, літографію дуже цікаво розглядати, адже Михайло Пархоменко наповнив її безліччю деталей: елементи природи: ссавці, комахи, птахи, риби й, звичайно, люди. Але й на цьому

[19] Тарасенко О. Запрошення до подорожі. *Образотворче мистецтво.* 2002. № 1. С. 83.

[20] Гоц Л. С. Трансгуманістичні аспекти міфологеми штучного життя в стародавньому світі. *Культура України.* 2021. № 71. С. 24–33.

художник не зупиняється, зображуючи також і здобутки людської культури як ще один дар природи, матінки-землі.



Іл. 27. М. Пархоменко. Вода. 60х67. Літографія. 1982. Приватна колекція художника



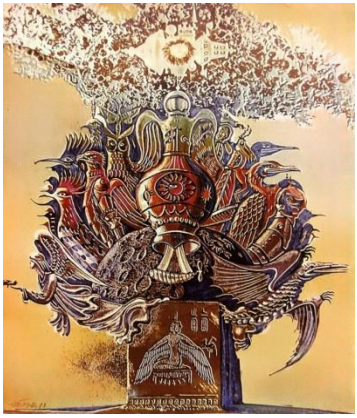
Іл. 28. М. Пархоменко. Земля. 60х67. Літографія. 1982. Приватна колекція художника

У літографії «Вогонь» (Іл. 29.) (60 х 67 см) художник звертається до багатогранної метафори «вогняний півень», що означає руйнівну пожежу. В народі також відомий вираз «пустити червоного півня», який означає навмисний підпал, де півень символізує полум'я. Саме цей образ є центральним у гравюрі. Полум'я величезного червоного півня перекидається на собори та церкви. У творі присутні й інші образи, пов'язані з вогнем: вогняна саламандра, смолоскипна хода, свічник та свічки, виверження вулкана та інші.

Літографія «Повітря» (Іл. 30.) (60 х 67 см), як і попередні гравюри, сповнена безліччю деталей. Але цікавою особливістю цього твору є те, що художник звертається не лише до небесних жителів, як-от зображення пташок, яких тут безліч, а й до космічної теми. Уважний глядач може помітити образ космонавта, чудернацький космічний корабель, який здійснює посадку на Місяці, і навіть одного з песиків, яких було запущено в космос у Радянському Союзі. Присутні тут також персонажі з різних релігій, як-от янгол або єгипетська богиня неба Нейт. За однією з давньоєгипетських версій походження світу, саме вона створила світ і народила Сонце. Її образ із розгорнутими крилами розміщувався на кришках саркофагів, і саме так зображує її й Михайло Пархоменко.



Іл. 29. М. Пархоменко. Вогонь. 60х67. Літографія. 1982. Приватна колекція художника



Іл. 30. М. Пархоменко. Повітря. 60х67. Літографія. 1982. Приватна колекція художника

ВИСНОВКИ

Отже, розглянувши творчість М. Пархоменка, можемо зазначити, що в її основу закладено любов до життя та людини. Філософське ставлення художника до явищ та проблем, що його оточують, втілено в розглянутих нами серіях та циклах літографій. Твори майстра нагадують про нерозривний зв'язок людини й природи, стверджують красу, силу та гуманізм. Вільне володіння графічною мовою літографії робить багатозначні художні образи творів зрозумілими та переконливими. Сьогодні, коли Україна перебуває у стані війни, а східні території майже всі окуповані, твори Михайла Пархоменка, присвячені українській Донеччині, є актуальними та сучасними як за своїм змістом, так і за художньою формою втілення. Вони виконують головне завдання мистецтва – слугують зв'язком між людьми.

Можна зробити висновок, що Михайло Іванович Пархоменко – це одеський художник із донецьким корінням, але насправді маємо дивитися ще ширше. Це людина світу, яка ніколи не боялася і не боїться відкривати нові горизонти, про що свідчить уся його творча спадщина. Нами ж було розглянуто лише початок мистецького шляху видатного українського художника, що передбачає перспективу подальших досліджень його творчості.

АНОТАЦІЯ

Розділ монографії присвячено дослідженню творчої спадщини заслуженого художника України Михайла Пархоменка, зокрема донецького періоду його творчості. Мета наукової публікації полягає у висвітленні проблеми виконання ідеологічного замовлення радянської влади з втіленням щирої любові до рідного краю та національної ідентичності. Було проаналізовано серію літографій «Донбас трудовий», де індустріальні та аграрні сюжети набувають глибокого філософського та символічного змісту. Особливу увагу приділено триптиху «Канал Дніпро-Донбас», у якому виявлено приховані українські національні символи, зокрема образ робітниці у вишиванці. Також проаналізовано диптих «Шахтарські будні», що поєднує прадавню історію української землі з досягненнями сучасної науки й космонавтики. Було розглянуто цикл «Герої землі Донецької», де автор підкреслює приналежність до України таких видатних постатей, як Архип Куїнджі та Георгій Сєдов. У результаті дослідження встановлено, що Пархоменко майстерно використовував техніку літографії для створення складних багатопланових композицій, які відображають різноплановість регіону: від вугільних шахт до морського узбережжя. Зроблено висновок, що творчість Пархоменка 1970–1980-х років була своєрідною «одою» людській праці, природі та історії України. У дослідженні акцентується увага на важливості збереження та популяризації української культурної спадщини в умовах сучасної війни. Зроблено висновок, що графічні твори митця є унікальним поєднанням романтизму, професійної майстерності та глибокого патріотизму.

Література

1. Білецький В. Постаті. Нариси про видатних людей Донбасу. Донецьк : Східний видавничий дім, 2011. 216 с.

2. Георгій Тимофійович Береговий. *Наукові читання «Дніпровська орбіта»*. URL: https://conferences.unaec.dp.ua/dneprorbita-articles/beregovoy.htm (дата звернення: 15.03.2026).

3. Гоц Л. С. Трансгуманістичні аспекти міфологеми штучного життя в стародавньому світі. *Культура України.* 2021. № 71. С. 24–33.

4. Кам’яні баби зі степу. Хто і навіщо встановлював антропоморфні скульптури у степовій зоні. URL: https://zaxid.net/statti_tag50974/ (дата звернення: 15.03.2026).

5. Козак Мамай: альбом / авт. ст. С. Бушак, В. Сахарук, Р. Забашта. Київ : Родовід, 2008. 304 с.

6. Корж Л. Лаврська дзвініця. Київ : Будівельник, 1983. 40 с.

7. Лоза Н. А. Використання символів і алегорій у створенні художнього образу композиції натюрморту: «Простір і час». Методичні рекомендації. Одеса, 2017. 73 с.

8. Марочко В. І. Ангеліна Парасковія Микитівна. *Енциклопедія історії України* / Редкол.: В. А. Смолій та ін. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 1: А-В. 688 с. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Anhelina_P (дата звернення: 15.03.2026).

9. Михайло Пархоменко. Графіка, живопис, скульптура: художній альбом / упоряд. Г. Васькевич, В. Левчук, М. Чепульська. Одеса : Бондаренко М. О., 2024. 424 с.

10. Михайлов П. Разом з героями. *Вечірній Донецьк.* 1975. 15 жовтня. (№ 243 (700)). С. 43.

11. Олексій Стаханов: історія шахтаря. URL: https://www.dtv.dn.ua/2021/12/16/oleksij-stakhanov-istoriia-shakhtaria/ (дата звернення: 15.03.2026).

12. Пронкевич О. В. «Нова драма» кінця XIX – початку XX ст. Миколаїв : ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. 140 с.

13. Селецька В. На човнах мистецьких подорожей Михайла Пархоменка. *Образотворче мистецтво.* 2025. № 4 (126). С. 70–73.

14. Тарасенко О. Запрошення до подорожі. *Образотворче мистецтво.* 2002. № 1. С. 83.

15. Юліна В. І дим вітчизни… *Вечірній Донецьк.* 1976. 12 липня. (№ 163 (925)). С. 45.

16. Ясиновська Н. Концепція «Світового дерева» у різних традиціях. *Сховище Сили.* 2025. № 4. С. 17–20.

Information about the author:
Spasskova Olena Pavlivna,
Candidate of Art Studies,
Lecturer at the Department of Theory and Methods of Decorative and Applied Arts and Graphics
South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky
26, Staroportofrankivska Str., Odesa, 65020, Ukraine

DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-691-1-15

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД І СУЧАСНИЙ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ДИСКУРС: МІЖ ЕСТЕТИКОЮ ТА КУЛЬТУРНОЮ ІДЕНТИЧНІСТЮ

Столярчук Н. М.

ВСТУП

Український авангард є одним із найяскравіших феноменів художньої культури ХХ століття, що сформувався на перетині модерністських естетичних пошуків, національно-культурного відродження та масштабних соціокультурних трансформацій доби модерності. На початку ХХ століття українське мистецтво активно інтегрувалося у європейський художній процес, долучаючись до формування нової візуальної мови, заснованої на експерименті, динамізмі, абстракції та синтезі мистецтв. Водночас український авангард не був лише локальною варіацією західноєвропейського модернізму. Його своєрідність полягала у поєднанні радикального художнього новаторства з глибокими етнокультурними традиціями, народною орнаментикою, декоративністю та сакральною символікою.

Український авангард став важливим чинником формування модерної художньої свідомості та нової культурної моделі, у якій мистецтво розглядалося як активний інструмент переосмислення реальності та конструювання нових соціокультурних смислів. Творчість таких митців, як Казимир Малевич, Олександра Екстер, Олександр Богомазов, Василь Єрмилов та інших представників авангардного руху суттєво вплинула на розвиток європейського модернізму, дизайну, сценографії, графіки та сучасної візуальної культури. Водночас історія українського авангарду виявилася драматичною: радянська тоталітарна система призвела до його маргіналізації, витіснення з культурного канону та часткового привласнення в межах імперського мистецького дискурсу.

Сучасний гуманітарний простір характеризується активним поверненням українського авангарду до національної та світової культурної пам’яті. У контексті деколонізації культури, переосмислення мистець-кого канону та актуалізації проблем культурної ідентичності авангардна спадщина набуває нового значення. Вона постає не лише як історичний етап розвитку модернізму, а як важливий чинник формування сучасного культурно-мистецького дискурсу, що поєднує

проблеми пам'яті, національної репрезентації, візуальної культури та міжнародного мистецького діалогу.

Актуальність дослідження українського авангарду сьогодні зумовлена необхідністю комплексного культурологічного осмислення цього феномену в умовах сучасних соціокультурних трансформацій. Особливого значення набувають питання взаємодії авангардної естетики з народною культурою, ролі авангарду у формуванні модерної української ідентичності, його рецепції у contemporary art, дизайні, цифровому мистецтві та сучасних візуальних практиках. Водночас важливою залишається проблема міжнародної репрезентації українського авангарду та його інтеграції у глобальний мистецький процес.

У цьому розділі здійснюється культурологічний аналіз українського авангарду як феномену культурної модерності та важливого елемента сучасного культурно-мистецького дискурсу. Розглядаються історико-культурні передумови його формування, основні напрями та естетичні принципи, взаємодія з етнокультурною традицією, проблеми культурної пам'яті та національної ідентичності. Особлива увага приділяється сучасним формам рецепції авангардної спадщини, її актуалізації у contemporary art, дизайні, візуальній культурі та гуманітарному знанні.

1. Український авангард як феномен культурної модерності

Формування українського авангарду на початку XX століття стало закономірним наслідком масштабних соціокультурних трансформацій, що охопили європейський простір у добу модерності. Зміна художніх парадигм, переосмислення ролі мистецтва в суспільстві, розвиток урбаністичної культури та інтенсивні модернізаційні процеси сприяли виникненню нових мистецьких практик, орієнтованих на експеримент, динамізм і руйнування академічних канонів. Український авангард формувався у складній взаємодії європейських модерністських тенденцій та національно-культурного відродження, що визначило його своєрідність і культурну унікальність.

Початок XX століття в європейській культурі позначився кризою традиційної художньої системи та формуванням нової естетичної свідомості. Модернізм як загальноєвропейський культурний феномен був спрямований на переоцінку мистецьких цінностей, відмову від реалістичної репрезентації дійсності та пошук нових форм художньої виразності. У цей період активно розвиваються футуризм, кубізм, експресіонізм, конструктивізм, абстракціонізм та інші течії, що визначили характер авангардного мистецтва XX століття[1].

[1] Голубець О. Мистецтво XX століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. С.34.

Європейський контекст мав вирішальний вплив на становлення українського авангарду. Українські митці перебували у постійному культурному діалозі з художніми центрами Парижа, Мюнхена, Відня, Берліна та Москви. Навчання й творча діяльність багатьох представників українського авангарду за кордоном сприяли інтеграції українського мистецтва у загальноєвропейський модерністський простір. Так, творчість Олександри Екстер формувалася під впливом французького кубізму та футуризму, однак художниця активно поєднувала новітні європейські тенденції з українською декоративною традицією та народним мистецтвом[2].

Водночас український авангард не був лише периферійним відгалуженням європейського модернізму. Його специфіка полягала у синтезі інноваційних художніх практик із національними культурними архетипами. Українське мистецтво початку XX століття активно зверталося до народної орнаментики, іконопису, селянського декоративного мистецтва, що стало важливим джерелом формування нової візуальної мови авангарду. На цьому наголошував Казимир Малевич, який пов'язував власні супрематичні композиції зі спогадами про українське село та народне мистецтво[3].

Важливою передумовою становлення українського авангарду стало національно-культурне відродження кінця XIX – початку XX століття. У цей період активізувалися процеси формування української національної свідомості, розвитку української мови, літератури, театру та образотворчого мистецтва. Інтелектуальні та мистецькі кола прагнули утвердити українську культуру як самодостатню частину європейського культурного простору. У контексті цих процесів авангард став не лише естетичним явищем, а й формою культурного самовираження та пошуку нової моделі національної ідентичності.

Дослідники зазначають, що український авангард виникав у ситуації культурного пограниччя, де поєднувалися модерністські ідеї та прагнення національного самоствердження[4]. Саме тому творчість українських авангардистів часто характеризується поєднанням радикального формального експерименту із глибокими етнокультурними мотивами. Це особливо помітно у творчості Олександра Богомазова, який у своїх теоретичних працях розглядав мистецтво як динамічну систему взаємодії форми, ритму та простору[5].

---

[2] Bowlt J. E. *Amazons of the Avant-Garde.* New York : Guggenheim Museum Publications, 2000. P. 112.

[3] Малевич К. Автобіографічні записки 1918-1933. Київ: Родовід, 2017. 96 с.

[4] Столярчук Н. М. Український авангард : навчальний посібник. Видання 2-ге, змінене та доповнене. Луцьк : Вежа-Друк, 2021. 176 с.

[5] Богомазов О. Живопис та елементи. Київ : Задумливий страус, 1996. 176 с.

Суттєвий вплив на розвиток українського авангарду мали процеси урбанізації та індустріалізації. На початку XX століття великі міста – Київ, Харків, Одеса, Львів – перетворюються на осередки інтенсивного культурного життя. Урбаністичний простір формував новий тип художнього мислення, орієнтований на швидкість, технічний прогрес, механізацію та динаміку сучасного життя. Художники авангарду прагнули передати ритм модерного міста через нові композиційні рішення, абстрактні форми та експериментальну візуальну мову.

Особливу роль у розвитку художніх експериментів відігравали мистецькі об'єднання, виставки та театральні студії. В Україні активно функціонували творчі угруповання, які сприяли поширенню нових мистецьких ідей та інтеграції українського мистецтва у міжнародний контекст. Важливими центрами авангардної культури стали Київський художній інститут, театральні студії Леся Курбаса, а також мистецькі виставки, що презентували новітні художні пошуки[6].

Таким чином, український авангард сформувався в умовах складної взаємодії модерністських процесів, європейських художніх впливів, національно-культурного відродження та урбаністичних трансформацій початку XX століття. Його феномен полягає у поєднанні радикального художнього експерименту з національною культурною традицією, що визначило особливе місце українського авангарду в історії світового мистецтва та сучасному культурно-мистецькому дискурсі.

Найбільш вагомими напрямами українського авангарду стали футуризм, супрематизм, конструктивізм, кубофутуризм та сценографічний авангард. Одним із перших напрямів авангардного мистецтва в Україні став футуризм, що виник під впливом італійського та російського футуристичних рухів. Його основою було заперечення традиційної художньої культури та утвердження естетики технічного прогресу, урбанізму й динаміки сучасного життя. Український футуризм мав не лише художній, а й літературний вимір, а його представники прагнули створити нову модель мистецтва, орієнтовану на майбутнє. Значний внесок у розвиток футуризму здійснив Давид Бурлюк, якого вважають одним із фундаторів футуристичного руху у східноєвропейському мистецькому просторі. У своїй творчості митець поєднував експресивну колористику, деформацію форми та елементи народного мистецтва[7].

Особливе місце в історії українського авангарду посідає кубофутуризм – синтетичний напрям, що об'єднав принципи кубізму та футуризму. Кубофутуристи прагнули передати рух, ритм і багато-

[6] Український авангард 1910–1930 років : альбом. Авт.-упоряд. Д. О. Горбачов. К. : Мистецтво, 1996. С. 146.

[7] Там само. С. 74.

вимірність сучасного світу через геометризацію форми та динамічну композицію. Одним із найяскравіших представників цього напряму був Олександр Богомазов. У своїй творчості він розробляв концепцію взаємодії форми, кольору та ритму, а також намагався теоретично осмислити закономірності художнього сприйняття. Праця митця «Живопис та елементи» стала важливим теоретичним документом українського авангарду, у якому мистецтво розглядається як система енергійної взаємодії ліній, кольорів і просторових структур[8].

Картини Олександра Богомазова «Трамвай», «Пилярі», «Львівська вулиця в Києві» демонструють прагнення художника передати динаміку модерного міста та ритм урбаністичного життя. Для його живопису характерні експресивна пластика, ритмічна організація композиції та синтез абстрактного й предметного начал. Дослідники вважають Богомазова одним із найбільш самобутніх теоретиків європейського авангарду[9].

Вагомим напрямом українського авангарду став супрематизм, засновником якого був Казимир Малевич. Супрематизм ґрунтувався на ідеї безпредметності та домінування чистої форми й кольору як самодостатніх елементів художнього висловлювання. Малевич прагнув звільнити мистецтво від предметної залежності та створити універсальну візуальну систему, здатну виражати духовні та космологічні ідеї [10]. Попри тривале ототожнення творчості Малевича з російським авангардом, сучасні дослідження дедалі активніше акцентують на його українському культурному контексті. Дитинство митця минуло в українському селі, а естетика народного мистецтва, селянського орнаменту та іконопису мала значний вплив на формування його художнього мислення[11]. Супрематичні композиції Малевича характеризуються геометричною лаконічністю, символізмом кольору та прагненням до абсолютної художньої форми. Його знаменитий «Чорний квадрат» став одним із ключових символів мистецтва модернізму XX століття.

Не менш важливим напрямом був конструктивізм, що сформувався у контексті індустріальної культури та орієнтувався на функціональність, технологічність і взаємодію мистецтва з архітектурою, дизайном та виробництвом. Український конструктивізм активно розвивався у Харкові, який у 1920-х роках був одним із головних центрів авангардної культури. Одним із провідних представників цього напряму став Василь Єрмилов. Творчість Єрмилова охоплювала живопис,

[8] Богомазов О. Живопис та елементи. Київ : Задумливий страус, 1996. 176 с.

[9] Столярчук Н. М. Український авангард : навчальний посібник. Видання 2-ге, змінене та доповнене. Луцьк : Вежа-Друк, 2021. С. 70–82.

[10] Малевич К. Автобіографічні записки 1918–1933. Київ: Родовід, 2017. 96 с.

[11] Nakov A. Kazimir Malevich: Painting the Absolute. Paris : Thalia Edition, 2007. P. 45.

графічний дизайн, оформлення книг, плакатів, інтер'єрів та архітектурних просторів. Митець активно впроваджував принципи геометризації, функціональності та візуальної лаконічності, характерні для конструктивізму. Його роботи відзначаються чіткою композиційною структурою, використанням типографічних елементів та експериментами з кольором і фактурою[12]. Діяльність Єрмилова суттєво вплинула на формування українського дизайну та нової візуальної культури XX століття.

Особливу роль у розвитку українського авангарду відіграв сценографічний авангард, що став важливою складовою театральної реформи початку XX століття. Новаторські пошуки у сфері сценографії були пов'язані з прагненням синтезувати живопис, архітектуру, рух і світло у єдину художню систему. Значний внесок у розвиток авангардної сценографії здійснила Олександра Екстер, яка працювала у сфері театрального оформлення, дизайну костюма та декоративного мистецтва. Сценографічні роботи О. Екстер характеризуються динамічністю композиції, експресивною кольоровою палітрою та використанням геометричних форм. Художниця активно експериментувала з конструкцією сценічного простору, створюючи новий тип взаємодії між актором, декорацією та глядачем[13]. Її творчість справила значний вплив на розвиток європейського театрального мистецтва та сценографії модернізму.

Таким чином, український авангард об'єднав низку різноманітних мистецьких напрямів, які стали відображенням масштабних культурних трансформацій початку XX століття. Футуризм, кубофутуризм, супрематизм, конструктивізм і сценографічний авангард сформували нову художню систему, що поєднала радикальний естетичний експеримент із національною культурною традицією. Творчість українських авангардистів не лише інтегрувала українське мистецтво у світовий модерністський контекст, а й стала важливим чинником формування сучасного культурно-мистецького дискурсу.

2. Естетика українського авангарду: між традицією та художнім експериментом

Естетика українського авангарду сформувалася в умовах кардинальних культурних трансформацій початку XX століття та стала відображенням нової художньої свідомості модерної епохи. На відміну від академічного мистецтва попередніх періодів, авангард орієнтувався не на наслідування реальності, а на створення нової художньої мови,

[12] Голубець О. Мистецтво XX століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. С.193.

[13] Bowlt J. E. *Amazons of the Avant-Garde.* New York : Guggenheim Museum Publications, 2000. 352 p.

здатної виразити динаміку сучасного світу, внутрішні психологічні стани та духовні пошуки людини модерності. Естетичні принципи українського авангарду ґрунтувалися на новаторстві форми, динамізмі композиції, абстрагуванні предметності, синтезі мистецтв та концепції нового художнього мислення.

Одним із визначальних принципів українського авангарду стало новаторство форми. Художники початку XX століття прагнули подолати традиційні засоби репрезентації дійсності та виробити нові візуальні структури, що відповідали б духові модерної культури. Авангардисти активно експериментували з композицією, кольором, ритмом і простором, руйнуючи академічні принципи перспективи та натуралістичного зображення. Форма перестає бути лише засобом відтворення предметного світу й набуває самостійного естетичного значення.

У творчості Олександра Богомазова новаторство форми проявляється через прагнення передати енергію руху та ритм урбаністичного простору. У своїх теоретичних працях художник наголошував, що мистецтво повинно відображати не зовнішню оболонку предметів, а внутрішню динаміку їх взаємодії[14]. Картини О. Богомазова характеризуються складною пластичною структурою, ритмізацією ліній та експресивною деформацією форми, що створює відчуття безперервного руху.

Категорія динамізму стала однією з ключових характеристик естетики авангарду. Художники прагнули візуалізувати темп модерного життя, індустріальний розвиток, урбанізацію та технічний прогрес. Динаміка розумілася не лише як фізичний рух, а як універсальний принцип існування світу. Саме тому композиції авангардистів часто будуються на ритмічному повторенні геометричних елементів, контрастах кольору та складній просторовій організації. Особливого значення динамізм набув у футуристичних та кубофутуристичних пошуках українських митців. Для них характерне прагнення передати багатовимірність простору та одночасність різних фаз руху. У цьому контексті мистецтво починає сприйматися як енергійна система, що відображає внутрішній ритм епохи. Дослідники зазначають, що український авангард створив власну модель «динамічної естетики», у якій поєднувалися конструктивна логіка форми та емоційна експресія[15].

Не менш важливим естетичним принципом стала абстракція, що означала відмову від безпосереднього наслідування предметного світу. Абстрактне мистецтво авангарду прагнуло вийти за межі традиційної репрезентації та створити універсальну систему візуальних знаків.

[14] Богомазов О. Живопис та елементи. Київ : Задумливий страус, 1996. 176 с.

[15] Столярчук Н. М. Український авангард : навчальний посібник. Видання 2-ге, змінене та доповнене. Луцьк : Вежа-Друк, 2021. С. 70–82.

У цьому аспекті особливе значення має творчість Казимир Малевич, який розробив концепцію супрематизму як мистецтва «чистого відчуття»[16]. Супрематичні композиції Малевича ґрунтувалися на взаємодії простих геометричних форм – квадрата, кола, хреста – та символічній ролі кольору. Абстракція у його творчості не була лише формальним експериментом, а виступала способом філософського осмислення світу. Художник прагнув створити нову художню реальність, звільнену від матеріальної залежності та спрямовану до універсальних духовних категорій[17].

Водночас український авангард не відмовлявся від зв'язку з культурною традицією. Навпаки, багато митців активно інтегрували у новітню художню мову елементи народного мистецтва, орнаментальності, декоративності та іконописної стилістики. Саме тому абстрактність українського авангарду часто поєднувалася з етнокультурними мотивами, що вирізняло його серед інших європейських модерністських течій. Важливою рисою естетики українського авангарду став синтез мистецтв. Художники прагнули подолати межі між різними видами творчості, об'єднуючи живопис, театр, архітектуру, дизайн, літературу та музику в єдину художню систему. Така міждисциплінарність відповідала модерністській ідеї тотального мистецтва, у якому всі елементи культурного простору взаємодіють між собою.

Особливе значення у розвитку синтетичних мистецьких практик мала діяльність Олександра Екстер. У своїй творчості художниця поєднувала живопис, сценографію, дизайн костюма та декоративне мистецтво. Її театральні проєкти вирізнялися експериментальним використанням кольору, геометричних конструкцій та руху, що створювало новий тип сценічного простору[18]. Сценографічні пошуки Екстер стали важливим етапом розвитку європейського модерністського театру.

Синтетичний характер українського авангарду також проявився у конструктивізмі, представники якого прагнули інтегрувати мистецтво в повсякденне життя через дизайн, архітектуру та оформлення міського середовища. У цьому контексті мистецтво переставало бути автономною сферою й розглядалося як інструмент формування нової культури модерного суспільства. Концепція нового художнього мислення стала фундаментальною основою естетики авангарду. Художники початку XX століття прагнули створити не лише нові форми мистецтва, а й новий спосіб сприйняття світу. Авангардне мистецтво орієнтувалося

[16] Малевич К. Автобіографічні записки 1918–1933. Київ : Родовід, 2017. 96 с.

[17] Nakov A. Kazimir Malevich: Painting the Absolute. Paris : Thalia Edition, 2007. P. 67.

[18] Bowlt J. E. Amazons of the Avant-Garde. New York : Guggenheim Museum Publications, 2000. 352 p.

на активного глядача, здатного до інтелектуальної інтерпретації художнього твору. Увага переносилася з сюжету на структуру, ритм, композицію та взаємодію елементів форми.

Нове художнє мислення було пов'язане з усвідомленням мистецтва як самостійної системи знаків та символів. У працях авангардистів мистецтво розглядалося як універсальна мова, здатна моделювати нову культурну реальність. Саме тому український авангард став не лише мистецьким явищем, а й важливим культурологічним феноменом, що відобразив кризу традиційної картини світу та пошук нових форм культурної ідентичності. Таким чином, естетичні принципи українського авангарду сформувалися на перетині модерністських художніх пошуків та національної культурної традиції. Новаторство форми, динамізм, абстракція, синтез мистецтв і концепція нового художнього мислення визначили специфіку українського авангардного мистецтва та його значення у розвитку європейської художньої культури XX століття.

Однією з ключових особливостей українського авангарду стала його органічна взаємодія з народною культурою та етномистецькими традиціями. Попри радикальний характер художніх експериментів, українські авангардисти не відмовлялися від національного культурного підґрунтя, а навпаки – активно інтегрували елементи народного мистецтва у новітню візуальну систему. Саме синтез модерністських естетичних пошуків із традиційною українською культурою визначив самобутність українського авангарду в контексті європейського мистецтва XX століття.

На початку XX століття звернення до народного мистецтва стало характерною рисою багатьох модерністських течій. У європейському мистецькому середовищі народна культура сприймалася як джерело автентичності, архаїчної символіки та первинної художньої енергії. Для українських митців цей процес мав особливе значення, оскільки етнокультурна традиція виступала не лише естетичним ресурсом, а й важливим чинником національного самовираження. У цьому контексті народне мистецтво розглядалося як носій культурної пам'яті та основа формування модерної української ідентичності[19].

Одним із найбільш помітних проявів впливу народної культури в українському авангарді стала орнаментальність. Український народний орнамент із його ритмічністю, геометризмом та символічною структурою суттєво вплинув на формування художньої мови авангардистів. Орнамент перестає виконувати лише декоративну функцію і перетворюється на самостійний композиційний принцип організації художнього

[19] Столярчук Н. М. Український авангард : навчальний посібник. Видання 2-ге, змінене та доповнене. Луцьк : Вежа-Друк, 2021. С. 47–55.

простору. Особливо виразно орнаментальні мотиви проявилися у творчості Олександри Екстер. Художниця активно використовувала елементи української народної вишивки, декоративного розпису та текстильного мистецтва, поєднуючи їх із принципами кубізму та футуризму. Її композиції характеризуються ритмічною організацією площини, яскравими кольоровими контрастами та декоративною експресією[20]. Саме через орнаментальність О. Екстер прагнула створити нову візуальну систему, у якій традиційна культура інтегрувалася в модерністський художній дискурс.

Важливим елементом естетики українського авангарду стала також колористика, що значною мірою формувалася під впливом народного мистецтва. Українська народна культура традиційно вирізнялася яскравою кольоровою палітрою, символічним використанням кольору та емоційною насиченістю декоративних форм. Ці особливості активно переосмислювалися авангардистами, які використовували колір як самостійний засіб художньої виразності. Так, у творчості Казимира Малевича колір набуває символічного та філософського значення. Дослідники відзначають, що супрематичні композиції К. Малевича значною мірою пов'язані з естетикою українського селянського мистецтва, зокрема з традиційною кольоровою культурою народної вишивки, настінного розпису та іконопису[21]. Контрастні поєднання червоного, чорного, білого та жовтого кольорів у його роботах перегукуються з візуальною мовою українського народного мистецтва.

Особливу роль у формуванні естетики українського авангарду відіграла народна ікона. На відміну від академічного релігійного живопису, українська народна ікона характеризувалася умовністю форми, площинністю композиції, локальністю кольору та виразною декоративністю. Саме ці риси стали близькими авангардистам, які прагнули подолати ілюзорність традиційного живопису та створити нову систему художньої виразності[22]. Вплив іконописної традиції простежується у творчості багатьох українських митців авангарду. Зокрема, супрематичні композиції Малевича часто інтерпретуються дослідниками як своєрідна трансформація іконописної структури у безпредметному мистецтві[23]. Художник неодноразово наголошував на духовному характері мистецтва та прагненні створити нову «ікону

[20] Bowlt J. E. *Amazons of the Avant-Garde.* New York : Guggenheim Museum Publications, 2000. 352 p.

[21] Nakov A. Kazimir Malevich: Painting the Absolute. Paris : Thalia Edition, 2007. p. 57.

[22] Столярчук Н. М. Український авангард : навчальний посібник. Видання 2-ге, змінене та доповнене. Луцьк : Вежа-Друк, 2021. С. 55–59.

[23] Малевич К. Автобіографічні записки 1918-1933. Київ: Родовід, 2017. 96 с.

модерності», що виражала б універсальні смисли поза межами предметного світу.

Водночас народна культура вплинула на формування декоративності як одного з провідних принципів українського авангарду. Декоративність проявлялася у площинності композиції, ритмізації форми, підкресленій стилізації та домінуванні кольорових співвідношень над натуралістичним зображенням. Українські авангардисти активно використовували декоративні властивості народного мистецтва для створення нової естетики модернізму. Особливе значення декоративність мала у сценографії та дизайні. Театральні роботи Олександри Екстер, а також конструктивістські проєкти Василя Єрмилова демонструють поєднання геометричної лаконічності з декоративною експресією кольору та форми. Такий підхід сприяв формуванню нової візуальної культури, орієнтованої на синтез мистецтва й повсякденного життя[24].

Окремого значення у контексті українського авангарду набуває феномен українського примітиву. На початку XX століття інтерес до примітивного мистецтва був характерним для багатьох європейських модерністських течій. Однак в Україні примітивізм мав особливий характер, оскільки спирався на традиції народного малярства, селянської картини, хатнього розпису та народної ікони. Український примітив приваблював авангардистів своєю безпосередністю, емоційністю та умовністю художньої мови. Художники бачили у народному мистецтві альтернативу академічному реалізму та джерело оновлення художньої форми. Саме тому елементи примітивізму активно використовувалися у живописі, графіці та сценографії українського авангарду[25]. Дослідники підкреслюють, що звернення українських авангардистів до народної культури не було механічним копіюванням етнографічних мотивів. Йшлося про глибоке переосмислення традиції та інтеграцію її естетичних принципів у модерністську художню систему[26]. У результаті український авангард сформував унікальну модель мистецтва, у якій поєднувалися радикальний експеримент і культурна тяглість.

Таким чином, народна культура та етномистецькі традиції стали одним із фундаментальних джерел естетики українського авангарду. Орнаментальність, колористика, народна ікона, декоративність і примітивізм не лише визначили художню специфіку українського

[24] Голубець О. Мистецтво XX століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. С. 173.

[25] Горбачов Д. Авангард. Українські художники першої третини XX ст. Київ : Мистецтво, 2017. 320 с.

[26] Столярчук Н. М. Український авангард : навчальний посібник. Видання 2-ге, змінене та доповнене. Луцьк : Вежа-Друк, 2021. С. 49.

модернізму, а й сприяли формуванню національно своєрідної моделі авангардного мистецтва. Саме через синтез традиції та новаторства український авангард утвердився як самобутній феномен світової художньої культури.

Український авангард початку XX століття став не лише художнім явищем модерністської доби, а й важливою формою культурного самовираження, через яку осмислювалися питання національної ідентичності, культурної автономії та місця українського мистецтва у світовому культурному просторі. На відміну від багатьох європейських авангардних течій, орієнтованих переважно на естетичний радикалізм і руйнування традиції, український авангард поєднав модерністський експеримент із прагненням до культурного самоусвідомлення. Саме ця особливість значною мірою визначила його історичну та культурологічну специфіку. Національна специфіка українського авангарду формувалася в умовах складних суспільно-політичних процесів початку XX століття, коли українська культура перебувала у стані активного пошуку власної моделі розвитку. Відсутність державності, тривала імперська залежність та необхідність культурного самоствердження актуалізували проблему національної самоідентифікації у мистецькому середовищі. У цьому контексті авангард став не лише інструментом оновлення художньої мови, а й способом репрезентації української культури як самостійного явища європейської модерності[27].

Національна своєрідність українського авангарду проявлялася передусім у поєднанні новітніх художніх практик із етнокультурною традицією. На відміну від західноєвропейських авангардистів, українські митці активно інтегрували у свої творчі концепції елементи народного мистецтва, декоративності, орнаментальності та сакральної символіки. Такий синтез створював специфічну художню систему, у якій модерністський експеримент не заперечував традицію, а трансформував її відповідно до нових культурних умов.

Важливим аспектом культурологічного осмислення українського авангарду є проблема «українськості» авангардного мистецтва. Протягом тривалого часу творчість багатьох українських митців була інтегрована до російського мистецького канону, що призвело до часткового нівелювання українського культурного контексту їхньої діяльності. Особливо це стосується творчості Казимира Малевича, Олександри

[27] Скляренко Г. Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : Зб. наук. пр. К. : ІМФЕ ім. МТ Рильського НАН України, 2009.Вип. 9.С. 318–322.

Екстер та Олександра Богомазова, яких упродовж ХХ століття переважно репрезентували у межах «російського авангарду»[28].

Сучасні дослідження дедалі активніше переосмислюють цю проблему у контексті деколоніальної критики та ревізії культурної пам'яті. Науковці наголошують, що український авангард формувався у специфічному культурному середовищі Києва, Харкова, Одеси та інших українських мистецьких центрів, а його художня мова значною мірою спиралася на локальні етнокультурні традиції[29]. Саме тому поняття «український авангард» сьогодні розглядається не лише як географічне означення, а як окрема культурна модель модернізму.

Проблема «українськості» авангарду особливо актуалізувалася у сучасному гуманітарному дискурсі в умовах деколонізації української культури. Повернення українському мистецтву власного історичного контексту стало важливим елементом переосмислення національного культурного канону. У цьому аспекті авангард набуває значення не лише мистецької спадщини, а й символу культурної суб'єктності України у світовому просторі. Водночас український авангард не можна розглядати виключно крізь призму етнографічної чи національно-романтичної традиції. Його представники були інтегровані у міжнародний художній процес та активно взаємодіяли з європейськими модерністськими течіями. Саме тому український авангард поєднував універсальні принципи модерністської естетики із локальними культурними кодами. Така взаємодія глобального й національного стала однією з головних ознак української художньої модерності[30].

Особливого значення у цьому контексті набуває проблема авангарду як національної культурної моделі. Український авангард сформував новий тип художнього мислення, у якому культура розглядалася як динамічна система, здатна до постійного оновлення та творчої трансформації. Авангардисти прагнули створити модерну модель української культури, що відповідала б ритму сучасної цивілізації та водночас зберігала національну самобутність. У цьому аспекті показовою є діяльність Василя Єрмилова, який розглядав мистецтво як інструмент формування нового культурного середовища. Його конструктивістські проєкти були

[28] Столярчук Н. Українськість українського авангарду. Повертаємо своє. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : матеріали VIII Міжнародної науково-практичої конференції; ВНУ імені Лесі Українки. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. С. 68–71.

[29] Український авангард 1910–1930 років: альбом. Авт.-упоряд. Д. О. Горбачов. К. : Мистецтво, 1996. 400 с.

[30] Голубець О. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. С. 91.

спрямовані на інтеграцію мистецтва у повсякденний простір та створення нової візуальної культури модерного суспільства. Через дизайн, типографіку та оформлення міського середовища авангард прагнув впливати на соціальну реальність і формувати новий тип культурної свідомості[31].

Український авангард також став важливим чинником модернізації театру, архітектури, книжкової графіки та декоративного мистецтва. Синтетичний характер авангардних практик сприяв формуванню цілісної культурної моделі, у якій мистецтво виходило за межі автономної естетичної сфери й активно взаємодіяло із суспільством. Саме тому авангард можна розглядати як одну з перших спроб створення модерної української культурної парадигми.

У сучасному культурно-мистецькому дискурсі український авангард дедалі частіше інтерпретується як важливий елемент формування культурної пам'яті та національної ідентичності. Його спадщина стає складовою міжнародної репрезентації української культури, а творчість авангардистів – джерелом актуальних мистецьких інтерпретацій. У цьому контексті авангард перестає бути виключно історичним явищем і набуває значення активного культурного ресурсу сучасності. Таким чином, український авангард став унікальною формою культурного самовираження, у якій поєдналися модерністський експеримент, національна традиція та прагнення до культурної самоідентифікації. Його національна специфіка, проблема «українськості» та роль у формуванні модерної культурної моделі визначають особливе місце українського авангарду в історії європейського мистецтва та сучасному гуманітарному дискурсі.

3. Український авангард у контексті культурної пам'яті та ідентичності

Розвиток українського авангарду у першій третині XX століття був перерваний радянською тоталітарною системою, яка поступово встановила жорсткий контроль над культурною сферою та підпорядкувала мистецтво ідеологічним потребам держави. Якщо у 1910–1920-х роках авангардні практики ще сприймалися як складова революційного оновлення культури, то вже наприкінці 1920-х років політика радянської влади змінилася у бік централізації та уніфікації мистецького процесу. Це призвело до репресії українського авангарду, його витіснення з культурного простору та тривалої маргіналізації у мистецькому й науковому дискурсах.

[31] Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.

Одним із головних інструментів придушення авангардного мистецтва став ідеологічний контроль. Радянська культурна політика орієнтувалася на формування єдиної системи художніх цінностей, що мала відповідати принципам соціалістичного реалізму. У 1932 році Постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» фактично ліквідувала мистецький плюралізм та започаткувала процес повного підпорядкування культури державній ідеології[32]. Авангардне мистецтво, засноване на експерименті, абстракції та свободі художнього висловлювання, почало трактуватися як «формалістичне», «буржуазне» та ідеологічно небезпечне. У радянському дискурсі формалізм розглядався як прояв «відриву від народу» та заперечення соціалістичних цінностей. Унаслідок цього авангардні практики були поступово усунуті з офіційного культурного життя, а їхні представники зазнали професійних переслідувань, цензури або фізичних репресій[33].

Особливо драматичними ці процеси стали для українського мистецького середовища, яке у 1920-х роках вирізнялося активним розвитком модерністських напрямів і високим рівнем культурної автономії. У період «Розстріляного відродження» радянська влада здійснила масштабне знищення української інтелігенції, що охопило літературу, театр, науку та образотворче мистецтво. Репресивна політика супроводжувалася ліквідацією незалежних мистецьких об'єднань, забороною авангардних виставок та витісненням модерністської естетики з культурного простору. У цьому контексті творчість багатьох українських авангардистів була або замовчана, або свідомо дискредитована. Василь Єрмилов, який у 1920-х роках був одним із провідних представників конструктивізму та нової візуальної культури, у подальшому був змушений працювати в умовах ідеологічних обмежень та відмови від авангардних експериментів[34]. Аналогічна ситуація стосувалася багатьох художників, чиї творчі пошуки не відповідали офіційній естетичній доктрині.

Важливим наслідком радянської культурної політики стало витіснення українського авангарду з культурного канону. Упродовж десятиліть історія українського модернізму фактично не була представлена у науковому та музейному просторі. Твори авангардистів вилучалися з експозицій, архіви залишалися недоступними для дослідників, а сам

[32] Історія української культури : у 5 т. Т. 5 : Українська культура XX – початку XXI століть / гол. ред. Г. Скрипник. Київ : Наукова думка, 2011. С. 214.

[33] Скляренко Г. Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. К.: ІМФЕ ім. МТ Рильського НАН України, 2009.Вип. 9. С. 318–322.

[34] Голубець О. Мистецтво XX століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с

термін «авангард» тривалий час мав негативне ідеологічне забарвлення[35]. Формування радянського мистецького канону супроводжувалося переорієнтацією культурної пам'яті на соціалістичний реалізм як «єдино правильний» художній метод. Унаслідок цього український авангард опинився поза офіційною історією мистецтва, а його значення для розвитку європейської модерністської культури систематично применшувалося. Така ситуація призвела до розриву культурної тяглості та втрати значної частини національної мистецької спадщини.

Однією з найскладніших проблем у сучасному осмисленні українського авангарду є проблема його привласнення. Упродовж XX століття творчість багатьох українських митців інтерпретувалася винятково в межах російського мистецького дискурсу. Це було пов'язано як із централізованою культурною політикою СРСР, так і з імперською моделлю репрезентації культури, у якій український мистецький контекст свідомо нівелювався [36].

Особливо показовою є ситуація з творчістю Казимира Малевича. Попри українське походження митця, його зв'язок із Києвом та значний вплив української народної культури на формування супрематизму, у світовому мистецтвознавстві Малевич тривалий час позиціонувався переважно як представник «російського авангарду». Лише у сучасному гуманітарному дискурсі відбувається поступове переосмислення його творчості в українському культурному контексті[37]. Подібні процеси стосуються також творчості Олександри Екстер та Олександра Богомазова, діяльність яких тривалий час розглядалася переважно крізь призму російського модернізму. У сучасних дослідженнях дедалі активніше наголошується, що український авангард був окремим культурним феноменом, сформованим у специфічному історичному та етнокультурному середовищі Києва, Харкова, Одеси та інших мистецьких центрів України[38].

Проблема привласнення українського авангарду сьогодні набуває особливого значення у контексті деколонізації гуманітарного знання та переосмислення культурної пам'яті. Повернення українським митцям їхньої національної та культурної ідентичності є важливим етапом формування сучасного українського мистецтвознавчого дискурсу. У цьому аспекті йдеться не лише про корекцію історичних наративів, а

[35] Український авангард 1910–1930 років : альбом. Авт.-упоряд. Д. О. Горбачов. К. : Мистецтво, 1996. С. 95.

[36] Єкельчик С. Імперія пам'яті: російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Київ : Критика, 2008. С. 41.

[37] Nakov A. Kazimir Malevich: Painting the Absolute. Paris : Thalia Edition, 2007. 320 p.

[38] Bowlt J. E. *Amazons of the Avant-Garde.* New York : Guggenheim Museum Publications, 2000. 352 p

й про відновлення культурної суб'єктності українського мистецтва у світовому контексті.

Таким чином, радянський період став етапом системної репресії та маргіналізації українського авангарду. Ідеологічний контроль, витіснення модерністського мистецтва з культурного канону та привласнення творчості українських митців призвели до тривалого викривлення історії української культури. Водночас сучасні гуманітарні студії та деколоніальні підходи сприяють поступовому поверненню українського авангарду до національної культурної пам'яті та переосмисленню його ролі у формуванні модерної української ідентичності.

Наприкінці XX – на початку XXI століття український авангард поступово повертається до національного та міжнародного культурного дискурсу як важливий складник модерністської спадщини України. Після десятиліть ідеологічного замовчування та маргіналізації відбувається активний процес переосмислення ролі українського авангарду у формуванні європейської художньої культури. Цей процес охоплює музейні практики, виставкову діяльність, наукові дослідження та міжнародну репрезентацію українського мистецтва, що сприяє відновленню культурної пам'яті та поверненню українському авангарду належного місця в історії світового модернізму.

Одним із ключових чинників актуалізації українського авангарду стали сучасні музейні практики. У пострадянський період українські музеї поступово почали переглядати підходи до репрезентації мистецтва XX століття, включаючи до експозицій твори авангардистів та формуючи нові наративи історії українського модернізму. Особливу роль у цьому процесі відіграли Національний художній музей України, Мистецький Арсенал, а також регіональні художні музеї Києва, Харкова, Одеси та Львова. Музейні проєкти, присвячені українському авангарду, сприяли не лише популяризації творчості окремих митців, а й переосмисленню самого поняття «український авангард» у контексті національної культурної історії. Важливого значення набули практики реконструкції втрачених архівів, повернення імен репресованих художників та введення у науковий обіг маловідомих мистецьких матеріалів[39]. Сучасний музейний дискурс дедалі частіше інтерпретує авангард не як периферійне явище «російського модернізму», а як самостійну художню систему зі специфічними національними ознаками.

Особливу роль у поверненні українського авангарду до культурного простору відіграли виставкові проєкти, які стали важливим інструментом

[39] Скляренко Г. Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : Зб. наук. пр. К. : ІМФЕ ім. МТ Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 318–322.

формування нової культурної пам'яті. Починаючи з 1990-х років в Україні та за кордоном активно організовуються виставки, присвячені творчості українських модерністів і авангардистів. Одним із знакових етапів у цьому процесі стала виставкова діяльність дослідника та мистецтвознавця Дмитра Горбачова, який одним із перших системно репрезентував український авангард як окреме культурне явище[40].

Важливе значення для міжнародної популяризації українського авангарду мала виставка *Ukrainian Modernism 1910–1930*, що презентувала творчість українських митців у контексті європейського модернізму. Подібні проєкти сприяли перегляду усталених мистецтвознавчих підходів та актуалізували проблему національної атрибуції українських художників. Виставкові практики дедалі частіше акцентують на культурному зв'язку авангардистів із Києвом, Харковом, Одесою та іншими мистецькими центрами України.

Сучасні виставкові стратегії також орієнтовані на міждисциплінарне осмислення авангардної спадщини. Окрім живопису, вони включають сценографію, дизайн, книжкову графіку, архітектуру та фотографію, демонструючи синтетичний характер українського модернізму. У цьому контексті авангард постає не лише як художній стиль, а як комплексна культурна модель модерності[41].

Важливим чинником повернення українського авангарду у сучасний культурний дискурс стали сучасні дослідження, присвячені переосмисленню його історії, естетики та культурної специфіки. Якщо у радянський період авангард або замовчувався, або інтерпретувався винятково у межах російського мистецтвознавства, то сучасна гуманітаристика активно формує нові методологічні підходи до вивчення українського модернізму. Значний внесок у розвиток досліджень українського авангарду здійснили праці Д. Горбачова, О. Голубця, Ж.-К. Маркаде, Дж. Боулта та інших науковців. У центрі сучасних студій перебувають проблеми культурної ідентичності, деколонізації мистецького канону, взаємодії авангарду з народною культурою та інтеграції українського мистецтва у європейський модерністський процес[42]. Особливу увагу дослідники приділяють творчості Казимира Малевича, Олександри Екстер, Олександра Богомазова та Василя Єрмилова у контексті української культурної традиції. Такі дослідження сприяють не лише

[40] Український авангард 1910–1930 років *:* альбом. Авт.-упоряд. Д. О. Горбачов. К. : Мистецтво, 1996. 400 с.

[41] Голубець О. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. С.132.

[42] Bowlt J. E. *Amazons of the Avant-Garde.* New York : Guggenheim Museum Publications, 2000. 352 p.

уточненню історичних фактів, а й формуванню нової моделі репрезентації українського мистецтва у світовій гуманітаристиці.

Окремого значення набуває міжнародна репрезентація українського авангарду, що сьогодні є важливим елементом культурної дипломатії України. Твори українських авангардистів дедалі частіше експонуються у провідних музеях світу, зокрема у Museum of Modern Art, Tate Modern, Centre Pompidou та інших культурних інституціях. Міжнародні виставкові проєкти та наукові конференції сприяють інтеграції українського авангарду у глобальний мистецький дискурс та водночас актуалізують питання культурної деколонізації. У сучасних умовах війни та посилення уваги до української культури проблема репрезентації українського модернізму набуває особливого політичного та символічного значення. Повернення українських художників до світової історії мистецтва розглядається як важливий етап подолання імперських культурних наративів[43].

Водночас міжнародна репрезентація українського авангарду сприяє формуванню позитивного образу України як держави з потужною модерністською культурною традицією. Через виставки, наукові публікації та культурні проєкти український авангард стає важливим інструментом міжкультурного діалогу та репрезентації української культурної суб'єктності у глобальному просторі. Таким чином, повернення українського авангарду у сучасний культурний дискурс є складним і багаторівневим процесом, що охоплює музейні практики, виставкову діяльність, наукові дослідження та міжнародну культурну репрезентацію. У сучасному гуманітарному просторі український авангард дедалі більше усвідомлюється не як периферійне явище європейського модернізму, а як самостійний феномен світової художньої культури, що відіграє важливу роль у формуванні національної культурної пам'яті та сучасної української ідентичності.

У сучасному гуманітарному дискурсі український авангард дедалі частіше розглядається не лише як художній феномен модернізму, а як важливий чинник формування культурної ідентичності та переосмислення національної культурної пам'яті. Актуалізація авангардної спадщини у XXI столітті пов'язана із процесами деколонізації культури, переглядом усталених історико-мистецьких наративів та пошуком нових моделей репрезентації української культури у світовому просторі. У цьому контексті український авангард набуває значення символічного ресурсу, через який осмислюються питання культурної суб'єктності, історичної тяглості та національного самовизначення.

[43] Маркаде Ж-К. Малевич. Київ : Родовід, 2013. С. 27.

Однією з ключових тенденцій сучасного гуманітарного знання є деколонізація культури, спрямована на критичне переосмислення імперських моделей репрезентації мистецтва та історії. Упродовж тривалого часу українська культура інтерпретувалася в межах російського імперського та радянського дискурсів, що призвело до маргіналізації багатьох національних мистецьких явищ. Український авангард став одним із найбільш показових прикладів такого культурного привласнення, оскільки творчість українських митців систематично включалася до категорії так званого «російського авангарду» [44].

У сучасних умовах деколонізація українського мистецтвознавства передбачає не лише повернення українським художникам їхнього національного контексту, а й перегляд самої структури культурної пам'яті. Йдеться про формування нового бачення історії мистецтва, у якому український авангард розглядається як самостійний феномен європейського модернізму. У цьому аспекті особливого значення набуває творчість Казимир Малевич, чия художня концепція тривалий час репрезентувалася переважно у російському культурному контексті. Сучасні дослідження дедалі активніше акцентують на українських витоках світогляду митця, його зв'язках із Києвом та впливі української народної культури на формування супрематизму[45].

Деколонізаційні процеси також стосуються творчості Олександри Екстер, Олександра Богомазова, Василя Єрмилов та інших митців, діяльність яких формувалася у культурному середовищі Києва, Харкова, Одеси. Повернення цих імен до українського мистецького дискурсу є важливим етапом відновлення культурної тяглості та подолання наслідків імперської культурної політики. У цьому контексті український авангард відіграє важливу роль у переосмисленні національного мистецького канону. Тривалий час офіційна історія мистецтва в Україні формувалася під впливом радянської ідеології, у межах якої модерністські та авангардні практики або замовчувалися, або трактувалися як «формалістичні» й антисоціальні. Унаслідок цього значна частина художньої спадщини XX століття була фактично вилучена з культурної пам'яті[46].

---

[44] Столярчук Н. Українськість українського авангарду. Повертаємо своє. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : матеріали VIII Міжнародної наук.ово-практичої конференції; ВНУ імені Лесі Українки. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. С. 68–71

[45] Маркаде Ж-К. Малевич. Київ : Родовід, 2013. С. 118.

[46] Столярчук Н. Українськість українського авангарду. Повертаємо своє. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : матеріали VIII Міжнародної науково-практичої конференції; ВНУ імені Лесі Українки. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. С. 68–71.

Сучасна гуманітаристика прагне сформувати нову модель національного мистецького канону, у якій авангард займає одне з центральних місць. Йдеться не лише про включення окремих художників до історії українського мистецтва, а про концептуальне переосмислення самої логіки культурного розвитку України. Український модернізм дедалі більше інтерпретується як свідчення органічної інтеграції української культури у європейський художній процес та її здатності продукувати інноваційні мистецькі форми.

Переосмислення канону також передбачає відмову від периферійного бачення української культури. Якщо раніше авангардні практики в Україні часто трактувалися як вторинні щодо західноєвропейських або російських мистецьких центрів, то сучасні дослідження наголошують на самобутності української модерністської моделі. Особливу увагу дослідники приділяють взаємодії авангардної естетики з етнокультурною традицією, декоративним мистецтвом, народною орнаментикою та сакральною символікою[47].

Особливо актуальними у сучасному науковому дискурсі є дослідження авангарду як форми культурного спротиву та символу модерної української ідентичності. У контексті сучасних соціополітичних трансформацій та російсько-української війни авангардна спадщина набуває додаткового символічного значення. Вона стає доказом тривалої європейської інтегрованості української культури та її самостійного розвитку поза межами імперського наративу.

У сучасній гуманітаристиці український авангард також розглядається як важливий інструмент формування культурної пам'яті та самоідентифікації. Культурна пам'ять функціонує не лише як механізм збереження минулого, а як активний процес конструювання колективної ідентичності. Через музеї, виставкові проєкти, наукові дослідження та освітні програми авангард повертається до суспільної свідомості як важлива частина української культурної спадщини. Особливого значення набуває символічне переосмислення авангардної спадщини у контексті сучасної української культури. Творчість українських авангардистів дедалі частіше сприймається як свідчення історичної модерності української культури та її відкритості до світових художніх процесів. Це сприяє формуванню нової моделі культурної самоідентифікації, у якій українська культура постає не як периферійна чи вторинна, а як активний учасник глобального мистецького розвитку.

[47] Голубець О. Мистецтво XX століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с

Водночас культурна пам’ять про український авангард має важливий інтеграційний потенціал. Вона об’єднує різні покоління, мистецькі середовища та гуманітарні практики навколо спільного осмислення національної культурної спадщини. У цьому контексті авангард стає не лише історичним явищем, а й актуальним чинником сучасної культурної політики та формування національної свідомості. Варто також зазначити, що процес повернення українського авангарду до культурної пам’яті супроводжується активною міжнародною репрезентацією. Світові музеї, наукові центри та культурні інституції дедалі частіше презентують українських авангардистів як окреме явище європейського модернізму. Це сприяє не лише уточненню мистецтвознавчих наративів, а й зміцненню міжнародної культурної суб’єктності України.

Таким чином, український авангард у сучасному гуманітарному дискурсі постає важливим чинником формування культурної ідентичності. Процеси деколонізації культури, переосмислення мистецького канону, розвиток міждисциплінарних досліджень та актуалізація культурної пам’яті сприяють поверненню авангардної спадщини до національного культурного простору. У сучасних умовах український авангард набуває значення не лише мистецького феномену, а й символу культурної самодостатності, історичної тяглості та європейської інтегрованості української культури.

4. Рецепція українського авангарду у сучасних художніх практиках

У сучасному художньому просторі український авангард дедалі активніше постає не лише як історичне явище, а як важливе джерело актуальних мистецьких практик та візуальних стратегій. Contemporary art активно переосмислює естетику авангарду, інтегруючи її у нові форми художнього висловлювання, пов’язані з цифровими технологіями, медіакультурою, інтерактивністю та глобальними соціокультурними трансформаціями. У цьому контексті авангардна спадщина функціонує як своєрідний культурний код, через який сучасні художники осмислюють питання пам’яті, ідентичності, візуальної комунікації та місця української культури у світовому мистецькому процесі.

Однією з найпоширеніших форм актуалізації українського авангарду у contemporary art є використання візуальних цитат. Сучасні митці активно звертаються до супрематичних композицій, конструктивістської графіки, футуристичної динаміки та авангардної сценографії, інтегруючи їх у новий художній контекст. Візуальна цитата у contemporary art виконує не лише естетичну функцію, а й стає засобом культурної

комунікації, що дозволяє встановлювати зв'язок між історичною авангардною традицією та сучасними мистецькими практиками[48].

Особливого значення набуває переосмислення супрематичної естетики Казимира Малевича у сучасному мистецтві. Геометрична лаконічність, абстрактність композиції та символічне використання кольору активно трансформуються у цифровому живописі, інсталяціях, медіаарті та графічному дизайні. Супрематичні форми нерідко використовуються сучасними художниками як символ модерності, культурної пам'яті або деколоніального переосмислення українського мистецького спадку.

Візуальні цитати з українського авангарду особливо помітні у сучасному українському дизайні та публічному мистецтві. Геометричні композиції, типографічні рішення та кольорові структури конструктивізму активно інтегруються у брендинг культурних проєктів, виставковий дизайн, плакатне мистецтво та урбаністичну візуальну культуру. У цьому контексті авангардна естетика стає елементом сучасної візуальної ідентичності України[49].

Важливою формою рецепції авангардної спадщини є ремінісценції, які функціонують як опосередковані культурні відсилання до художньої мови модернізму. На відміну від прямого цитування, ремінісценція передбачає творче переосмислення окремих естетичних принципів авангарду – ритму, конструктивності, експериментальної просторовості або синтетичності мистецької форми. У contemporary art ремінісценції часто набувають концептуального характеру та пов'язані з проблемами культурної пам'яті й історичної тяглості.

Особливо актуальним є звернення сучасних художників до конструктивістської традиції Василя Єрмилова. Конструктивістська логіка організації простору, поєднання мистецтва і функціональності, а також принцип взаємодії художнього об'єкта з соціальним середовищем активно трансформуються у сучасних інсталяційних практиках та урбаністичному мистецтві[50]. Таким чином, авангардна естетика не відтворюється буквально, а адаптується до нових культурних і технологічних умов. Важливу роль у трансформації авангардної спадщини відіграють нові медіа, що суттєво змінюють способи створення та сприйняття мистецтва. Медіаарт, відеоарт, інтерактивні інсталяції та VR-практики

[48] Голубець О. Мистецтво XX століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. С.174.

[49]Скляренко Г. Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. К.: ІМФЕ ім. МТ Рильського НАН України, 2009. Вип. 9.С. 318–322.

[50] Український авангард 1910–1930 років*:* альбом. Авт.-упоряд. Д. О. Горбачов. К. : Мистецтво, 1996. 400 с.

дозволяють сучасним художникам по-новому осмислювати авангардні концепції простору, руху та взаємодії форми. Якщо для авангардистів початку XX століття мистецтво було способом моделювання нової реальності модерної епохи, то сучасне цифрове мистецтво розглядає авангард як платформу для дослідження віртуальності, мережевої культури та цифрової комунікації.

У contemporary art простежується активне переосмислення футуристичних ідей динамізму та технологічності. Багато сучасних художників використовують цифрові технології для створення рухомих абстрактних композицій, аудіовізуальних перформансів та генеративного мистецтва, що концептуально перегукується з авангардними експериментами початку XX століття[51]. Водночас нові медіа розширюють можливості синтезу мистецтв, який був одним із ключових принципів авангарду.

Особливого значення у сучасному мистецькому просторі набуває цифрове мистецтво, що активно інтегрує естетику авангарду у віртуальне середовище. Цифрові художники використовують супрематичні форми, конструктивістську графіку та авангардну типографіку у створенні анімації, NFT-арту, цифрових колажів та мультимедійних проєктів. Така трансформація авангардної естетики демонструє її здатність адаптуватися до нових технологічних реалій та залишатися актуальною у сучасній візуальній культурі. У цифровому мистецтві особливого значення набуває проблема взаємодії історичної спадщини та новітніх технологій. Сучасні художники не лише використовують авангардні форми як стилістичний ресурс, а й осмислюють саму природу модерності, яку авангард свого часу прагнув репрезентувати. Через цифрові платформи авангардна естетика інтегрується у глобальний культурний простір, де вона функціонує як універсальна мова сучасної візуальності[52].

Водночас рецепція українського авангарду у contemporary art має виразний культурно-ідентифікаційний вимір. У сучасному українському мистецтві звернення до авангардної спадщини часто пов’язане з проблемами деколонізації, культурної пам’яті та пошуку нових моделей національної репрезентації. Авангардна естетика використовується як символ модерної європейської традиції української культури та її історичної інтегрованості у світовий мистецький процес. Особливо актуальним це стало у контексті сучасних соціополітичних трансформацій та російсько-української війни, коли мистецтво дедалі частіше виконує функцію культурного спротиву. У цьому аспекті звернення

[51] Paul C. Digital Art. London : Thames & Hudson, 2015. P.91.
[52] Manovich L. The Language of New Media. Cambridge : MIT Press, 2001. 354 p.

до українського авангарду набуває не лише естетичного, а й символічного значення, стаючи формою актуалізації історичної пам'яті та культурної суб'єктності. Таким чином, трансформація авангардної естетики у contemporary art свідчить про актуальність українського авангарду у сучасному художньому просторі. Візуальні цитати, ремінісценції, нові медіа та цифрове мистецтво демонструють здатність авангардної спадщини до постійного переосмислення та адаптації в умовах нової культурної реальності. Український авангард у contemporary art постає не лише історичним джерелом художніх форм, а й важливим інструментом осмислення культурної пам'яті, ідентичності та модерної візуальної культури.

У сучасній візуальній культурі український авангард виступає важливим джерелом формотворчих принципів, естетичних концепцій та візуальних кодів, які активно трансформуються у графічному дизайні, типографіці, моді, урбаністичному мистецтві та стріт-арті. Авангардна спадщина сьогодні функціонує не лише як історичний феномен мистецтва модернізму, а як актуальна візуальна система, здатна адаптуватися до нових соціокультурних та технологічних умов. Через сучасні дизайнерські практики український авангард набуває нових форм репрезентації та стає важливим елементом формування сучасної культурної ідентичності. Одним із найбільш помітних напрямів рецепції авангардної естетики є графічний дизайн. Геометризм, лаконічність композиції, контрастність кольору та конструктивна організація простору, характерні для українського авангарду, активно використовуються у сучасному брендингу, айдентиці культурних інституцій, плакатному мистецтві та цифровій візуальній комунікації. Особливого значення набуває конструктивістська спадщина Василя Єрмилова, чия творчість значною мірою вплинула на розвиток сучасного українського дизайну[53]. Конструктивістська естетика Єрмилова, заснована на функціональності, чіткій геометричній структурі та взаємодії тексту й зображення, активно переосмислюється сучасними дизайнерами. Використання асиметричної композиції, модульної сітки, типографічного ритму та локальних кольорових акцентів стало характерною ознакою багатьох сучасних українських графічних проєктів. У цьому контексті авангардна естетика інтегрується у сучасний візуальний простір як символ модерності та культурної інновації.

Важливим аспектом впливу українського авангарду є розвиток типографіки. Авангардисти початку XX століття одними з перших

[53] Голубець О. Мистецтво XX століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. С. 147.

почали активно експериментувати з шрифтом як самостійним художнім елементом. У конструктивістській та футуристичній графіці текст перестає бути лише носієм інформації і стає частиною композиційної структури. Такий підхід значною мірою вплинув на сучасну візуальну комунікацію та дизайн друкованих і цифрових медіа. Сучасна українська типографіка активно використовує авангардні принципи динамічного компонування тексту, поєднання геометричних шрифтів, контрастних масштабів та експериментальної верстки. Особливого поширення ці тенденції набули у сфері культурного плаката, книжкового дизайну та цифрових платформ[54]. Водночас звернення до авангардної типографіки часто виконує функцію культурної ремінісценції, пов'язаної з актуалізацією модерністської спадщини України.

Не менш важливим напрямом рецепції авангарду є сучасна мода. Естетика супрематизму, конструктивізму та кубофутуризму активно трансформується у дизайні одягу, сценічному костюмі та fashion-індустрії. Геометричні форми, абстрактні композиції, контрастна колористика та декоративна стилізація, характерні для творчості Олександри Екстер, стали важливими джерелами натхнення для сучасних дизайнерів[55]. Особливу роль у формуванні авангардної модної естетики відіграє синтез традиційного та модерністського начал. Сучасні українські модельєри активно поєднують авангардні конструктивні принципи з елементами народного орнаменту, етнічної символіки та декоративного мистецтва. У результаті формується нова візуальна мова моди, у якій українська культурна традиція інтегрується у глобальний fashion-дискурс.

У сучасному культурному просторі український авангард також активно впливає на урбаністичне мистецтво. Міський простір стає середовищем актуалізації авангардної естетики через мурали, арт-інсталяції, дизайн громадських просторів та архітектурні проєкти. Геометричні композиції, абстрактні форми та конструктивістська логіка організації простору активно використовуються у сучасному урбаністичному середовищі як засоби формування нової візуальної культури міста. Особливого значення урбаністичне мистецтво набуває у контексті культурної пам'яті та ідентичності. Через візуальні практики сучасні художники переосмислюють авангардну спадщину та інтегрують її у повсякденний міський простір. Такі проєкти не лише

[54] Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.

[55] Bowlt J. E. Amazons of the Avant-Garde. New York : Guggenheim Museum Publications, 2000. 352 p.

популяризують український авангард, а й формують нові моделі взаємодії між мистецтвом, суспільством та культурною історією. Однією з найбільш динамічних форм сучасної візуальної культури є стріт-арт, у якому також простежується активна рецепція авангардної естетики. Українські стріт-артисти часто використовують супрематичні композиції, конструктивістські елементи та футуристичну динаміку як основу для створення муралів і графічних об'єктів у публічному просторі. Авангардна стилістика у стріт-арті функціонує як форма сучасної культурної комунікації та засіб актуалізації історичної пам'яті.

Водночас стріт-арт переосмислює авангард не лише на формальному рівні, а й концептуально. Як і авангардисти початку XX століття, сучасні вуличні художники прагнуть трансформувати міський простір та зробити мистецтво доступним широкій аудиторії. У цьому аспекті стріт-арт успадковує авангардну ідею інтеграції мистецтва у повсякденне життя та руйнування меж між художньою практикою і соціальною реальністю[56].

Особливо актуальною рецепція українського авангарду у сучасній візуальній культурі стає у контексті формування нової культурної ідентичності України. Звернення до авангардної спадщини дозволяє сучасним митцям і дизайнерам репрезентувати українську культуру як органічну частину європейського модерністського процесу. У сучасних умовах деколонізації та культурного самоствердження авангардна естетика стає важливим інструментом символічного відновлення історичної тяглості українського мистецтва. Разом з тим сучасний дизайн і візуальна культура не просто відтворюють авангардні форми, а адаптують їх до нових технологічних і соціокультурних реалій. Український авангард функціонує як відкрита система візуальних принципів, здатна трансформуватися відповідно до потреб сучасного культурного середовища. Саме тому його вплив залишається актуальним у різних сферах сучасної візуальної культури.

Таким чином, український авангард відіграє важливу роль у формуванні сучасного дизайну та візуальної культури. Графічний дизайн, типографіка, мода, урбаністичне мистецтво та стріт-арт демонструють активну трансформацію авангардної естетики у сучасному культурному просторі. Через ці практики авангардна спадщина інтегрується у нові форми візуальної комунікації та стає важливим чинником формування культурної пам'яті й сучасної української ідентичності.

[56] Wacławek A. Graffiti and Street Art. London : Thames & Hudson, 2011. 208 p.

5. Український авангард у сучасному культурно-мистецькому дискурсі: культурологічні інтерпретації

У сучасному гуманітарному просторі український авангард дедалі більше виходить за межі суто мистецтвознавчого аналізу та постає як складний культурний феномен, що інтегрується у систему сучасного культурологічного дискурсу. Його осмислення сьогодні відбувається в умовах постмодерної культури, яка характеризується множинністю інтерпретацій, міждисциплінарністю та переоцінкою історико-культурних наративів. У цьому контексті український авангард функціонує не лише як історичний етап розвитку модернізму, а як активний механізм продукування нових смислів, пов'язаних із культурною пам'яттю, ідентичністю та трансформацією візуальної культури.

Однією з визначальних особливостей сучасного культурологічного дискурсу є його постмодерний характер. Постмодернізм відмовляється від єдиної універсальної моделі інтерпретації культури та орієнтується на плюралізм, фрагментарність і взаємодію різних культурних кодів. У таких умовах авангард починає сприйматися не як завершений історичний стиль, а як відкрита система знаків і концептів, здатна до постійного переосмислення. У постмодерному контексті український авангард набуває нової актуальності через його експериментальний характер та орієнтацію на руйнування традиційних художніх моделей. Сучасна культура активно використовує авангардні стратегії деконструкції форми, візуального експерименту та синтезу мистецтв. Водночас постмодерна інтерпретація авангарду передбачає відмову від його сприйняття виключно як утопічного проєкту модерності. Якщо для авангардистів початку XX століття мистецтво було інструментом радикального оновлення світу, то сучасний культурний дискурс розглядає авангард радше як поле культурної пам'яті та символічної рефлексії.

У цьому аспекті український авангард інтегрується у постмодерний простір через практики цитування, ремінісценції та реконструкції. Contemporary art, цифрова культура, дизайн і нові медіа активно використовують авангардні форми як елементи візуальної гри та культурного переосмислення. Геометричні композиції супрематизму, конструктивістська типографіка або футуристична динаміка функціонують у сучасному мистецтві як знаки історичної модерності та водночас як інструменти формування нових візуальних наративів[57].

Особливого значення у сучасному культурологічному дискурсі набувають інтерпретаційні моделі осмислення українського авангарду.

[57] Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham : Duke University Press, 1991. 438 p.

Упродовж XX століття домінуючою залишалася мистецтвознавча модель, що аналізувала авангард переважно у контексті формальних художніх трансформацій. Проте сучасна гуманітаристика дедалі частіше звертається до ширших культурологічних, соціальних та політичних інтерпретацій. Однією з найвпливовіших сьогодні є постколоніальна та деколоніальна модель аналізу. У цьому контексті український авангард розглядається як явище, що тривалий час перебувало під впливом імперських культурних наративів і потребує повернення власного історичного та національного контексту. Деколоніальна критика спрямована на подолання практик культурного привласнення та переосмислення ролі українських художників у світовому модерністському процесі[58]. Особливу увагу сучасні дослідники приділяють творчості Казимира Малевича, Олександри Екстер, Олександра Богомазова та Василя Єрмилова як представникам саме української модерністської традиції. У результаті формується нова інтерпретаційна модель, у якій український авангард постає не периферійним явищем «російського модернізму», а самостійним культурним феноменом європейської модерності.

Поряд із деколоніальними студіями важливу роль відіграють memory studies – дослідження культурної пам'яті. У цьому підході авангард розглядається як складова колективної пам'яті та інструмент конструювання культурної ідентичності. Через музейні практики, виставкові проєкти, освітні програми та медіарепрезентацію авангард інтегрується у сучасний національний наратив і стає частиною процесу культурної самоідентифікації[59].

У сучасному дискурсі також поширеними є семіотичні та візуально-культурні інтерпретації авангарду. Вони акцентують увагу на аналізі авангардної мови як системи знаків, символів та візуальних кодів. Геометричні форми супрематизму, конструктивістська композиція чи футуристична динаміка розглядаються не лише як художні прийоми, а як способи моделювання нової культурної реальності модерної епохи.

Важливою характеристикою сучасного культурологічного дискурсу є міждисциплінарність, яка суттєво впливає на дослідження українського авангарду. Якщо раніше авангард вивчався переважно у межах мистецтвознавства, то сьогодні його аналіз охоплює філософію, соціологію, антропологію, візуальні студії, медіадослідження та цифрову гуманітаристику (digital humanities). Такий підхід дозволяє розглядати авангард не лише як художній стиль, а як комплексне соціокультурне

[58] Маркаде Ж-К. Малевич. Київ : Родовід, 2013. 304 с.

[59] Assmann J. Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge : Cambridge University Press, 2011. 319 p.

явище[60]. Міждисциплінарність особливо помітна у дослідженнях взаємодії авангарду з міським простором, масовою культурою, політикою пам'яті та цифровими технологіями. Сучасні науковці аналізують авангард як форму візуальної комунікації, механізм формування модерної суб'єктивності та інструмент соціальної трансформації. Водночас міждисциплінарний підхід дозволяє поєднувати історичний аналіз із сучасними культурними практиками та виявляти актуальність авангардної спадщини у сучасному соціокультурному просторі.

У контексті цифрової гуманітаристики український авангард дедалі активніше інтегрується у цифровий простір. Електронні архіви, онлайн-виставки, цифрові реконструкції та мультимедійні платформи сприяють популяризації авангардної спадщини та розширюють можливості її наукового дослідження.

Таким чином, український авангард у системі сучасного культурологічного дискурсу постає як багатовимірний культурний феномен, що інтегрується у постмодерний контекст, функціонує через різноманітні інтерпретаційні моделі та активно осмислюється у міждисциплінарному полі сучасної гуманітаристики. Його актуальність визначається не лише історичною цінністю, а й здатністю продукувати нові культурні смисли, пов'язані з ідентичністю, пам'яттю та сучасною візуальною культурою.

Однією з ключових тенденцій сучасної гуманітаристики є застосування нових методологій, які дозволяють аналізувати авангард не лише як сукупність художніх практик, а як складний соціокультурний процес. Традиційна мистецтвознавча модель, орієнтована переважно на формально-стилістичний аналіз, поступово доповнюється культурологічними, антропологічними, семіотичними та соціокомунікативними підходами. У результаті авангард починає розглядатися як форма культурної репрезентації модерності, механізм формування нової візуальної свідомості та інструмент конструювання культурної ідентичності.

Особливо актуальними стають міждисциплінарні методології, що дозволяють поєднувати аналіз художньої форми з дослідженням історичних, політичних та соціокультурних процесів. У цьому контексті український авангард осмислюється як частина ширших трансформацій модерної культури, пов'язаних із урбанізацією, індустріалізацією, кризою традиційного світогляду та формуванням нових моделей культурної комунікації. Такий підхід сприяє глибшому розумінню взаємозв'язку між художніми експериментами та історичною динамікою першої половини XX століття.

Водночас сучасні дослідження дедалі активніше орієнтуються напроблеми культурної пам'яті та ідентичності. Український авангард

[60] Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture. London : Routledge, 2009. 376 p.

аналізується як складова національної культурної пам'яті, що була тривалий час витіснена з офіційного історико-мистецького дискурсу. У цьому аспекті перспективними є методології memory studies, які дозволяють досліджувати механізми формування культурного канону, процеси репрезентації історичної спадщини та роль мистецтва у конструюванні колективної пам'яті[61].

Важливим напрямом сучасної гуманітаристики стає цифрова гуманітаристика, що відкриває нові можливості для дослідження та популяризації українського авангарду. Цифрові технології суттєво змінюють способи збереження, архівування та репрезентації мистецької спадщини. Електронні архіви, цифрові бази даних, онлайн-виставки та мультимедійні платформи сприяють розширенню доступу до авангардної спадщини та інтеграції українського мистецтва у глобальний інформаційний простір[62]. Цифрова гуманітаристика дозволяє здійснювати комплексний аналіз художніх творів через інтерактивні візуалізації, цифрове картографування культурних процесів та створення електронних каталогів. Особливого значення набуває оцифрування архівів українських авангардистів, що сприяє збереженню мистецької спадщини та введенню маловідомих матеріалів у науковий обіг. У цьому контексті цифрові технології стають не лише інструментом дослідження, а й важливим механізмом формування сучасної культурної пам'яті. Водночас digital humanities сприяє розвитку нових форм міжнародної наукової комунікації. Через цифрові платформи український авангард інтегрується у світові академічні мережі, що дозволяє здійснювати міжкультурний обмін знаннями та формувати нові моделі гуманітарного співробітництва. Особливо актуальним це є в умовах глобалізації та розвитку мережевої культури, де цифровий простір стає одним із ключових середовищ репрезентації мистецтва.

Одним із найбільш перспективних напрямів сучасних досліджень українського авангарду є деколоніальні студії. У сучасному гуманітарному дискурсі дедалі активніше переосмислюється проблема імперських моделей репрезентації східноєвропейського мистецтва та привласнення української культурної спадщини. Деколоніальна методологія дозволяє критично аналізувати механізми культурної маргіналізації та відновлювати український контекст творчості митців, яких тривалий час включали до російського мистецького канону[63].

[61] Assmann J. Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge : Cambridge University Press, 2011. 319 p.

[62] Berry D. Understanding Digital Humanities. London : Palgrave Macmillan, 2012. 312 p.

[63] Mignolo W. The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options. Durham : Duke University Press, 2011. 458 p.

Деколоніальні студії спрямовані не лише на уточнення історичних фактів, а й на формування нової моделі культурної суб'єктності України у світовому гуманітарному просторі.

Особливої актуальності деколоніальні підходи набули в умовах сучасної російсько-української війни, коли проблема культурної ідентичності та репрезентації української культури на міжнародному рівні стала важливою складовою гуманітарної політики. У цьому контексті український авангард розглядається як доказ самостійності української модерністської традиції та її органічної інтегрованості у європейський мистецький процес.

Важливі перспективи розвитку досліджень українського авангарду відкривають також візуальні студії (visual studies), які аналізують мистецтво як систему візуальної комунікації та культурного конструювання реальності. У межах цього підходу авангардна естетика досліджується не лише як художній стиль, а як спосіб формування нових моделей бачення, сприйняття та репрезентації світу[64]. Візуальні студії дозволяють розглядати український авангард у ширшому контексті медіакультури, масової комунікації, дизайну та сучасних цифрових практик. Особлива увага приділяється проблемам взаємодії авангардної естетики з сучасною візуальною культурою, рекламою, урбаністичним середовищем та новими медіа. Такий підхід сприяє актуалізації авангардної спадщини у contemporary culture та демонструє її вплив на сучасні форми візуального мислення. Водночас візуальні студії акцентують увагу на проблемах репрезентації, символічної влади та культурної пам'яті. У цьому аспекті український авангард постає як важливий елемент сучасної візуальної політики та механізм формування культурної ідентичності. Через візуальні практики сучасна культура не лише репрезентує авангардну спадщину, а й формує нові інтерпретації історії українського модернізму.

Сучасні перспективи розвитку досліджень українського авангарду також пов'язані з активізацією міжнародного наукового діалогу. Спільні дослідницькі проєкти, міжмузейні співпраці, цифрові архіви та міжнародні конференції сприяють інтеграції української гуманітаристики у світовий академічний простір. Це дозволяє не лише розширювати джерельну базу досліджень, а й формувати нові концептуальні підходи до осмислення українського модернізму.

Таким чином, перспективи розвитку досліджень українського авангарду пов'язані із застосуванням нових методологій, розвитком цифрової гуманітаристики, деколоніальних студій та візуальних досліджень. Сучасний гуманітарний дискурс дедалі більше інтегрує

[64] Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture. London : Routledge, 2009. 376 p.

український авангард у глобальний науковий простір, розглядаючи його як важливий елемент культурної пам'яті, національної ідентичності та світового модерністського процесу. Це відкриває нові можливості для комплексного осмислення українського авангарду як багатовимірного культурного феномену сучасності.

ВИСНОВКИ

У процесі дослідження встановлено, що український авангард не був периферійним відгалуженням європейського модернізму, а сформував самобутню художню модель, у якій поєдналися радикальний естетичний експеримент і культурна тяглість. Футуризм, кубофутуризм, супрематизм, конструктивізм та сценографічний авангард сформували нову систему художнього мислення, орієнтовану на динамізм, абстракцію, синтез мистецтв та створення нової візуальної мови модерної культури. Творчість Казимира Малевича, Олександри Екстер, Олександра Богомазова, Василя Єрмилова та інших митців засвідчила високий рівень інтегрованості українського мистецтва у міжнародний художній процес та його активну участь у формуванні європейської модерністської культури.

Доведено, що естетика українського авангарду ґрунтувалася на поєднанні новаторських художніх принципів із етнокультурною традицією. Орнаментальність, декоративність, колористика, народна ікона та примітивізм стали важливими складниками авангардної художньої мови та визначили національну специфіку українського модернізму. Саме через синтез традиції та експерименту український авангард сформував унікальну модель мистецтва, у якій модерністська естетика поєднувалася з проблемами культурної самоідентифікації та національного самовираження.

Важливим результатом дослідження стало осмислення українського авангарду у контексті культурної пам'яті та ідентичності. Встановлено, що радянська тоталітарна система спричинила системну репресію та маргіналізацію авангардного мистецтва, витіснення його з культурного канону та привласнення творчості багатьох українських митців у межах російського мистецтвознавчого дискурсу. У сучасному гуманітарному просторі процес повернення українського авангарду супроводжується деколонізацією культурної пам'яті, переосмисленням мистецького канону та відновленням культурної суб'єктності України у світовому мистецькому процесі.

З'ясовано, що у XXI столітті український авангард набуває нового значення як важливий чинник сучасного культурно-мистецького дискурсу. Його естетичні принципи активно трансформуються у contemporary art, графічному дизайні, типографіці, моді, урбаністичному

мистецтві, стріт-арті та цифровій культурі. Візуальні цитати, ремінісценції, нові медіа та цифрове мистецтво демонструють здатність авангардної спадщини адаптуватися до сучасних технологічних і соціокультурних реалій. У цьому контексті авангард функціонує не лише як історичний стиль, а як актуальна система візуальних кодів та культурних смислів.

Особливу увагу приділено актуалізації українського авангарду в умовах сучасних соціополітичних трансформацій. У контексті російсько-української війни авангардна спадщина набуває значення символу культурного спротиву, історичної тяглості та європейської інтегрованості української культури. Через музейні практики, виставкові проєкти, культурну дипломатію та міжнародний мистецький діалог український авангард стає важливим інструментом формування позитивного міжнародного образу України та репрезентації її культурної самобутності.

У результаті дослідження встановлено, що сучасний культурний дискурс розглядає український авангард як багатовимірний феномен, що інтегрується у постмодерний гуманітарний простір через різноманітні інтерпретаційні моделі – культурологічні, деколоніальні, memory studies, visual studies та digital humanities. Це дозволяє осмислювати авангард не лише як історичний етап розвитку мистецтва, а як активний механізм формування культурної пам'яті, ідентичності та сучасної візуальної культури.

Перспективи подальших досліджень українського авангарду пов'язані з розвитком міждисциплінарних підходів, цифрової гуманітаристики, деколоніальних студій та візуальних досліджень. Особливого значення набуває цифрове архівування авангардної спадщини, міжнародна наукова співпраця та подальше переосмислення ролі українського модернізму у глобальному мистецькому процесі. Це сприятиме не лише розширенню наукового знання про український авангард, а й зміцненню культурної суб'єктності України у сучасному світовому гуманітарному просторі.

АНОТАЦІЯ

У розділі здійснено культурологічний аналіз українського авангарду як феномену модерної культури та важливого складника сучасного культурно-мистецького дискурсу. Розглянуто історико-культурні передумови формування українського авангарду, його основні напрями, естетичні принципи та взаємодію з етномистецькими традиціями. Проаналізовано роль українського авангарду у формуванні культурної ідентичності, проблеми його репресії та маргіналізації

у радянський період, а також процес повернення авангардної спадщини до сучасного гуманітарного простору.

Особливу увагу приділено рецепції українського авангарду у contemporary art, дизайні, візуальній культурі, цифровому мистецтві та сучасних художніх практиках. Досліджено актуалізацію авангардної естетики в умовах сучасних соціокультурних трансформацій, зокрема у контексті війни, культурної дипломатії та міжнародного мистецького діалогу. Висвітлено сучасні культурологічні інтерпретації українського авангарду, його місце у глобальному мистецькому процесі та перспективи подальших досліджень у межах деколоніальних, візуальних і цифрових гуманітарних студій.

Література

1. Assmann J. Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge : Cambridge University Press, 2011. 319 p.

2. Berry D. Understanding Digital Humanities. London : Palgrave Macmillan, 2012. 312 p.

3. Bishop C. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London : Verso, 2012. 390 p

4. Bowlt J. E. *Amazons of the Avant-Garde.* New York : Guggenheim Museum Publications, 2000. 352 p.

5. Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham : Duke University Press, 1991. 438 p.

6. Manovich L. The Language of New Media. Cambridge : MIT Press, 2001. 354 p.

7. Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture. London : Routledge, 2009. 376 p.

8. Nakov A. Kazimir Malevich: Painting the Absolute. Paris : Thalia Edition, 2007. 320 p.

9. Paul C. Digital Art. London : Thames & Hudson, 2015. 272 p.

10. Rush M. New Media in Art. London : Thames & Hudson, 2005. 250 p.

11. Wacławek A. Graffiti and Street Art. London : Thames & Hudson, 2011. 208 p.

12. Богомазов О. Живопис та елементи. Київ : Задумливий страус, 1996. 176 с.

13. Голубець О. Мистецтво XX століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.

14. Горбачов Д. Авангард. Українські художники першої третини XX ст. Київ : Мистецтво, 2017. 320 с.

15. Горбачов Д. О. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. Київ: Тріумф, 2005. 382 с.

16. Єкельчик С. Імперія пам'яті: російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Київ : Критика, 2008. 303 с.

17. Історія української культури : у 5 т. Т. 5 : Українська культура XX – початку XXI століть / гол. ред. Г. Скрипник. Київ : Наукова думка, 2011. 863 с.

18. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.

19. Малевич К. Автобіографічні записки 1918–1933. Київ : Родовід, 2017. 96 с.

20. Маркаде Ж-К. Малевич. Київ : Родовід, 2013. 304 с.

21. Скляренко Г. Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : Зб. наук. пр. К. : ІМФЕ ім. МТ Рильського НАН України, 2009.Вип. 9.С. 318-322

22. Столярчук Н. М. Український авангард : навчальний посібник. Видання 2-ге, змінене та доповнене. Луцьк : Вежа-Друк, 2021. 176 с.

23. Столярчук Н. Українськість українського авангарду. Повертаємо своє. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : матеріали VIII Міжнародної науково-практичої конференції; ВНУ імені Лесі Українки. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. С. 68–71.

24. Український авангард 1910–1930 років : альбом. Авт.-упоряд. Д. О. Горбачов. К. : Мистецтво, 1996. 400 с.

Information about the author:
Stoliarchuk Nataliia Mykolaivna,
Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor at the Department of Cultural Studies
Lesya Ukrainka Volyn National University
13, Voli Avenue, Lutsk, 43000, Ukraine

DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-691-1-16

ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ

Супрунюк С. В.

ВСТУП

Комп'ютери, разом із програмним забезпеченням та іншими цифровими інструментами, присутні в мистецтві та освіті вже десятиліттями. У музичній освіті деякі викладачі-музиканти, демонструючи інновації у своєму викладанні порівняно з традиційними уроками музики, самостійно впроваджували мультимедійні рішення при навчанні музики. Але це відбувалося на альтруїстичних засадах, при наявності таких можливостей і бажанні самих вчителів та учнів. Перелом стався при поширенні вірусу COVID-19, який викликав пандемію та методи обмеження навчальних процесів шляхом введення суворого карантину. В той час (2020 рік) в усьому світі соціальна ізоляція та призупинення діяльності більшості економічних секторів, включаючи всі навчальні заклади всіх рівнів (від дитячих садків та дошкільних закладів, а також початкових, професійно-технічних та середніх шкіл, і університетів), стали надзвичайним заходом для запобігання поширенню інфекцій. Навчальні заклади були зобов'язані прийняти рішення щодо змін у розкладі та його впровадженні. У деяких школах було вирішено, що під приводом забезпечення цифрової гігієни учнів заняття з «необов'язкових» предметів, таких як музика, мистецтво та фізичне виховання, проводитимуться рідше. Усі попередні заняття перемістилися в онлайн. Запровадження соціальної ізоляції під час епідемічної загрози стало часом інтенсивної роботи та розвитку цифрових навичок для вчителів музики, а також динамічним процесом постійного впровадження інформаційно-комунікаційних технологічних рішень у віртуальному класі.

Не виключенням стали і музичні заходи (концерти, передачі за участі виконавців), які стали широко використовувати усі можливі цифрові способи для, найперше, заробітку, який падав, а далі – популяризації своєї музики. Це було, свого роду, новим викликом для музичного мистецтва та освіти – зайняти свою нішу в ефірному просторі без бачення слухачів, прихильників, учнів. Ставати кращими, ефектнішими, впізнаваними, затребуваними, популярними навпомацки. Це було ново і багатьом вдалося використати цифрові технології дуже вдало.

Метою нашої розвідки є окреслення цифрових технологій, які на даний час використовуються в музичній освіті навчальних закладів різного рівня.

1. Цифрові технології як нова парадигма осягнення музичного мистецтва

Ще до запровадження стану епідемічної загрози одним із важливих аспектів загальної освіти в Європі було впровадження елементів інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) у кожен предмет, що викладається в початковій школі, включаючи уроки музики. У дослідженні Gall MRY., Sammer G. de Vugt A. описано стан ІКТ з урахуванням різних рівнів державної музичної освіти у двадцяти європейських країнах. Перспектива, процес впровадження, доступність, різноманітність підходів та відмінності між країнами детально представлені у статті «Європейські перспективи музичної освіти: Нові медіа в класі»[1].

За словами польського митця Станіслава Диляка, впровадження сучасних технологій в освітній процес і практику має включати:

1) підкріплення традиційного навчання електронними інструментами в класі, школі та поза школою, але в рамках системи уроків та класів;

2) створення альтернативного навчального та викладацького середовища;

3) надання медіа можливості виконувати роль живого вчителя в безпосередньому контакті[2].

На думку Дж. Кратуса, «музична освіта має відображати характер культурного та соціального середовища, в якому вона існує»[3], тому наявність та впровадження медіа в систему музичного навчання дозволяє вчителям наблизитися до повсякденної практики дітей та підлітків. Створення інтерактивного освітнього досвіду за допомогою сучасних цифрових технологій може підтримувати та доповнювати існуючі види діяльності на уроках музики.

Європейські країни по-різному включалися в процес цифровізації музичної освіти.

---

[1] Gall MRY., Sammer G. de Vugt A. European Perspectives on Music Education: New media in the classroom. Innsbruck : Helbling Verlagsgesellschaft mbH, 2012.

[2] Dylak S. Kształcenie wyprzedzające jako obiecujący model edukacyjny epoki smartfona. W: Pyżalski, J. (red.), Wychowawcze i społeczno-kulturowe kompetencje współczesnych nauczycieli, Łódź : theQ studio, 2015. S. 66.

[3] Kratus J. Music Education at the Tipping Point. *Music Educators Journal.* 2007. № 2(94). p. 44.

Наприклад у Польщі перша ініціатива щодо створення порталу з доступними освітніми матеріалами була здійснена у 2011 році у співпраці між Міністерством культури та національної спадщини та Національним аудіовізуальним інститутом. Внаслідок цього було створено «Шкільну музичну бібліотеку», яка протягом останнього десятиліття розширилася, включивши контент про епохи, біографії композиторів, визначення музичних термінів, характеристики інструментів та музичних жанрів, мультимедійні інтерв'ю, базу даних із пісень для прослуховування, а також додатки для вивчення нот та інтерактивні музичні ігри[4]. Незважаючи на вищезгадані ініціативи, дослідниця М. Андрус вказує, що викладачі музики в польських школах відчували труднощі з пошуком електронних та віртуальних навчальних ресурсів та інших ресурсів (програм, додатків, платформ), які можна було б використовувати під час уроків[5]. Труднощі вчителів музики середніх класів школи виникали через: зміну змісту навчальної програми; цифрові інструменти та програмне забезпечення на уроках; слабкі цифрові компетенції, власне, вчителів[6].

В Україні цифровізація музичної освіти активізувалась також під час пандемії, але більшої актуальності цей процес набрав через важкі обставини воєнного стану і фізичної необхідності створення безпечного простору здобувачам шляхом їх навчання через онлайн-платформи, само опрацюванням матеріалу. У 2023 році, після тривалих обговорень потреб, можливостей, проблем та шляхів їх подолання запрацювала Національна платформа цифрової освіти. «Це дозволило організувати спеціалізований департамент цифрової освіти, який формує державну освітню політику та сприяє взаємодії між освітянами, видавцями та ІТ-професіоналами. Також були розроблені та ухвалені концепція та положення про Національну платформу цифрової освіти, що спрямовані на покращення якості цифрового освітнього контенту та ліквідацію недоліків у цій сфері. Досягнення цифрової трансформації включає побудову екосистеми цифрових рішень у сфері освіти та науки, підвищення цифрової компетентності, а також створення безпечного електронного освітнього середовища»[7]. Саме в рамках

[4] Parkita E. Technologie informacyjno-komunikacyjne w edukacji muzycznej XXI wieku, *Muzyka Historia Teoria Edukacja.* 2016. #6. S. 42.

[5] Andrys M. Mediatyzacja edukacji muzycznej w kontekście strategii kształcenia wyprzedzającego. *Com.press.* 2020. №3 (1). S. 44–53.

[6] Andrys M. Multimedia i technologia cyfrowa w edukacji muzycznej podczas zdalnych zajęć w czasie pandemii COVID-19. *Com.press.* 2022. # 5(2). S. 10. DOI: 10.51480/compress.2022.5-1.479.

[7] Бойчук П., Регуліч І., Борбич Н., Ковальчук І. Моніторинг сучасних тенденцій цифровізації в галузях освіти та культури. *Acta Paedagogica Volynienses.* 2025. № 3. С. 41. DOI: https://doi.org/10.32782/apv/2025.3.6

Національної платформи цифрової освіти[8] вдалося розпочати залучення вже існуючих онлайн-платформ, додатків та сервісів, які забезпечують доступ до навчальних матеріалів, створення креативного контенту та музичних зразків культурної спадщини з будь-якого місця та в будь-який час. Тенденція створення інтерактивного та захопливого досвіду для учнівської аудиторії допомагає привернути увагу, підвищити ефективність навчання та покращити культурне сприйняття. Адаптивне навчання та персоналізований підхід до кожного учня стають дедалі важливішими в освітньому процесі, під час вивчення музичного мистецтва як на уроках музики, так і в позакласній діяльності. Це дозволяє досягти кращих результатів та більшої задоволеності учнів, перемагаючи складнощі навчання в Україні через незалежні від учнів обставини.

Залежно від рівня вивчення музики: програмно (у школі, ліцеї, гімназії), чи залучення вивчення її професійно (у коледжі, ВУЗі) Національна платформа цифрової освіти дозволяє використовувати різні можливості та програми.

В непрофесійній освіті (навчання музичного мистецтва) використовуються платформи електронного навчання, такі як Moodle, Google Classroom та Blackboard, що дозволяють вчителям створювати та впроваджувати інтерактивні курси, дистанційні заняття та оцінювання для учнів[9]. Популярністю також користуються платформи онлайн-навчання, такі як Khan Academy та Coursera, що надають доступ до широкого спектру навчальних матеріалів у вигляді відеоуроків, інтерактивних завдань та оцінювання. Усі ці платформи спрямовані на забезпечення ефективного навчання та адаптивного підходу до організації освітнього процесу.

В професійній музичній освіті існує також створення, запис, відтворення та редагування музики, взаємодія з аудиторією та публічні виступи. Також використовується музичне програмне забезпечення, віртуальні інструменти, програмне забезпечення для обробки звуку та зображень. Тут доцільно згадати програми для аранжування та запису музики, а саме: Ableton Live, FL Studio, Logic Pro та GarageBand. Вони дозволяють музикантам створювати складні композиції за допомогою віртуальних інструментів та звукових ефектів. Цифрова технологія «Finale» – це універсальний програмний інструмент для музичної нотації, який активно використовується в музичній освіті. Ця система

[8] Цифрова трансформація освіти і науки Україні : вебсайт Міністерства освіти і науки. URL : https://mon.gov.ua/ua/tag/cifrova-transformaciya-osviti-ta-nauki (дата звернення: 18.05.2026)

[9] Там само.

не тільки забезпечує точну музичну нотацію та аранжування, а й включає вбудовані інструменти відтворення аудіо, а це значно розширює її навчальний потенціал. Під час роботи з платформою «Finale» користувачі можуть створювати професійні, оригінальні аранжування партитур, одночасно прослуховуючи музичний текст у режимі реального часу. Такий підхід сприяє глибшому розумінню музичного матеріалу та розвиває навички аналізу звуку[10].

До 2019–2020 років використання цифрових медіа в музичній освіті обмежувалось пошуком музики (музичних файлів, записів), інформації та навчальних матеріалів, а також на вивченні принципів музики та розвитку музичних навичок за допомогою навчальних відео в програмі YouTube, або гри з музичними програмами та додатками. Після пандемічних обмежень цифрова музична індустрія вже може запропонувати вчителям програми та додатки для створення власних навчальних ресурсів під час занять та для власної роботи. Для візуального представлення обговорюваного матеріалу учителі використовували готові ресурси, доступні на загальнодоступних веб-сайтах, зокрема PowerPoint, Prezi, Keynote, Canva та Genially. Для редагування відео та аудіо були поширеними програми, що дозволяють обрізати файли, додавати ефекти, переходи, створювати анімацію тощо (наприклад, Lightworks, Da Vinci Resolve, Audacity, Cubase, Wondershare Filmora, MAGIX Music Maker та Garageband). Під час підготовки аранжувань, створення пісень та навчальних посібників вчителі також активно використовують програмне забезпечення для редагування нот (наприклад, Finale, Sibelius та безкоштовною програмою MuseScore). Учасники освітнього музичного процесу створюють, або використовували бази даних, створені іншими користувачами, матеріали для полегшення запам’ятовування, найчастіше використовуючи онлайн-платформи (наприклад, Mentimeter, Kahoot, Quizizz, Quizlet) або безкоштовні програми (наприклад, Hot Potatos). А також готові мультимедійні навчальні ігри та намагаються створити власні додатки.

Відкриття комп’ютерної технології генерації звуку відкрило нові виміри для музики, а стандарт MIDI (Musical Instrument Digital Interface) для цифрового обміну музичною інформацією через Інтернет сприяв значним змінам у цьому виді мистецтва та його поширенні. Використання мультимедійних та цифрових технологій у створенні музики, композиції, виконанні, записі, зберіганні та обміні звуком (з візуалізацією або без неї) зараз є основою музичного виробництва,

[10] Платформа «Finale». URL : https://www.finalemusic.com/ (дата звернення 18.05.2026).

яке також використовується на уроках музики шляхом запису та репетиції електроакустичних композицій[11].

І. Регуліч підтверджує, що інтеграція візуальних та акустичних аспектів музичного тексту значно підвищує ефективність як навчального процесу, так і художньої практики, дозволяючи гнучко редагувати графічні та звукові параметри[12].

Поширеним стало входження в музичні спільноти в різних соціальних мережах. Музичний критик Джей Белл-Робетсон наголошує на тому, що «віртуальні соціальні простори можна визначити як онлайн-спільноти практики, концептуально засновані на конструктивістських принципах, що охоплюють навчання та набуття знань через дослідження, досвід, дії, соціальну взаємодію та рефлексію»[13]. Можемо впевнено відмітити, що в останні 5 років платформи соціальних мереж дуже ефективно об'єднали вчителів музики та фахівців, які обмінювалися зібраними матеріалами. Дистанційні заняття, які проводяться через відео-конференції, також мають значний вплив на підтримку стосунків, знайомства з новими напрямками музики. Ми переконані, що участь педагогів музичного мистецтва різних рівнів у конференціях, тренінгах, курсах та зустрічах, що проводилися он-лайн, об'єднала музичну спільноту у складний культурний момент, а також сприяла контактам з представниками інших центрів.

2. Практичний досвід застосування цифрових технологій в навчанні учнів музичної школи (власна практична діяльність)

Працюючи з учнями 6–12 років в професійній музичній школі в класі фортепіано, можемо відзначити, що соціальні мережі та Інтернет-ресурси – корисне методичне рішення для сучасного викладача музики. Кожен учень – це окрема особистість зі своїм конкретним запитом та своїм конкретним темпом, в якому він може навчатись та розвивати свої навички. Велику роль відіграє, звісно ж, те, яку саме стратегію та методику навчання вибере викладач. Він може обмежитись традиційною програмою з вивченням нотного стану, гам в різних октавах, вибором класичних творів не вище вимог навчального

[11] Andrys M. Multimedia i technologia cyfrowa w edukacji muzycznej podczas zdalnych zajęć w czasie pandemii COVID-19. *Com.press.* 2022. # 5(2). S. 8. DOI: 10.51480/compress.2022.5-1.479.

[12] Бойчук П., Регуліч І., Борбич Н., Ковальчук І. Моніторинг сучасних тенденцій цифровізації в галузях освіти та культури. *Acta Paedagogica Volynienses.* 2025. № 3. С. 43. DOI: https://doi.org/10.32782/apv/2025.3.6

[13] Bell-Robertson G. "Staying on Our Feet": Novice Music Teachers' Sharing of Emotions and Experiences within an Online Community. *Journal of Research in Music Education.* 2014. № 4. P. 431–51.

процесу і без звернення до сучасних можливостей. І це не буде невірним рішенням викладача, адже навчання передбачає, насамперед, вивчення бази музики. Але застосування сучасних методик та можливостей музичної грамоти, використання онлайн-ресурсів, застосунків, ігор, тестів, допоможе викладачу не лише у поясненні матеріалу початківцю, а й зацікавить ту дитину, яка ще не впевнена, що вона хоче саме вивчати музику, а не просто слухати її зі сторони і захоплюватись іншими виконавцями. Адже відвідування середнього освітнього закладу і вивчання музики на уроках згідно розкладу – є обов'язковим елементом, а вступ до музичної школи та входження в музичну грамоту та виконання з усіма обов'язковими творами, концертами, академічними здачами, тобто відвідування ще однієї повноцінної школи – це вже самостійний вибір і цілеспрямоване бажання. Завдання викладача такої школи – не втратити талановиту дитину і дати їй можливість зацікавитись, дорости до професійного рівня.

Якщо бути відвертим, то варто згадати що музичні Інтернет-ресурси давно вже використовують у навчанні тією чи іншою мірою. Примітно, що в останні десятиліття музичному керівнику вже не потрібно посилати учня/студента у бібліотеку та серед сотень архівних збірок шукати ту конкретну п'єсу, яку він хоче задати здобувачу. Багато збірок давно оцифровані, як от: «Прелюдії на основі українських народних пісень для фортепіано» в обробці В. Довженко[14], де оцифровано такі твори, як «2 вальси для фортепіано» І. Брамса (1960 рік), «2 колискові казочки» Майкапара (1951 рік), «2 полонеза для фортепіано» М. Огінського (1982 рік), «2 скерцо для фортепіано» Ф. Шуберта (1959 рік), «4 рондо для фортепіано» [Юним піаністам] Й. Мислівечека (1950 рік) і т.д. Тому музичному керівнику, викладачу потрібно лише надати дані доступу до цієї збірки, назву потрібної п'єси, а от учень вже навіть може вибрати: друкувати ноти на папері, чи прийти на урок з планшетом, відкрити ноти і грати таким чином.

Цифровізація музичної грамоти дійшла до такого рівня, що оцінка нотного полотна може відбуватися таким чином, що при завантаженні відповідних програм ноти будь-якої пісні чи мелодії, яку коли-небуть писали люди, вона може знайти та розшифрувати для будь-якого інструменту (скрипка, фортепіано, саксофон, сопілка тощо), визначити бажаний рівень складності та адаптувати нотний текст під рівень учня. Так працює платформа «Musescore»[15] – Інтернет-ресурс де можна

[14] Довженко В. Прелюдії на основі українських народних пісень для фортепіано. URL: https://drive.google.com/drive/folders/1kFk2yXFJBqrAQK9TcmPFUYk57_BN5CJq?sort=13&direction=a (дата звернення 18.05.2026).

[15] Платформа «Musescore». URL: https://musescore.com (дата звернення 19.05.2026).

знайти будь-які ноти. На самому сайті є різні фільтри, застосувавши які ми з учнями для виконання підбираємо твори за складністю, під конкретний інструмент, або ж різну кількість інструментів. При першій реєстрація програма відразу задає питання про рівень музичної грамотності чи власне бажання учня, для того, щоб підібрати твори конкретно під користувача: Яку музику слухати і хотіли б грати? На якому інструменті граєте? Який рівень знання інструменту?

Деякі твори випускає офіційно платформа «Musescore», хоча здебільшого, вона розрахована як майданчик для обміну нотами між музикантами різного рівня, або для молодих композиторів як місце самовираження і подачі своїх творів (нот) у мережу. Також платформа «Musescore» пропонує платні онлайн-уроки для бажаючих. Отже, при виборі творів з нашими учнями саме творів на фортепіано пошук нот взагалі перестав бути нашою проблемою.

Також слід відмітити, що платформа «Musescore» – це також за стосунок (сервіс) для запису нот з нуля. У навчанні це дуже зручно, коли викладач має можливість переписати ноти під свого учня з метою полегшення, або ж ускладнення творів. Додатковими перевагами платформи є MIDI-клавіатура; приємний адаптований вигляд партитур; можливість експорту оцифрованих творів в форматах PDF, MIDI, MusicXML.

В нашій музично-викладацькій діяльності платформа «Musescore» – не єдина програм для запису нот. Позитивні відгуки можна залишити щодо роботи в програмі «Sibelius», яка є професійною програмою, яку часто використовують у консерваторіях і для оркестрових партитур. Багато професійних музикантів, композитоів, викладачів вищих музичних навчальних закладів вважають її зручнішою за «Finale». Якщо згадати, що розробку «Finale», яка була «стандартом» в оцифруванні музики, офіційно припинили у 2024 році, то можна зрозуміти, що ця сфера швидко знаходить вдаліші рішення, прогресує і виконує вимоги музикантів.

Платформа «Dorico» – ще одне цифрове музичне рішення, яке зараз набирає популярності серед композиторів. Це професійна комп'ютерна програма для нотного набору та композиції від компанії Steinberg. Особливо потужними вважаються сучасний інтерфейс і зручний workflow[16].

[16] Платформа «Dorico». : https://www.steinberg.net/dorico/ (дата звернення 19.05.2026).

Також корисною в нашому навчанні фортепіанних торів є платформи «Flat.io»[17] або «Noteflight»[18] – це відомі та доступні онлайн-сервіси для нот прямо в браузері. В нашій роботі вони зручні для швидких домашніх завдань і спільної дистанційної роботи з учнями.

Найбільшого застосування в нашому навчанні гри на фортепіано з учнями музичної школи заслуговує онлайн сервіс «Wordwall»[19]. Цей сервіс є не суто музичним, а мультимедійним, адже в ньому можна ще створювати інтерактивні тести чи ігри для навчання. Так само як і в «Musescore», тут можна обмінюватись власними музичними здобутками, досвідом та самими музіграми. Користувач (викладач) може використовувати вже створені тести або ж створити їх самостійно. Одночасно на сайті можна знайти тести на будь-який смак і для будь-якої музичної тематики.

Наприклад, в нашому навчанні використано:

– «Тест на знання та закріплення нот басового ключа»[20];

– «Тест на знання та закріплення нот 2 октави»[21];

– вправи на вивчення розміщення нот на клавіатурі а також співставлення до латинських назв нот[22].

Для роботи зі старшими учнями музичної школи в нашій навчальній практиці доцільно використовувати платформу «Musicca»[23] – дуже ефективний сайт із темами із теорії музики та онлайн-вправами до них. На сайті «Musicca» для викладачів є можливість створювати групи та додавати студентів; там же можна задавати домашнє завдання і контролювати їх виконання учнями.

---

[17] Платформа «Flat.io». URL: https://www.nch.com.au/notation/index.html?kw=flat%20io&m=p&d=c&c=786701122052&ag=191944054692&gad_source=1&gad_campaignid=23106342615&gbraid=0AAAAAD_u7pu-v3ykzPJMTjitplGVjiuhe&gclid=CjwKCAjwt7XQBhBkEiwAtStpp0U4UORjvPKNaI-q5QA-X0tUf329rAABQliZwnjztAg4FmDRLo7qzhoC8ZcQAvD_BwE (дата звернення 19.05.2026).

[18] Платформа «Noteflight». URL: https://www.noteflight.com/ дата звернення 19.05.2026).

[19] Там само.

[20] «Тест на знання та закріплення нот басового ключа». URL: https://learningapps.org/watch?v=psh5nox7t24 (дата звернення 19.05.2026).

[21] «Тест на знання та закріплення нот 2 октави». URL: https://wordwall.net/uk/resource/28895219/%D0%BD%D0%BE%D1%82%D0%B8-%D0%B4%D1%80%D1%83%D0%B3%D0%BE%D1%97-%D0%BE%D0%BA%D1%82%D0%B0%D0%B2%D0%B8-%D1%80%D0%B5%D0%B1%D1%83%D1%81%D0%B8 (дата звернення 19.05.2026).

[22] Вправи на вивчення розміщення нот на клавіатурі а також співставлення до латинських назв нот. URL: https://wordwall.net/uk/resource/77949205/%D0%BD%D0%BE%D1%82%D0%B8 (дата звернення 19.05.2026).

[23] Платформа «Musicca». URL: https://www.musicca.com/uk (дата звернення 19.05.2026).

3. Перспективи подальших досліджень

До складних і невирішених досі завдань педагогічного викладання музики із застосуванням цифрових технологій відноситься ряд таких проблем.

1. Слід враховувати, що в самих учнів та їх батьків відзначається і досі низька цифрова компетентність. Адже багато з них відчували значні труднощі в опануванні засобів комунікації, а під час занять демонстрували брак навичок пошуку інформації, створення контенту чи вирішення проблем. Музичним наставникам потрібно бути не лише організатором освітнього процесу та налагодження комунікації із учнями за допомогою відповідних цифрових ресурсів, відеоконференцій (Zoom, Meet), інтерактивних дошок та відстеження прогресу учнів через спеціалізовані платформи, але й орієнтуватися у забезпеченні співпраці та виступів у віртуальному середовищі, створенні музичного продукту та комунікації з аудиторією через різні канали. Це може включати відтворення музики, спілкування з аудиторією через соціальні мережі, організацію віртуальних концертів та інтерактивних музичних виступів.

2. З попереднього випливає проблема підвищення кваліфікації вчителів, викладачів музики, адже цей процес, зазвичай, не охоплює інформаційно-комунікаційні технології в музичній освіті або можливість використання цифрових інструментів на уроках музики.

3. Наріжним каменем спотикання в поширенні цифровізації музичної освіти досі є, звичайно, обмеженість фізичного доступу до самої мережі Інтернет і користування програмами; відсутність достатньо потужного гаджету для завантаження програм, входження на музичні платформи і роботи на них.

4. Великою проблемою саме для України є відсутність оцифрованих творів класиків саме в українській обробці, українською мовою. Велика і тривала окупація України радянською владою, а згодом, після здобуття незалежності, – слабка державницька національна позиція щодо впровадження музичної грамоти в тому числі українською мовою, передруку збірників класиків, які є базовими в усіх музичних школах та навчальних закладах ІІ рівня України, – призвело до того, що досі ці збірки використовуються і лише за власною ініціативою самих вчителів, викладачів музики та технічною спроможністю твори разом з нотами переводяться рідною мовою для здобувача.

Зіткнувшись із викликами сучасного світу, музична освіта може впроваджувати найкращі практики у впровадженні онлайн-контенту навчальних програм. Каталоги планів уроків та широкий спектр навчальних матеріалів, створених вчителями під час дистанційного навчання, можуть забезпечити основу та натхнення для майбутньої

діяльності. Однак як у минулому, так і зараз, і, ймовірно, у майбутньому ці прагнення визначаються доступністю цифрових технологічних інструментів у школах. Відсутність попередньої належної підготовки та цифрових компетенцій вчителів значною мірою зменшилися за останні 5 років, що не змінює того факту, що навчання вчителів та семінари, що проводяться фахівцями, слід продовжувати, оскільки цифрові можливості в музичній освіті ще не вичерпані.

ВИСНОВКИ

Роль цифрових технологій у формуванні музичної культури та творчості є значною та багатогранною, сприяючи як особистісному та професійному розвитку юних талантів, так і розвитку музичних навичок на сцені. Доступ до музичних знань розширюється завдяки онлайн-ресурсам, таким як відеоуроки, освітні платформи та блоги, де студенти можуть досліджувати різноманітні освітні теми, включаючи теорію музики, історію музичних стилів та техніку гри на інструментах. Наприклад, безкоштовна інтегрована мультимедійна освітня платформа Electric Piano Digital Music дозволяє вчителям музики залучати кожного учасника до освітнього процесу, навчаючи грі на цифровому музичному інструменті, співу, теорії музики тощо, маючи доступ до інтерактивного музичного табло. Одночасно, спеціалізовані програми для створення музики дають можливість користувачу експериментувати зі звуковими ефектами, створювати власні композиції та аранжувати музику відповідно до власних творчих уподобань.

Наявність онлайн-доступу до таких цифрових платформ дозволяє дітям, учням, дорослим непрофесійним музикантам, самостійно долучитися до створення музичних творів, розкрити свій потенціал спочатку для себе, потім для ближчого оточення і, ймовірно, отримати швидку популярність в великому середовищі соціальних мереж. Цифровізація музики стирає межу між «не можу» і «мене слухають, чують і популяризують» через подолання психологічної проблеми виступу перед фізичною аудиторією, залом.

АНОТАЦІЯ

Комп’ютери, разом із програмним забезпеченням та іншими цифровими інструментами, присутні в мистецтві та освіті вже десятиліттями. У музичній освіті деякі викладачі-музиканти, демонструючи інновації у своєму викладанні порівняно з традиційними уроками музики, самостійно впроваджували мультимедійні рішення при навчанні музики. Але це відбувалося на альтруїстичних засадах, при наявності таких можливостей і бажанні самих вчителів та учнів.

Метою наукової розвідки будо дослідження процесу активізації застосування цифрових технологій в музичному навчанні в середніх школах (на непрофесійному рівні) та в спеціальних школах (музичних школах, коледжах, ВУЗах), їх опис та порівняння для різних освітніх цілей.

Результати дослідження. Перелом активного впровадження цифрових розробок в навчання і писання музики стався при поширенні вірусу COVID-19, який викликав пандемію та методи обмеження навчальних процесів шляхом введення суворого карантину. Європейські країни по-різному включалися в процес цифровізації музичної освіти. Наприклад у Польщі перша ініціатива щодо створення порталу з доступними освітніми матеріалами була здійснена у 2011 році у співпраці між Міністерством культури та національної спадщини та Національним аудіовізуальним інститутом. Внаслідок цього було створено «Шкільну музичну бібліотеку», яка протягом останнього десятиліття розширилася, включивши контент про епохи, біографії композиторів, визначення музичних термінів, характеристики інструментів та музичних жанрів, мультимедійні інтерв'ю, базу даних із пісень для прослуховування, а також додатки для вивчення нот та інтерактивні музичні ігри. В Україні цифровізація музичної освіти активізувалась також під час пандемії, але більшої актуальності цей процес набрав через важкі обставини воєнного стану і фізичної необхідності створення безпечного простору здобувачам шляхом їх навчання через онлайн-платформи, само опрацюванням матеріалу. У 2023 році, після тривалих обговорень потреб, можливостей, проблем та шляхів їх подолання запрацювала Національна платформа цифрової освіти. На даний час непрофесійній освіті (навчання музичного мистецтва в середніх навчальних закладах) використовуються платформи електронного навчання, такі як Moodle, Google Classroom, Blackboard, Khan Academy, Coursera, PowerPoint, Prezi, Keynote, Canva та Genially, Lightworks, Da Vinci Resolve, Audacity, Cubase, Wondershare Filmora, MAGIX Music Maker.

В професійній музичній освіті існує також створення, запис, відтворення та редагування музики, взаємодія з аудиторією та публічні виступи за допомогою музичного програмного забезпечення, а саме: Ableton Live, FL Studio, Logic Pro, GarageBand; музичних мультимедійних платформ з різними можливостями: «Finale», «Musescore», «Sibelius», «Dorico», «Flat.io», «Noteflight», «Wordwall», «Musicca».

До складних і невирішених досі завдань педагогічного викладання музики із застосуванням цифрових технологій відноситься ряд таких проблем: відсутність підвищення кваліфікації музичних викладачів за тематикою цифрових технологій; доступність до гаджетів, які підтримують необхідні для музичного навчання програми; низька

зацікавленість батьків в музичній освіті за цифровими освітніми програмами; низькі темпи оцифрування музичних творів усіх музикантів минулих століть українською мовою. Ці та ряд інших супутніх проблем потрібно вирішувати для ефективного цифрового навчання музиці в Україні.

Література

1. Gall MRY., Sammer G. de Vugt A. European Perspectives on Music Education: New media in the classroom. Innsbruck : Helbling Verlagsgesellschaft mbH, 2012.
2. Dylak S. Kształcenie wyprzedzające jako obiecujący model edukacyjny epoki smartfona. W: Pyżalski, J. (red.), Wychowawcze i społeczno-kulturowe kompetencje współczesnych nauczycieli, Łódź : theQ studio, 2015. S. 65–75.
3. Kratus J. Music Education at the Tipping Point. *Music Educators Journal.* 2007. № 2(94). P. 42–48.
4. Parkita E. Technologie informacyjno-komunikacyjne w edukacji muzycznej XXI wieku, *Muzyka Historia Teoria Edukacja.* 2016. #6. S. 34–44.
5. Andrys M. Mediatyzacja edukacji muzycznej w kontekście strategii kształcenia wyprzedzającego. Com.press. 2020. №3 (1). S. 44–53.
6. Andrys M. Multimedia i technologia cyfrowa w edukacji muzycznej podczas zdalnych zajęć w czasie pandemii COVID-19. *Com.press.* 2022. # 5(2). S. 6–19. DOI: 10.51480/compress.2022.5-1.479.
7. Бойчук П., Регуліч І., Борбич Н., Ковальчук І. Моніторинг сучасних тенденцій цифровізації в галузях освіти та культури. *Acta Paedagogica Volynienses*. 2025. № 3. С. 38–47. DOI: https://doi.org/10.32782/apv/2025.3.6
8. Цифрова трансформація освіти і науки Україні : вебсайт Міністерства освіти і науки. URL: https://mon.gov.ua/ua/tag/cifrova-transformaciya-osviti-ta-nauki (дата звернення: 18.05.2026).
9. Платформа «Finale». URL: https://www.finalemusic.com/ (дата звернення 18.05.2026).
10. Bell-Robertson G. “Staying on Our Feet”: Novice Music Teachers’ Sharing of Emotions and Experiences within an Online Community. *Journal of Research in Music Education.* 2014. № 4. P. 431–51.
11. Довженко В. Прелюдії на основі українських народних пісень для фортепіано. URL: https://drive.google.com/drive/folders/1kFk2yXFJBqrAQK9TcmPFUYk57_BN5CJq?sort=13&direction=a (дата звернення 18.05.2026).
12. Платформа «Musescore». URL: https://musescore.com (дата звернення 19.05.2026).

13. Платформа «Dorico». URL: https://www.steinberg.net/dorico/ (дата звернення 19.05.2026).

14. Платформа «Flat.io». URL: https://www.nch.com.au/notation/index.html?kw=flat%20io&m=p&d=c&c=786701122052&ag=191944054692&gad_source=1&gad_campaignid=23106342615&gbraid=0AAAAAD_u7pu-v3ykzPJMTjitplGVjiuhe&gclid=CjwKCAjwt7XQBhBkEiwAtStpp0U4UORjvPKNaI-q5QA-X0tUf329rAABQliZwnjztAg4FmDRLo7qzhoC8ZcQAvD_BwE (дата звернення 19.05.2026).

15. Платформа «Noteflight». URL: https://www.noteflight.com/ (дата звернення 19.05.2026).

16. Платформа «Wordwall». URL: https://wordwall.net/uk дата звернення 19.05.2026.

17. «Тест на знання та закріплення нот басового ключа». URL: https://learningapps.org/watch?v=psh5nox7t24

18. «Тест на знання та закріплення нот 2 октави». URL: https://wordwall.net/uk/resource/28895219/%D0%BD%D0%BE%D1%82%D0%B8-%D0%B4%D1%80%D1%83%D0%B3%D0%BE%D1%97-%D0%BE%D0%BA%D1%82%D0%B0%D0%B2%D0%B8-%D1%80%D0%B5%D0%B1%D1%83%D1%81%D0%B8

19. Вправи на вивчення розміщення нот на клавіатурі а також співставлення до латинських назв нот. URL: https://wordwall.net/uk/resource/77949205/%D0%BD%D0%BE%D1%82%D0%B8

20. Платформа «Musicca». URL: https://www.musicca.com/uk (дата звернення 19.05.2026).

Information about the author:
Suprunyuk Sofia Volodymyrivna,
2nd year student at the Faculty of Culture and Arts
Lesia Ukrainka Volyn National University
15F, Kovelska str., Lutsk, 43000, Ukraine

DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-691-1-17

UKRAINIAN UNIVERSITIES GRANT OPPORTUNITY TO UNLOCK POTENTIAL OF CHINESE YOUTH AS INNOVATIVE DESIGNERS

Chen Zhongfeng, Velychko V. V.

INTRODUCTION

The strategic initiatives of China in promoting the "One Belt, One Road" initiative worldwide (including Ukraine), coupled with the utilisation of arts as pivotal components of 'soft power'. It has precipitated substantial transformations within the nation, particularly in the domains of arts and design pedagogy. Consequently, several significant trends are emerging in terms of the enhancement of the internationalisation of arts and design education in China, multicultural dynamics in training programmes for both art and design educators and compulsory education curricula.

The primary objective of this chapter is to undertake a comprehensive analysis of national and international experiences in the realm of cross-border transfer of educational services facilitated by Joint Educational Institutions (JEIs). The 'preparatory courses' as a language training structure constitute the initial element of the triad of JEI's conception. The fundamental element of the JEI triad is the undergraduate training module for foreign students, which is accompanied by the relevant programme(s). The fundamental element of this triad is constituted by the human resources (i.e. faculty members) of the Ukrainian partner, who are dispatched to the Chinese partner's campus in order to undertake training tasks under the academic mobility clause (either physically or remotely).

Another objective is the discussion of methodological and practical issues involved in its implementation in the context of the educational activity of the Ukrainian Universities in the Chinese educational services market, in particular, in the form of a JEI.

The chapter's novelty of the results obtained by JEIs' cases research consists in studying and testing academic and methodological approaches to their management of the transfer of intellectual property, created in the practice of national higher education institutions of both partners. The main elements of the scientific novelty consist in improving the methodological approach to the cross-border transfer of educational services, which, unlike the technical and innovation sphere, is based on the principles of the commercialization of creative capital, formed in the design higher education institutions. Furthermore, it anticipates the transition of educational services

to a fee-paying model, despite the intricacies of martial law in Ukraine. Utilising a systematic approach, it encourages Ukrainian art schools to engage in meticulous educational due diligence with Chinese partners for the establishment of respective JEIs.

To solve the problems posed by intelligence, general and special scientific methods of scientific knowledge were used. In particular, the use of the systemic method made it possible to analyze international knowledge transfer as a system made up of two main elements – an international system for the transmission of design knowledge in the form of educational services, as well as to analyze the behavior of the Ukrainian and Chinese partners as subjects of this system. An important methodological tool of the chapter has been the analysis and synthesis of Ukrainian art schools educational activity in China in combination with the fact that it has accumulated in its course, which, in combination, gives the possibility of achieving the objective of the research. This chapter examines the export of Ukrainian higher education services to China, with a focus on the establishment of JEIs and the integration of Ukrainian universities within the Chinese higher education system. Additionally, it explores the implementation of mixed art education programmes, which are mutually adopted to provide comprehensive, most popular in the country design specialities training for Chinese students.

1. Legal substrate of educational activity abroad of Ukrainian art schools

The Law of Ukraine "On Higher Education" (No. 1556-VII, enacted July 1, 2014) is the primary legislation regulating the structure, autonomy, and quality assurance of higher education institutions (HEIs) etc. (Table 1).

Table 1

Key aspects of Law of Ukraine "On Higher Education"

Establishes the legal framework for modernizing the education system, focusing on university autonomy, quality assurance, and aligning education with research and labor market needs
Autonomy and Governance: Higher Education Institutions (HEIs) have expanded academic, financial, and organizational autonomy, allowing them to create curricula, manage budgets, and make structural decisions, though within state standards.
Quality Assurance System: Establishment of an independent National Agency for Higher Education Quality Assurance (NAQA) to accredit programs and monitor standards.
European Integration: Alignment with Bologna Process principles, featuring a three-cycle system (Bachelor, Master, PhD), ECTS credits, and increased international mobility (e.g., Erasmus+).
Student Rights and Mobility: Students have the right to academic freedom, participation in university management (student self-government), and academic mobility.

Table 1 (continuance)

Funding Reform: Implementation of formula-based state funding, where budget allocation depends on performance indicators like research activity, international rankings, and graduate employment.
Academic Integrity: Strict, codified standards against plagiarism, fabrication, and falsification of academic texts, which are crucial for accreditation.
Wartime Adjustments: Focus on digitalizing education, ensuring safety, and modernizing the network to support displaced or impacted institutions.
Degrees and Structure The law defines education levels as Bachelor, Master, and Doctor of Philosophy (PhD) / Doctor of Arts, with qualifications recognized for professional training.
Digitalization: Increased focus on digital governance and electronic services for students and academic staff.
Funding: Formula-based funding is used to distribute state funds based on performance indicators such as enrollment, international rankings, and research activity.
Academic Mobility: Expanded participation in programs like Erasmus+.[1]

The Law defines that HEIs can be universities, academies, or institutes, which operate under licenses from the Ministry of Education and Science of Ukraine. According to the Law [Article 1, p.1, paragraph 7], a higher education institution is a distinct type of institution, which is a legal entity[2]. At certain levels of higher education, it carries out scientific, technical, innovative and/or methodological activity, ensures the organization of the educational process and the acquisition of higher education, postgraduate education, taking into account their calls, interests and capabilities. These bodies are equal to public educational institutions, as the Law [article 1, p. 27, paragraph 1] stipulates that a higher education institution as an entity may act in any of these statutes as a budgetary institution. In addition, this Law [article 1, p. 25] determines that the Ukrainian partners are, in particular, the institutions of higher design education, which carries out teaching activities at various levels of higher education (including doctorate in philosophy), conducts basic and/or applied research, is a leading scientific and methodical center, has developed an infrastructure of educational, scientific and production units, promotes the dissemination of scientific knowledge and carries out cultural and educational activities.

It has become important for the Ukrainian partners that the Law [article 1, p. 70] has introduced changes in the part of financial autonomy of institution of higher education. In accordance with the procedure established by law and in accordance with their statutes, the Ukrainian

[1] On higher education: Law of Ukraine dated July 1, 2014 No. 1556-VII URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18?lang=en#Text (Last accessed: 18.4.2026).

[2] Ibidem.

partners have to secure own intellectual property rights on majors, created from its own or state funds or local budgets, to dispose of income from its use, as well as to receive property, funds and tangible assets. The assests may include buildings, structures, equipment, and vehicles. Some art schools launch financial and economic activities in Ukraine and abroad. Thanks to the income from financial and economic activity, the Ukrainian arts schools, in accordance with the aforementioned Law, can carry out construction and reconstruction work, undertake maintenance and repair work on fixed assets, create direct funds for the social support of the schools' scientific and pedagogical employees etc.

In order to ensure the external component of the activity, the Ukrainian partners open current accounts in the Chinese currency (renminbi yuan). In the Ukrainian banks the HEIs can recieve transfers from their Chinese partners in renminbi yuan, participate in the constitution of authorized capital set up, etc. The Ukrainian partners participate in the creation and establishment of JEIs and, according to the legislation that applies to them, can be one of their co-founders.

In order to carry out tasks related to the marketing of creative achievements, the international transfer of educational services and joint educational activities, the Ukrainian partners have moved on to the practical treatment of the model for the possible transfer of intangible assets to their Chinese partners. Intellectual property rights encompass a broad range of legal provisions and regulations, including training and educational programmes, course curricula, sylabuses, and copyrights on textbooks and published materials. The unconditional rights of Ukrainian partners encompass the entitlement to provide remunerated services to employees, on the condition that the provision of an adequate level of educational services to Chinese students constitutes their principal statutory duty, as defined by the prevailing legislation.

The Ukrainian partners are aware that the procedure for providing paid educational and other services, including the procedure for determining their value for Chinese applicants for higher education, is established by the central executive bodies-ministries (of education and science or culture), which ensures the formation and implementation of state policy in the field of economic development and trade. While the central government ensures the formation of state financial, budgetary and fiscal policy.

It is also worth noting the legislative norm stipulating that public educational institutions – universities and academies – have the right to provide supplementary educational services and other services exclusively in line with educational standards as activities financed by budgetary funds.

At the same time, understanding of higher education as a comprehensive cross-border exchange of educational services has deepened over the past

decade. This status has been recognized by the General Agreement on Trade of the World Trade Organization (WTO)[3]. According to the Agreement, educational services are generally classified into four categories: primary education services, secondary education services, higher education services and adult education services.

In accordance with the Agreement between the Ministry of Education and Science, Youth and Sports of Ukraine and the Ministry of Education of the People's Republic of China on Cooperation in the Field of Education (signed on 28.03.2012), the following measures are to be taken by the Parties: the encouragement of higher educational institutions of both States in their efforts to establish and develop direct contacts, as well as to deepen such areas of cooperation as exchanges of students and teachers, lectures, and scientific research. In accordance with the stipulations outlined in Article 3 of this Agreement, educational institutions are at liberty to enter into direct cooperative agreements, provided that such actions are grounded in mutual interests[4].

Analysis of the Ukrainian partners' activity on the Chinese educational services market offers the opportunity to develop and adapt to the requirements of national legislation a form of educational service provision as a JEI. This form can currently be seen as an organizational and methodological framework and matrix agreed by two partners of the supply (Ukrainian side) and consumption (Chinese side) of educational services under a stipulate-dagreement (up to ten years) in the presence of the risks of a market environment and restrictions from some unregulated provisions of current legislation.

2. Shift in methodological sphere

The basis for knowledge transfer in the form of a service system for multi-channel, multi-level management organization is the export of educational services to its external environment. The foundations have been laid by foreign (B. Clark, G. Williams, M. Lundkvist, S. Fraser, etc.) and national academics (T. Obolenska, I. Hryshchenko, A. Shysholin). They addressed the process of transformation into an international system of knowledge transfer, particularly in the field of technical education and technology, in the context of the regulation of international trade in services.

[3] The General Agreement on Trade in Services (GATS): objectives, coverage and disciplines/World Trade Organization. 2022. URL: https://www.wto.org/english/tratop_e/serv_e/gatsqa_e.htm (Last accessed: 25.4.2026).

[4] Agreement between the Ministry of Education and Science, Youth and Sports of Ukraine and the Ministry of Education of the People's Republic of China on Cooperation in the Field of Education. Signed on 28.03.2012. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/156_096 (Last accessed: 01.2.2026).

In their publications, they have identified numerous trends and forecasts concerning the development of the various links in its operation[5].

The analysis of the concepts and mechanisms of cross-border transmission of educational services in different countries shows that they are problematic to borrow in Ukraine as far as it happened in the past. Education should continue development in a country that is in a state of war of all spheres of activity – from state to personal. In author opinion, approaches to international trade in educational services, in particular, should take into account the actual state of affairs, the existing potential and conditions of functioning of domestic, many of which have undergone curtain decay, if not direct destruction. Some constraints of logistics (electricity. water. heating) and periodic stay of staff in shelters also should be taken into account. But the main thing was that some universities have undergone fundamental changes related to forced (and painful for design education) departure of the educational sphere from a clearly separated auditoriums (providing visual contact with the teacher) and independent (under the guidance of a teacher-mute) forms of self-education. Conditionally "distinguishing" form using information technologies were introduced instead. The overwhelming number of foreign applicants of the Ukrainian partners has been forced to return to the country of citizenship, which is the final consumer of educational services.

Thus, the Chinese students of the Ukrainian partners moved into fundamentally different life and training environment at home country. At the same time, they came from the real linguistic and cultural and educational environment into virtual ones. It is unlikely that environment could be replaced by the most perfect information technologies in their home country.

Therefore, the appropriate modernization of the management system for the international transfer of educational services in Ukraine is not only necessary. "Mainstream" orientation is not just about adapting global experience to national realities. It is necessary to move on to the use of these commercial approaches for the export of educational services, from which the Ukrainian partners would derive maximum benefit. Developments in this area will enable them to introduce recommendations and improve the system for managing cross-border exports of educational services through the development and implementation of fundamentally different decisions and appropriate actions.

[5] Оболенська Т. Є. Маркетинг освітніх послуг: вітчизняний та зарубіжний досвід. Київ: КНЕУ, 2001. 208 с.

3. Internationalisation in JEIs' design education

The internationalisation has emerged as a powerful Chinese art education trend in recent years, spurred by the nation's expanding global presence, vibrant cultural exchange initiatives, and a growing fascination with Chinese culture worldwide. This transformative process seeks to weave international perspectives, innovative curricula, and collaborative endeavors into the fabric of the Chinese art education system, while fostering cross-cultural understanding among students and teachers alike. It is evident that the internationalisation of art education in China is a pivotal aspect that warrants careful scrutiny. A notable element that lends credence to this phenomenon is the calibre of education imparted in foreign art institutions. In the context of international collaboration, Chinese art institutions seek to establish strategic partnerships with globally distinguished art schools and universities that have been recognised for their excellence in art education curricula.

This synergy fosters not only the exchange of faculty and students but also collaborative research efforts and the exchange of effective teaching practices, thereby enriching the educational experience by different ways (Table 2).

Table 2

The integration of internationalisation into art education practices

Joint programs:
A significant number of Chinese art schools are offering joint art and design programs, thereby attracting home students eager to immerse themselves in world's rich artistic landscape. This initiative has been demonstrated to have a significant impact on the reduction of language barriers and the enhancement of cultural diversity within educational settings.
The recruitment of international faculty members:
The recruitment of international faculty members is an integral component of the institution's strategic human resources management. Chinese art institutions actively seek educators from diverse backgrounds, enabling students to engage with varied teaching methodologies and artistic traditions that broaden their horizons.
Study abroad opportunities without going abroad:
A growing number of Chinese art students are pursuing opportunities for the purposes of exploring foreign contemporary art trends, mastering new artistic techniques, and appreciating diverse cultures, as well as alternative pedagogical strategies in art education abroad. Nevertheless, there is an emerging body of students and their families who are actively seeking to obtain such an education within the context of joint educational institutions (JEIs) affiliated with Chinese universities.
International Art Festivals and Exhibitions:
By organising and participating in a multitude of international art events, China provides critical platforms for artists, educators, and students to exchange ideas and showcase their works on the global stage via JEIs connectivity with foreign partner universities.

Table 2 (continuance)

Global Art Forums and Conferences:
China has assumed the role of host for a variety of international forums and conferences, thereby establishing forums for educators and experts to discuss trends, challenges, and opportunities in the global art education landscape.
Engagement in cultural exchange programs:
The engagement is facilitated by Chinese art schools, who play a pivotal role in the international mobility of students and teachers. This is achieved by the deliberate and strategic deployment of cultural exchange efforts, which include the simultaneous welcoming of foreign counterparts. The overarching objective of these programs is to foster mutual appreciation for diverse artistic practices and methodologies, thereby contributing to a more inclusive and global artistic community. The focus on creativity and innovation in Chinese art education is evident in its commitment to cultivating creative talents by the foreign teachers. Drawing inspiration from global models, this educational approach incorporates interdisciplinary methods that stimulate innovation.
Digital Art and Technology:
The influence of technology on art and design is widely acknowledged. In response to this, Chinese art education has been proactive in incorporating digital art, virtual reality and emerging technologies into its curriculum. This ensures that the education system aligns with international advancements in these fields.[6]

This dynamic and forward-thinking approach underlines China's commitment to enriching its art education landscape while actively engaging in meaningful global artistic conversations.

Since 2010s, China has announced a strategy of accelerated capacity building, which includes encouraging higher education regardless of the country providing the education services. Some Chinese universities sought to adopt European artistic methods, including those originating from Ukraine. The modern system of art education in China boasts a rich and evolving heritage, integrating influential pedagogical practices from Ukraine. The profound impact of the Ukrainian art schools has played a

[6] 中共中央办公厅 国务院办公厅印发《关于全面加强和改进新时代学校体育工作的意见》和《关于全面加强和改进新时代学校美育工作的意见》URL: moe_1778/202010/t20201015_494794.html （最后访问日期：2026年2月1日); Cheng, Yi'En, & Koh, Sin Yee.. The "soft infrastructure" of the Belt and Road Initiative: Imaginaries, affinities and subjectivities in Chinese transnational education. *Singapore Journal ofTropical Geography*. 2022.Volume 43.#3. P. 250 -269;Yang R. China' s strategy for the internationalization of higher education: An overview. *Frontiers of Education in China*. 2014. No.9(2). Pp.151–162. URL:https://doi.org/10.3868/s110-003-014-0014-x (Last accessed: 01.2.2026)_; Zhao X., Shoji D., KalashnykL., Luhova T. Cultural adaptation of Chinese students as the Need of their Education Abroad Process. *Proceedings of the International Scientific Conference*. 2020. May 22–23. Volume IV. Pp. 388–399.

pivotal role in shaping the trajectory of Chinese arts. This dynamic influence extends beyond aesthetics; it has significantly transformed methodological approaches to arts education in Chinese institutions. Today, the framework of higher art education in China is marked by an ambitious strategy of open collaboration with international art schools. This initiative not only seeks to establish strong relationships in scientific research and academic exchanges but also prioritizes the training of educators and the cultivation of students. Collaborations with Ukrainian higher education institutions stand as a testament to this commitment, enriching the global dialogue within the arts and fostering mutual growth and innovation[7].

Ukrainian arts educational institutions have devised an innovative approach to establishing a didactic system for teaching design in universities, effectively promoting creativity by harnessing students' right-hemisphere thinking. It thoroughly examines pivotal historical periods in the teaching of drawing, painting, and composition within professional educational institutions, while underscoring cutting-edge methodological advancements that enhance the training of designers today. Moreover, it clearly defines the essential competencies students must acquire in disciplines and meticulously outlines the steps for executing drawing and painting along with the design training. They also advocate for tailored teaching methodologies that address the unique characteristics of varied artistic techniques. It explores the distinctive nature of both theoretical and practical composition instruction, transitioning from formal education to subject-matter-focused learning. Additionally, they introduced structured series of engaging educational tasks, spanning still life, interior settings, landscapes, and the human head and figure, empowering future artists to excel in their craft.

The Ukrainian educational institutions (Kyiv National University of Technology and Design and the National Academy of Fine Arts and Architecture, henceforth referred to as the Ukrainian partners or Ukrainian side) in Kyiv, Ukraine, in collaboration with their Chinese partner universities, namely Qilu Technological University and Quanzhou University of Information Engineering (henceforth referred to as the Chinese partners or Chinese side) had a significant impact on the establishment and development of JEIs in China (Kyiv College at Qilu Technical University, Ukrainian Arts Institute at Quanzhou University of Information Engineering and Kharkiv International Institute at Liaoning University) starting from 2019.

[7] Жао І, Селівачов М. Вплив української вищої мистецької освіти на китайську систему освіти. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтв»*. 2023. № 33. С. 145–154.

Since their inception, the JEIs have sought to introduce the design education resources of their Ukrainian partner universities and academies, incorporating a teaching mode that integrates tuition practice with art modelling and design theory, while aligning with current trends in art and design. Since the mid-1990s, Ukraine and China have seen an increase in cultural openness and a focus on nationalism in art amidst globalization and commercialization. Despite the influence of global standards on design, designers from both countries often employ distinct national "poetic" graphic design languages. This includes unique symbolism, color schemes, and characters rooted in their respective cultures. These elements allow for a comparative analysis of the artistic practices of Ukrainian and Chinese designers, highlighting their significant achievements.

Being the JEIs co-founders the Ukrainian art schools committed to build teaching teams that integrate artistic cultivation, aesthetic principles, and innovative design technology. This collaboration could foster creativity and empower Chinese students for the future.

The JEIs, recognized by the Ministry of Education of China, offer such Sino-Ukraine Joint Programs like Visual Communication Design, and others. Utilizing a 4+0 dual-degree model, students complete their undergraduate studies in their home cities, engaging in a curriculum that blends theory with practical application to enhance their artistic talents. The JEI initiative embodies the latest educational advancements from both China and Ukraine, strategically leveraging the strengths of both educational systems in areas such as teaching, talent development, scientific research, cultural exchanges, and international collaboration. It establishes a robust platform for exceptional students in Shandong (Coastal East), Fujian (coastal South) and Lioaning (North East) provinces, offering an international talent cultivation program that opens doors to job opportunities through resource sharing. Through dynamic "immersion" learning and engaging exchange programs, students will significantly enhance their abilities in international communication, critical thinking, practical skills, and innovation, equipping them for successful startup ventures. Collaboratively, being the co-founders of the JEIs the partner universities of the two countries are pioneering a transformative model for developing internationally-minded innovators, dedicated to producing a substantial pool of talent characterized by a global perspective, a thorough understanding of international norms, a solid academic foundation, and exceptional professional competitiveness. The JEIs students possess lifelong learning capabilities, allowing them to thrive in global settings, while actively contributing to economic development,

cultural exchanges, and the objectives of the Belt and Road Initiative between China and Ukraine[8].

Graduates fulfilling the required credits receive a graduation certificate and a bachelor's degree from Chinese universities, along with a complementary bachelor's degree from the Ukrainian partner universities and academies, enhancing their credentials and future career opportunities. The JEIs dedicated to developing the next generation of Chinese creative visionaries with the skills to succeed across the country.

The JEIs commit to cultivating innovative talents with international creative thinking and the ability to meet their home country's socio-economic needs, possessing cross-cultural communication skills, teamwork spirit, and civic responsibility.

4. Career goals of JEIs' students and alumni

To help students master scientific decision-making methods, overcome career planning dilemmas, and establish rational career goals, the JEIs, including the Kyiv College, take care on their graduates' career planning and share teachers' insights on common career dilemmas such as employment, postgraduate entrance examinations and studying, pointed out that decision-making as an adventure towards the future based on known information. there are no perfect choices, and students must take responsibility and act accordingly.

The career planning is an important platform for the JEIs to guide students in self-exploration and improve their career planning abilities and internalizing the lessons learned in the JEIs. The lessons learned in the JEIs should be put into practice, proactively clarifying their personal values in their daily studies and lives, actively expanding their industry knowledge, and combining their professional learning with national strategies and social needs. JEIs students should realize their personal value by contributing to areas where the country needs them. Finally, they are encouraged to be bold in their choices and take action, continuously improving their career planning abilities and comprehensive qualities through practice[9].

The demand for high-quality Ukrainian education that meets European standards is not an incidental phenomenon. Obtaining such a higher education is widely considered to be a prerequisite for achieving success in one's chosen career and for ascending the hierarchical ladder of society. The JEIs could be a hub for more Chinese design talents, offering students

[8] 中国基辅学院.URL: http://jfxy.qlu.edu.cn (最后访问日期：2026年3月1日）

[9] 基辅学院为大学生举办第二届"基辅·规划"职业规划讲URL: https://jfxy.qlu.edu.cn/2026/0509/c7998a277162/page.htm. (最后访问日期：2026年2月18日）

European connections and opportunities at other Ukrainian and Western art schools. Kyiv College alumni have been admitted to prestigious domestic institutions for further studies, including Nanjing University, Shandong University, Northwest University, Beijing University of Technology, Dalian University of Technology, and East China University of Science and Technology. For overseas education, Kyiv College recent graduates have successfully gained entry into postgraduate programs at renowned universities abroad such as the University of Sydney, the University of New South Wales, the National University of Singapore, the University of Leeds, the University of Melbourne, the University of Glasgow, and the University of Sheffield. The overall further education rate of students stands at approximately 32%, surpassing that of students in regular programs of the same discipline at the Chinese partner university. Concurrently, Kyiv College students have demonstrated outstanding performance in scientific and technological innovation. In recent years, they have secured over 40 awards in national-level competitions, more than 20 awards in design-related contests, and over 60 honors at the provincial level[10]. Thus, the JEIs are indicative of the national and international experience of marketing methodological and creative achievements and the organisation of cross-border transfer of educational services.

5. Ensuring efficacy of JEIs

The present activities of the Ukrainian partners have been centred on the Chinese market for educational services and the initial assessment of the effectiveness of their JEIs. The number of issues relating to its projection require further elaboration, in particular by adaptation to the legislation in force in the countries of the Ukrainian and Chinese sides. In light of this experience, novel prospects for the marketing and export of art education products through joint educational activities are foreseen.

Against the backdrop of martial law and the emergency situation in Ukraine, funding for Ukrainian partners from the state education budget was unsustainable, while capital construction was sometimes frozen.

At the same time, the Ukrainian partners were able to step up efforts to find new avenues for development. The aim of the JEIs projects is to generate funds to guarantee a quality educational process and to preserve and develop the traditions of academic teaching, and sometimes the existence of the specialized (design) workshops presided over by qualified teachers. As a result, the Ukrainian partners have been given a new impact to pursue its development by studying and implementing the achievements of national

[10] 基辅学院简介 URL: //jfxy.qlu.edu.cn/xygk/list.htm (最后访问日期：2026年2月1日)

educational establishments in the field of marketing educational services, implementing activities in the field of design outside the usual educational paradigm. The efforts of the Ukrainian sides have focused on marketing the results of its own scientific and educational activities on international markets. Taking the Chinese market for art education services as a model, they tested the acceptability of the system for exporting educational services, managing their main capabilities and even comparative advantages and the demand of market players (intermediate firms) and end consumers (students).

It is anticipated that these trends will come to dominate the landscape of art and pedagogical education in China in the future, as they are in alignment with the nation's aspirations to modernise its educational framework and cultivate a positive global image, particularly through the medium of culture and art.

A retrospective examination of Ukrainian art education over the last 5–10 years, and in particular the Ukrainian partners' experience, has shown that the widespread type of cross-border teaching could be more actively supported and respective agreements between the Ukrainian and Chinese party and by joint educational and professional programs (EPPs). These can include the possibility of teacher internships in foreign educational establishments. However, faced with the wartime challenges and, subsequently, the application of martial law in Ukraine made strong impact on the academic mobility of the Ukrainian teachers from the Ukrainian partners to their JEIs. It also made an import of educational services to the Chinese partners a serious challenge.

In order to correct the shortcomings of such asymmetry, and in the economic sense – disadvantageous – the Ukrainian partners turned to the foreign experience of exporting educational services of a deeper and longer type. Several cases of the creation of a number of American campus universities, training centers (on the rights of educational enterprises) were found. The Hopkins-Nanjing Center (founded by American Hopkins University) and Duke-Kunshan University (founded by Duke University) in the cities of Nanjing and Kunshan, Jiangsu province, are already good examples of success[11].

The Ukrainian experience is better represented by the Kyiv Institute in Shandong province (co-founder of the Ukrainian side is the Kyiv national university of technology and design) (Table 3).

[11] Overview of Sino-foreign cooperative education in Jiangsu URL: http://english.jsjyt.gov.cn/2015-12/15/c_47364.htm. (Last accessed: 01.2.2026).

Table3

Kyiv College: main facts and features

Location: Situated within the Qilu University of Technology campus in Jinan, China.
Purpose: It is a non-independent legal entity, Sino-foreign cooperative education institution focused on training specialists in high-demand fields.
Academic Programs: The institute provides training in programs including Visual Communication Design.
Educational Model: It promotes international education, with specific subjects taught by academic staff from KNUTD's departments.
The institute serves as a key project in the export of Ukrainian education, aiming to foster scientific and technical cooperation between Ukraine and China
Established in May 2019, Kyiv College at Qilu University of Technology, is the first Chinese-foreign cooperatively-run school between China and Ukraine (Ministry of Education Approval No. MOE37UAA02DNR20191976N).
Qilu University of Technology and Kyiv National University of Technology and Design in Ukraine share cooperative partnership.
In 2023, the college was approved as a development unit for the Shandong Provincial Demonstration Institutions for Sino-Foreign Cooperative Education by the Shandong Provincial Department of Education. Additionally, the college successfully passed the 2023 evaluation of Sino-foreign cooperative education conducted by the Ministry of Education[12].

The field of information has marked the real efforts of other universities and academies (in Mykolaiv, Sumy) on the foundation of JEI abroad. The limited use of the JEI model can be explained by the considerable difficulties encountered by the Ukrainian side in obtaining its agreement on organizational, methodological and financial issues, as well as by the complex procedures for obtaining Chinese licenses from (usually central) governing bodies. Franchising can be an interesting and promising form of educational service. Unfortunately, there is still weak legislative framework in Ukraine and, in particular, in China, so it can be said with certainty that it is absent from the practice of external activities of state-owned higher educational institutions. Their franchising activities can span across the home country.

6. 'Preparatory courses' as Ukrainian language promoter

The Ukrainian side is involved in the construction of the JEI structure, starting with the 'preparatory courses'. Tailored for Chinese applicants, the language courses are set up and delivered on the main campus via

[12] The Kyiv Institute in China is a synonym of development. URL: https://en.knutd.edu.ua/events-and-publications/news/16324/(Last accessed: 01.2.2026).

internet training, which is provided by the Ukrainian partners. The aim is to create a clone of the structure of the Chinese partner. The courses form the first element of the triad of JEI's conception as a language training structure. The core of the JEI triad is the undergraduate training module for foreign students and the corresponding programme(s). The cornerstone of this triad is the human resources of the Ukrainian partner who are sent to the Chinese partner's campus under the academic mobility clause (either physically or remotely).

The courses aim to achieve specific economic results and produce a positive social effect by introducing to the educational services market the product enabling pre-university training services to be provided to students directly in the country where they are staying. It is implemented with a foreign partner with elements of franchising – with the transfer of the right to sell educational services, transferring pre-university training to the entrant's country of stay using the Chinese partners' infrastructure and resources.

On successful completion of the courses, the applicant receives a certificate and, most importantly, the knowledge and the Ukrainian language skills to enable him or her to study in the state language at the JEI[13].

The link specified in the JEI fits in with China's educational system, as it requires no additional permits or approval work with central authorities and, even more so, with local authorities and the management of the host Chinese partners. The place where the course tasks are carried out is moved to the place of residence (stay) of the final (incoming) consumer, so that the cost of the educational service is lower for him or her. Among other things, the courses' service is a clear commercial advantage, making pre-university distance learning more efficient than the traditional in-person system. It should be noted that the main form of the courses is partnership without the creation of individual legal entities and the allocation of separate structural units in the partner universities, with clearly defined implementation stages and an equitable distribution of responsibilities and resources between them.

In principle, the creation of the courses as a joint center of pre-university education in the country of residence of the entrant (consumer of educational services) is the formation of a new educational product for regional markets, which expands the access of foreign citizens to Ukrainian higher education and state language and facilitates the construction of an effective network of partnerships with prospects for other types of JEI (educational projects, etc.).

[13] Preparatory courses. URL https://studyinukraine.gov.ua/all-programs/ (Last accessed: 01.2.2026).

7. On degree benefits issue

Bachelor's link is intended to jointly introduce to the market a new educational product (design related EPPs) to provide educational services for the preparation of educational and professional "bachelor" level students abroad based on the infrastructure of the Chinese partners (including equipped design studios). The link focuses on providing educational services for bachelor students directly in the country of their stay on the basis of a Chinese partners. The outcome of the students' education under the joint EPPs is the award of appropriate degrees and diplomas from the Ukrainian and Chinese partners ('double degree').

Work on the joint EPPs must culminate in their accreditation in Ukraine and licensing in China, which involves the two partners recognising the equivalence of the programmes and eventually awarding there degrees to graduates. However, such accreditation/licensing model defers from those adopted between the Ukrainian and other overseas partners. The main licensee of Chinese-Ukrainian joint EPPs, the Ministry of Education of China, was not included in the list of foreign accreditation agencies and higher education quality assurance agencies that issue certificates recognising educational programmes in Ukraine (Table 4)[14].

Table 4

Benefits of JEIs

Increasing the competitiveness of partners through EPPs that are better adapted to the needs of the education market and more attractive to high school graduates;
Connecting the resources of partners in a joint EPPs, which has a cumulative effect and promotes high quality, creativity and practical orientation in the training of graduate specialists;
Adaptation of practical skills in the graduates' training to the specific market conditions of cultural products and creative, design
related industries in their home countries;
Improving links between JEI partners and other arts education institutions, including non
state institutions and stakeholders in two countries;
Provision of nursery schools and other art schools (all, from 1 to 3 levels of accreditation) by qualified teachers who have instilled the skills of their training and pedagogical work.

[14]Перелік іноземних акредитаційних агентств та агентств із забезпечення якості вищої освіти, які видають сертифікати про акредитацію освітніх програм, що визнаються в Україні URL https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/554-2019-%D1%80#n8 (Дата звернення: 01.2.2026).

Each JEI aims not only to impart subjects within the framework of the educational and professional curriculum, but also to cultivate cooperation in design research and to publish shared and unique training materials. In this regard, the JEI framework does not preclude the following (Table 5):

Table 5

The role of JEIs in design research and production of training materials

joint research activities on a contractual basis;
organisation of workshops and exhibitions in other organisations (e.g. art academies, artists' unions);
publication of pedagogical and methodological manuals with publishing houses in the partner country;
adaptation of distance learning technologies to the needs of art education;
level 3 scientific guidance (i.e. doctoral professors specialising in design); and
support for research publications included in the scientific methodological databases Scopus and Web of Science, and others.

8. Stages in creation and workflow of JEIs

The practical steps involved in setting up the JEIs in China regions have justified some optimistic expectations, but they have also posed several problems.

Without overestimating the efforts made by the Ukrainian partners with its reliable Chinese partners, it can nonetheless speak of some positive developments.

Firstly, despite the complexities of martial law in Ukraine and the climate of uncertainty among the average families of 2023 graduates, the possibility of setting up each JEI in China has been approved by the respective Chinese authorities. Preliminary learning about the market for educational services enabled Ukrainian partners each year (since 2019), to launch an introductory and pre-admission campaigns and offer several contract sites to Chinese applicants as part of the licensing volume for the accredited EPPs.

However, the candidates' language training must be completed in good time as part of the academic module and achieve the appropriate results (certificate).

Secondly, more structural units and faculties of both the Ukrainian and the Chinese partners have been involved in resolving issues related to the construction of the JEIs. In fact, the organizational framework of the JEIs has been strengthened. It will ensure the management of the educational process, the quality of teaching and the fulfillment of the Ukrainian and the Chinese partners other obligations to the JEIs and its co-founder on the

Chinese side. The general situation in the two JEIs and proposals for their future development are always in the focus of the management and professional teams of both Ukrainian and Chinese partners.

Legal support for JEIs should gradually be secured. Its contractual basis is diversified and currently includes not only basic documents (contract on provision of educational services as a core), but also auxiliary legal acts. One of these will enable the student to streamline the campaign and provide the Chinese youth with needed algorithms and knowledge on the documentation process (like a bilateral memorandum on the introduction and registration of students).

Others – contain rules on travel and work by the Ukrainian partner's scientific and teaching staff at the JEIs, the organization of sessions and the documentation of academic success (on academic mobility, on the Chinese party).

The JEIs co-funded by Ukrainian univerities' stand at the forefront of educational excellence, dedicated to forming a vibrant and innovative Ukrainian-Chinese educational environment. The JEIs mission emphasizes the integration of cutting-edge educational technologies, the enhancement of education quality, scientific advancement, and fostering international mobility. By doing so, the institutions ensure that Ukrainian education not only thrives but also remains competitive in the global arena of educational services. Their educational process is a result of fruitful collaboration between the esteemed scientific and pedagogical teams from the partner universities. Training programs designed for specialists aimed at the People's Republic of China are based on robust educational frameworks that align their curricula. While English is the primary language of instruction, certain components may also be delivered in Chinese, fostering bilingual proficiency. The JEIs curriculum features a dynamic partnership, with 30% of instruction from a Ukrainian university and 70% from its Chinese partner university, ensuring a rich, diverse educational experience. Practical training and diploma projects benefit from this dual supervision, guaranteeing comprehensive support for every student. The effective execution of a Ukrainian university's curriculum adheres to a meticulously agreed-upon schedule, encompassing all forms of educational engagement, from classroom sessions to independent studies and practical experiences. Educational and methodological support is robust, consisting of high-quality textbooks and instructional materials in English. Each educator, dedicated to their discipline, is accountable for delivering relevant content, while also guiding students through individual tasks and consultations. The academic

achievements of JEIs' students are assessed on a 100-point scale, aligned with the ECTS system, ensuring transparency and rigor[15].

The practical architecture of material and financial support for the operation of JEIs has been put together. The Ukrainian partners now understand how students are paid, how the parties' work is rewarded, how all costs are covered – from visa fees to living and eating on site. Parties learn how to convert Chinese currency, transfer it to Ukrainian one, etc. These questions should be addressed despite the fact that the Chinese educational sphere is fairly closed, that the currency market is over-regulated, that money transfers abroad require the presentation of "justifiable" documents, and so on.

The sides of the EPPs at the first level of education (bachelor) have to proceed to its conformity with the educational standard, adapting the syllabus to the understanding and schemes of the Chinese side. Professional consultations on its conformity with the requirements and criteria of our legislation have not to interrupt. But the Chinese side has mirrored it from the point of view of the requirements in force in its education system and insists on its approval. After all, it is guided by a reference document that does not yet exist in Ukrainian jurisprudence, namely the 'Regulations on the Chinese-Foreign Cooperation in Running Schools', which the Chinese State Council approved in 2003, but which it periodically supplements with new rules.

The Regulations constitute the fundamental legal framework governing JEIs in China. These Regulations protect the rights of co-operators and define operational standards, ensuring that foreign educational organizations cannot operate independently in China (Table 6).

.

Table 6

Key aspects of Regulations on the Chinese-Foreign Cooperation in Running Schools

Definition & Scope: The regulation applies to educational institutions established within China by foreign educational institutions in cooperation with Chinese partners.
Approval Body: Higher education projects require approval from the Ministry of Education, while lower-level or non-academic programs are approved by local provincial governments.
Legal Protections & Autonomy: Joint schools are protected by Chinese law and granted autonomy in educational activities, including the ability to adopt foreign curricula and materials.
Operational Rules:

[15] Грищенко І. КНУТД експортує українську освіту до Китаю. *Голос України*. 2021. 1 червня

Table 6 (continuance)

Instruction Language: While foreign languages can be used, Chinese Mandarin must be used for core curriculum.
Curriculum: Mandatory courses on Chinese law, civic ethics, and national conditions are required.
Partnership: The foreign partner must be a recognized educational institution.
Approval Validity: Approval for preparing the establishment of a school is generally valid for 3 years, after which a new application is needed.
Implementation Measures Following the 2003 regulation, the Ministry of Education issued the Implementation Measures of the Regulations of the People's Republic of China on Chinese-Foreign Cooperation in Running Schools in 2004 to provide detailed operational procedures.
Key Regulatory Changes since 2004
Retroactive Compliance: Schools operating after 2004 have to conform their compliance to the new regulations.
Application Process: Applications must be filed twice a year (March and September) through the Chinese partner.
Foreign Investment: The regulation promotes the "introduction of high-quality foreign educational resources", but strictly controls the establishment of institutions by foreign individuals, who cannot run schools independently[16].

Not all of these rules are enshrined in Chinese law, and so cannot be interpreted unambiguously. The EPPs are finalized on the basis of conformity with the interests of the Ukrainian partners as a whole and of the teachers who plan to take on teaching duties in their disciplines at the JEIs, in particular.

The functioning of the JEIs in the expanded form (after 2–3 years) will be associated with a certain increase in the number of the Ukrainian teachers, who will be short-term abroad (from 3 to 15 and more). For this purpose, the Ukrainian partners seek to actively use and prove to the Chinese side requirements for the procedure for the exercise of the right to academic mobility, which contains tracks of entry of foreign applicants to the two JEIs. The response to their requests by teachers and applicants was proved by the relevant articles that protect their rights (the possibility of preserving the positions for teachers for up to 1 year, a list of requirements and documents necessary to confirm participation in the academic mobility program). To enhance the effectiveness of the academic mobility initiatives under the umbrella of the JEIs, it's essential to clearly define the submission

[16] Regulations on the Chinese-Foreign Cooperation in Running Schools URL: http://www.moe.gov.cn/moe_879/moe_207/moe_43/moe_59/moe_334/moe_341/tnull_4350.html /(Last accessed: 01.2.2026).

procedures and timelines, outline the stages for obtaining clarification, and establish the financial conditions involved. The Ukrainian partners must also specify the various types and forms of academic mobility while ensuring alignment with the deans and departments of their University. Additionally, the reporting requirements for scientific and pedagogical workers engaged in teaching, internships, or research in JEIs must be addressed. This comprehensive approach will ensure a smooth and impactful experience for all involved.

Active dialogue should be maintained between the founders of the JEI via the video conference meetings of the Management Committees. According to the Chinese side, in their course 'the parties reached more consensus on deepening cooperation in the management of this institution'[17].

The Chinese side has agreed to continue working to find ways to overcome differences in applicable rules and to achieve mutually acceptable compromises.

At the same time, the construction of JEIs requires wider support for official factors and in fact in the Ukainian partners themself, because it is in fact a joint international creation and goes beyond the everyday work of their Universities.

Therefore, one can expect the help of experts of the relevant units of the Ministry of Education and Science and the Ministry of Culture to make fresh energy, creativity, desire to stir up for Ukrainian-Chinese educational exchanges. However, sometimes bureaucratic restrictions exist, for unwillingness to take into account Chinese realities, civilizational differences and even different educational systems in Ukraine and China.

9. Integration of JEIs in Chinese art and design education system

A significant Ukrainian-Chinese JEIs pertains to the central role of the the Chinese parners' CPC organizations in the governance of JEIs. This aspect exerts a direct influence on the pedagogical approaches employed by these partnerships, as delineated in their respective statutory documents.

It is imperative to acknowledge the potential implications of an excessive emphasis on the standards set by Ukrainian partners in JEIs. Such an emphasis has the potential to create a discordance with the prevailing official views on the matter.

For instance, the"Opinions on Effectively Strengthening Art Education in Higher Education Institutions in the New Era" as a guiding document issued by the Ministry of Education of China sets to strengthen the educational

[17] 泉州将兴建一所新大学！ URL http://www.qziedu.cn/news/yaowen/2022-12-01/33423.html (最后访问日期：2025年1月30日)

function of art education in HEIs and enhance students' art and humanistic qualities[18]. The document's objective is twofold: firstly, to deepen the reform of art education in higher education institutions (HEIs), and secondly, to ensure that art education is incorporated into the entire process of talent cultivation. In addition, it aims to establish a higher-level talent cultivation system that fosters individuals through art and culture. The document establishes explicit guiding principles and fundamental tasks for art education in Chinese higher education institutions (HEIs), which must be considered in the development of JEIs (Table 7).

Table 7

Guiding principles and core tasks for art and design education in HEIs

Core Objectives: Taking moral education as the fundamental task, guided by socialist core values, promoting the spirit of Chinese aesthetic education, helping students establish correct aesthetic values, cultivating noble sentiments, and stimulating innovation and creativity.
Key Areas: Focusing closely on the three key areas of popular art education, professional art education, and art teacher education in HEIs.
Curriculum and Teaching Reform: Deepening the reform of art education teaching, strengthening the practical aspects of art education, encouraging HEIs to incorporate public art courses into their talent cultivation programs, and setting reasonable credits.
Team Building: Vigorously strengthening the art education teacher team, and improving the allocation, training, assessment, and evaluation mechanisms for art education teachers.
Campus Culture Construction: Promoting cultural inheritance and innovation, enriching campus cultural life, and providing students with multi-level and diversified art practice platforms[19].

In this regard, concerns have been raised in China regarding the integration of JEI frameworks in art and design education. These concerns stem from the potential discord between these foreign models and official opinions on art education, as well as traditional, skill-based, and exam-oriented methodologies. The following issues have been identified as being of particular significance in the context of dealing with JEIs (Table 8).

[18] 《关于有效加强新时代高等院校艺术教育的意见》URL: http://www.moe.gov.cn/srcsite/A17/moe_794/moe_624/201904/t20190411_377523.html (最后访问日期：2026年2月1日）

[19] Ibidem.

Table 8

Concerns on methodologies of art and design education in China

1. The skilling of art education. The prevailing approach in Chinese art education, which has been adopted in large measure, a former socialist realism model. This model emphasises technical training to the exclusion of traditional humanistic values. This has resulted in an over-specialisation within art disciplines, enhancing students' technical proficiency but diminishing their artistic sensitivity and humanistic attributes. The prevailing educational paradigm places significant emphasis on the acquisition of knowledge and skills, a focus that can, at times, result in a monotonous learning environment. This, in turn, can stifle the development of creativity and imagination among students.
2. The moralisation of art education is a contentious issue that has been the subject of much debate. The art education is frequently considered to be synonymous with moral education. It is evident that conventional art curricula place a greater emphasis on moral instruction than on the aesthetic value of artistic creations. This results in art being viewed primarily through a moral lens, with the emotional expression in art being reduced to mere ethical sentiments on occasion.
3. The process of mechanising the teaching process. The mechanisation of art education is characterised by a rigid teaching approach that prioritises moral education and skill development. This approach often results in a monotonous classroom environment. Conventional pedagogical methods, such as didactic discourse and unidirectional transmission of knowledge, impede student enthusiasm and engender an inflexible teacher-student relationship, characterised by a paucity of interaction and dialogue. Moreover, the artistic creation is frequently equated with non-artistic creation, thereby contributing to a mechanical understanding of art. The rigidity of evaluation criteria serves to perpetuate this mechanization.
4. The marginalisation of the subject. The marginalisation of art education is evident, as it is often viewed as a secondary or non-essential subject, falling outside the core curriculum. This has resulted in inadequate support for art programmes, including insufficient teaching resources and time. In many schools, art education is regarded as a mere extracurricular pursuit rather than a component of a structured curriculum. This approach often results in arbitrary and unscientific arrangements, thereby neglecting the pivotal role of art education in the broader context of learning.
Collectively, these issues contribute to a diminishing appreciation for the richness and depth of artistic expression in the Chinese educational context[20].

Whilst these systems offer opportunities for modernisation, merging them within the framework of JEIs frequently conflicts with pedagogical guidance principles, practice and traditions of the Chinese partners. They emphasize technique and the cultivation of standardized skills when integrating foreign frameworks. It might disrupt their established methods, causing debate over whether to prioritize traditional skills or modernized creativity in the JEIs. This gives rise to issues regarding the preservation of

[20] Youxi, Yue. On the Problems Existed in Chinese Art Education and the Way Out. *International Education Studies*., 2009. July. 2(3). Pp. 103–104 DOI 10.5539/ ies.v2n3p103. (Last accessed: 01.2.2026)

indigenous knowledge and the adaptation of the Ukrainian partners' techniques in the Chinese partners' training process, account for local cultural contexts and the specific, long-standing pedagogical goals.

Many in the field believe that rather than fully adopting foreign models, China needs an 'eco-style' art education that blends the best of both, fostering an environment of dialogue rather than direct replacement of traditional techniques[21].

CONCLUSIONS

1. In the context of martial law in Ukraine, the commercialization of methodological and creative achievements of artistic institutions slowed down, the international transfer of educational services has acquired a feature of fragmentation and one -sided imports. In connection with the return of foreign applicants to the country of citizenship, there was a reduction in a foreign contingent, the advantages of teaching foreigners on their own infrastructure base in the form of creative workshops were lost. Instead, with the introduction of conditionally "remote" education of teaching creative disciplines to foreign students in the countries of citizenship (especially China) acquired an unusual artistic education of a "virtual" character. The educational and creative potential of national education, which was updated and increased during the reform of art institutions, requires the search for a new "interface" exit.

2. Analysis of the experience of domestic and international experience of external oriented educational cooperation and testing of different (from simple, short -term to complex, sustainable) types and forms of cross -border supply of educational services and their adaptation to the realities There is already the introduction of not so much joint programs in their remote version, but the creation of joint educational institutions in the countries of citizenship of foreign students. However, this does not exclude the revival of traditions on the new, higher stage of academic art education in the event of the return of foreign students to Ukraine, giving them the opportunity to acquire creative knowledge in the bosom of creative workshops.

3. Based on the understanding of the Ukrainian side's short-term experience in the field of managing the export of educational services in the Chinese direction, it can be argued that along with the continuation of their provision to individuals on a contractual basis in the country of citizenship, it is possible to successfully use the channels of the JEIs and try to expand the

[21] Zihui Zhu. Art or Art Integration: The Current Art Education in Chinese Secondary School. Proceedings of the 2021 3rd International Conference on Literature, Art and Human Development (ICLAHD 2021). DOI 10.2991/assehr.k.211120.123 (Last accessed: 01.2.2026)

scope of exports. In the broader geocontext, design education institutions can revive the pace of commercialization of their own methodical and creative potential; expand the flow of export of educational services directly to the countries of citizenship of foreigners while maintaining educational standards, ensuring the proper quality of education according to accredited EPPs.

4. In the conditions of the expected uncertainty of centralized funding, the creation of JEIs may turn into a highway not only to fill the special fund of the Ukrainian partners through the provision of additional services (educational and scientific), but also to transfer the results of methodical and creative activity of teachers of art higher education institutions on a qualitatively new, modernized basis. Through such joint centers, other domestic art institutions should try to maintain and increase their presence on the international markets of educational services, become models of effective management of international exchanges, not just enriching their special fund with additional income from them, but under favorable conditions, making the balance of the budget of higher education institutions surplus. On this financial basis, higher education institutions have the opportunity, in particular, to increase the salaries of the university's teaching staff, to update and restore infrastructure, etc.

5. Excessive focus of JEIs on standards of the Ukrainian partner universities and academies may undermine local artistic traditions and cultural identities. Some in China question the effectiveness of combining JEIs and Ukrainian partner universities and academies' methods, fearing it may confuse art education and create disparities in access to modern design education resources for other Chinese students. Since the further education rate of JEIs design bachelor graduates is much higher than regular program students of the Chinese partner university.

SUMMARY

China's "One Belt, One Road" initiative and its significant impact on arts and design education, particularly looking at its effects in Ukraine. Transformations in Chinese education have led to the internationalization of arts education and multicultural dynamics in training programs. The chapter analyzes the experiences of cross-border educational services through Joint Educational Institutions (JEIs), focusing on how Ukrainian universities can engage in the Chinese education market. It highlights the need for a systematic approach to ensure effective collaboration and due diligence between Ukrainian art schools and Chinese partners. The findings emphasize the commercialization of creative capital in design education, with a shift towards fee-paying models amidst the complexities of martial law in Ukraine. Additionally, the article provides insights into the legal framework governing Ukrainian higher education. The discussion also touches upon the

intellectual property rights related to educational services, funding structures, and the adaptation of educational offerings to meet the needs of Chinese students.

The chapter discusses the challenges and necessary transformations for Ukraine's system of international knowledge transfer in educational services amid ongoing conflict. It highlights insights from both foreign and national scholars on the adaptation required for the global education market, noting trends in the cross-border transmission of educational services.

The authors emphasizes the unique difficulties faced by Ukraine, such as logistical constraints and the impact of conflict on educational structures. Many universities have shifted from traditional classroom settings to online platforms, and many foreign students, particularly from China, have had to return to their home countries, resulting in a cultural and educational shift.

The chapter calls for a modernization of the management system for exporting educational services to China, urging that adapting global practices must not only fit national contexts but should also leverage these strategies for the benefit of Ukrainian partners. The aim is to improve the system for managing cross-border educational services and recommend innovative solutions based on this new reality. Overall, the chapter underscores the growing recognition of higher education as a cross-border exchange, facilitated by the national and bylateral legal base.

References

1. On higher education: Law of Ukraine dated July 1, 2014 No. 1556-VII. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18?lang=en# Text (Last accessed: 18.4.2026).

2. The General Agreement on Trade in Services (GATS): objectives, coverage and disciplines/World Trade Organization. 2022. URL: https://www.wto.org/english/tratop_e/serv_e/gatsqa_e.htm (Last accessed: 25.4.2026).

3. Agreement between the Ministry of Education and Science, Youth and Sports of Ukraine and the Ministry of Education of the People's Republic of China on Cooperation in the Field of Education. Signed on 28.03.2012. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/156_096 (Last accessed: 01.2.2026).

4. Оболенська Т. Є. Маркетинг освітніх послуг: вітчизняний та зарубіжний досвід. Київ: КНЕУ, 2001. 208 с.

5. 中共中央办公厅　国务院办公厅印发《关于全面加强和改进新时代学校体育工作的意见》和《关于全面加强和改进新时代学校美育工作的意见》 URL: moe_1778/202010/t20201015_494794.html （最后访问日期：2026年2月1日）

6. Cheng, Yi'En, & Koh, Sin Yee. The "soft infrastructure" of the Belt and Road Initiative: Imaginaries, affinities and subjectivities in Chinese transnational education. *Singapore Journal of Tropical Geography*. 2022.Volume 43.#3. p. 250 -269

7. Yang R. (2014). China' s strategy for the internationalization of higher education: An overview. *Frontiers of Education in China*. 2014. No.9(2). Pp.151–162.URL:https://doi.org/10.3868/s110-003-014-0014-x (Last accessed: 01.2.2026).

8. Zhao X., Shoji D., KalashnykL., Luhova T. Cultural adaptation of Chinese students as the Need of their Education Abroad Process. *Proceedings of the International Scientific Conference*. 2020. May 22-23. Volume IV. Pp.388–399.

9. Ukrainian State Center for International Education of the Ministry of Education and Science of Ukraine. URL: https://studyinukraine.gov.ua (Last accessed: 01.2.2026).

10. 中华人民共和国教育部：网站 URL: http://www.moe.gov.cn/.（最后访问日期：2026年2月1日）

11. Education at a glance 2018: OECD indicators. Paris: OECD Publishing, 2018. URL: https://www.oecd.org/en/publications/2018/09/education-at-a-glance-2018_g1g921ab.html (Last accessed: 01.2.2026).

12. 《中华人民共和国中外合作企业法》：2000年10月31日第40号总统令。中国政府门户网站 URL: http://www.gov.cn/banshi/2005-08/31/content_69772.htm. (最后访问日期：2026年2月1日）

13. Regulations on the Chinese-Foreign Cooperation in Running Schools URL:http://www.moe.gov.cn/moe_879/moe_207/moe_43/moe_59/moe_334/moe_341/tnull_4350.html /(Last accessed: 01.2.2026).

14. Жао І, Селівачов М. Вплив української вищої мистецької освіти на китайську систему освіти. Збірник наукових праць «Українська академія мистецтв». 2023. № 33. С. 145–154

15. 基辅学院简介 URL://jfxy.qlu.edu.cn/xygk/list.htm (最后访问日期：2026年2月1日）

16. 中国基辅学院.URL: http://jfxy.qlu.edu.cn (最后访问日期：2026年3月1日）

17. 基辅学院为大学生举办第二届"基辅·规划"职业规划讲 URL: https://jfxy.qlu.edu.cn/2026/0509/c7998a277162/page.htm. (最后访问日期：2026年2月18日）

18. The Kyiv Institute in China is a synonym of development. URL: https://en.knutd.edu.ua/events-and-publications/news/16324/ (Last accessed: 01.2.2026).

19. Preparatory courses. URL https://studyinukraine.gov.ua/all-programs/ (Last accessed: 01.2.2026).

20. Перелік іноземних акредитаційних агентств та агентств із забезпечення якості вищої освіти, які видають сертифікати про акредитацію освітніх програм, що визнаються в Україні URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/554-2019-%D1%80#n8 (Дата звернення: 01.2.2026).

21. Грищенко І. КНУТД експортує українську освіту до Китаю. *Голос України*. 2021. 1 червня

22. Петрушенко М. У Піднебесній відкрито Український інститут. *День*. 2019. 14 листопада

23. Overview of Sino-foreign cooperative education in Jiangsu URL: http://english.jsjyt.gov.cn/2015-12/15/c_47364.htm. (Last accessed: 01.2.2026).

24. 泉州将兴建一所新大学！ URL http://www.qziedu.cn/news/yaowen/2022-12-01/33423.html (最后访问日期：2025年1月30日)

25. 《关于有效加强新时代高等院校艺术教育的意见》URL: http://www.moe.gov.cn/srcsite/A17/moe_794/moe_624/201904/t20190411_377523.html (最后访问日期：2026年2月1日)

26. Youxi, Yue. On the Problems Existed in Chinese Art Education and the Way Out. *International Education Studies*. 2009. July. 2(3). Pp. 103–104 URL: DOI10.5539/ies.v2n3p103. (Last accessed: 01.2.2026)

27. Zihui Zhu. Art or Art Integration: The Current Art Education in Chinese Secondary School. *Proceedings of the 2021 3rd International Conference on Literature, Art and Human Development* (ICLAHD 2021). URL: DOI 10.2991/assehr.k.211120.123 (Last accessed: 01.2.2026)

Information about the authors:

Chen Zhongfeng,
Master (Engineering)
Chinese-Ukrainian Educational Alliance “One Belt, One Road”
54/1, Beresteyskyi avenue, Kyiv, 03100, Ukraine

Velychko Valentyn Viktorovych,
Candidate of Economic Sciences, Associate Professor
Chinese-Ukrainian Educational Alliance “One Belt, One Road”
54/1, Beresteyskyi avenue, Kyiv, 03100, Ukraine

DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-691-1-18

ЕНКАУСТИКА В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЬОМУ ДИСКУРСІ ПІВДЕННОЇ ОДЕЩИНИ: ВНЕСОК БЕССАРАБСЬКИХ МИТЦІВ

Шевчук Т. С.

ВСТУП

Сучасний культурний простір Південної Одещини (регіон Буджак / південна Бессарабія) являє собою унікальний приклад збереження архаїчних художніх традицій у поєднанні з модерними освітніми практиками. У центрі цього процесу стоїть відродження енкаустики – техніки живопису восковими фарбами, яка в роботах болгарських митців бессарабської художньої школи станкового живопису отримала нове концептуальне осмислення, виразне авторське трактування та актуалізацію в контексті сучасних художніх практик. Енкаустика, що корінням сягає античності та ранньохристиянського мистецтва, в умовах південного регіону України трансформується у засіб самоідентифікації художників болгарської етнічної спільноти та інструмент професійної підготовки майбутніх художників галузі знань 02 Культура і мистецтво.

1. Виникнення передумов проблеми та формулювання проблеми

Енкаустика (від грецького enkaustikos – «випалювати») є однією з найдавніших і водночас найскладніших технік живопису, де сполучною речовиною для пігментів виступає віск. Історично ця техніка пройшла шлях від розквіту в античній Греції та Римі до тривалого забуття в епоху середньовіччя, коли її витіснили темпера та згодом олійний живопис. Найбільш репрезентативними пам'ятками енкаустичного живопису є фаюмські портрети (I–III ст. н.е.), які завдяки хімічним властивостям бджолиного воску зберегли свою колористичну свіжість та структурну цілісність протягом тисячоліть. У ранньохристиянський період саме енкаустика була основною технікою написання ікон до іконоборчого періоду. Висока пластичність воску дозволяла майстрам досягати надзвичайної об'ємності зображення, ефекту «живого погляду» та глибини кольору, що було критично важливим для передачі сакральних образів. Проте складність технологічного процесу, зокрема необхідність постійного підігріву фарб та використання спеціальних металевих інструментів (каутеріїв), призвела до поступової втрати секретів майстерності.

Ця найдавніша живописна техніка у XXI столітті переживає помітне відродження й переосмислення, посідаючи особливе місце в сучасних мистецьких практиках світу. Знаковою подією стало проведення з 2007 року щорічної міжнародної конференції з енкаустики в Провінстауні (США) (The International Encaustic Conference, Provincetown, USA) з воркшопами та майстер-класами. Захід об'єднує спільноти художників, які працюють у техніках воскового живопису, із галеристами, кураторами, критиками та колекціонерами. Роль енкаустики виходить далеко за межі традиційної техніки й формується на перетині матеріальності, концептуальності та експерименту. Фізичні властивості бджолиного воску визначають специфіку візуального сприйняття. Віск не піддається окисленню і не темніє з часом, що забезпечує стабільність пігментного шару. У професійному дискурсі важливо враховувати параметри плавлення воскових сумішей, які безпосередньо впливають на адгезію фарби до основи.

У науковому дискурсі XXI ст. можна виокремити низку англомовних досліджень, присвячених секретах цієї техніки: посібники з малювання Джейсон Макгреді та Донни Томас «Посібник для студії зі створення творів у техніці енкаустики»[1] (2008) та Біргіт Хуттеманн-Хольц «Як створювати картини в техніці енкаустики»[2] (2017); публікації художників з досвідом університетського викладання, як-от: єгипетської художниці та викладачки Хелванського університету (Єгипет) Файруз Самір Абдель Бакі «Аналітичне та прикладне дослідження техніки енкаустики та її ролі у збагаченні творчої уяви сучасного живопису»[3]; турецької художниці та викладачки факультету мистецтв Стамбульського університету розвитку Айсун Канчат «Техніка енкаустики та її відображення у сучасному мистецтві»[4] (2026) та ін.

В Україні осередком відродження енкаустики на художньому, науковому та педагогічному рівнях став Ізмаїльський державний гуманітарний університет. Доцент ІДГУ, заслужений художник України Олександр Кара є автором навчально-методичних рекомендацій «Теорія і практика енкаустичного живопису»[5] (2015) та статті «Енкаустика:

[1] McGrady, J. & Thomas, D. A Studio Guide to Creating Encaustic Art. Xlibris Corporation LLC, USA, 2008. 40 p.

[2] Holz, B.H. How to Create Encaustic Art: A Guide to Painting with Wax. Schiffer Craft Publishing, 2017. 128 p.

[3] Abdel Baky, F. S. An analytical and applied study of encaustic painting technique and its role in enriching the creative imagination of contemporary painting. الفنون مجلة والعمارة (*Journal of Arts & Architecture*), 8(40), 2023. с. 425–445.

[4] Cançat, A. Encaustic technique and its reflections in contemporary art. D-Sanat Journal, 2026. с. 256–271.

[5] Кара О.Д. Теорія і практика енкаустичного живопису. Навчально-методичні рекомендації до спецсемінару. Ізмаїл: РВЦ ІДГУ, 2015. 44 с.

Традиції та сучасні методи»[6] (2015). Майстер-клас Олександра Кари «Технологічні особливості енкаустичного живопису» розміщений на платформі YouTube[7]. Мистецтвознавчий аналіз художнього доробку митця представлений у провідному мистецтвознавчому журналі НСХУ «Образотворче мистецтво України»[8] та книзі «Культурний простір бессарабських болгар» (2018)[9].

2. Актуалізація енкаустики у сучасному мистецькому середовищі південної Одещини

Південна Одещина стала осередком, де енкаустика отримала нове життя завдяки діяльності представників болгарської діаспори. Це явище зумовлене прагненням митців через звернення до архаїчних технік виразити ментальність свого народу, його нерозривний зв'язок із землею та духовними витоками, відновити втрачений зв'язок з візантійським та балканським культурним кодом. Ключовими постатями в цьому процесі є заслужені художники України, члени НСХУ, Олександр Кара та Іван Шишман.

Наприкінці 1990-х років молодий викладач образотворчого мистецтва ІДГУ Олександр Кара зацікавився старовинною технікою енкаустики, яку не викладали в його alma mater – Одеському державному педагогічному інституті ім. К. Д. Ушинського. Після самостійного опрацювання доступних йому джерел (Г. Шмідта «Техніка античної фрески і енкаустики»; Е. Бергера «Історія розвитку техніки олійного живопису»; Т. Хвостенко «Енкаустика. Мистецтво, що пережило тисячоліття») він відтворив технологічний процес енкаустичного живопису та створив на початку 2000 років у цій техніці свої перші роботи, які були представлені на провідних республіканських виставках та надруковані у відповідних каталогах (Див. Таблицю 1).

Заслужений художник України, викладач кафедри образотворчого і музичного мистецтва ІДГУ, Іван Шишман, спеціалізується на монументальних проєктах та церковному розписі, де воскові фарби знаходять своє природне застосування. Його творчий метод базується на глибокому вивченні досвіду ранньохристиянських майстрів.

[6] Кара О.Д. Енкаустика: Традиції та сучасні методи. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К.Д. Ушинського*. № 8, 2015. С. 58–64.

[7] Кара О.Д. Майстер-клас «Технологічні особливості енкаустичного живопису». URL: https://www.youtube.com/watch?v=SoPHtHC4XTw&t=1105s

[8] Шевчук Т.С. Олександр Кара: «Перша борозна» та «Ниті з минулого» (синтез мистецтв у картинах). *Образотворче мистецтво*, № 1, 2016. С. 144-145.

[9] Шевчук Т.С. Творчі портрети болгарських митців Буджака. Олександр Кара. *Культурний простір бессарабських болгар.* Болград: Арт-Юг, 2018. с. 12-24.

Таблиця 1

Ранні роботи О. Кара в техніці енкаустики



О. Кара. Болгарські переселенці (2002), полотно, енкаустика, 98х86



О. Кара. Спогади про хліб (1998), полотно, енкаустика, 74х66



О. Кара. Буджацька молодість (2004), полотно, енкаустика, 78х61



О. Кара. Хоро (2007), полотно, енкаустика, 74х74

Протягом десятиріччя (1993–2003) він займався реставрацією та консервацією живопису церкви «Св. Костянтина і Єлени» в Ізмаїлі, що дозволило застосувати технологічні особливості старовинного розпису у монументальному живописі. Масштаби діяльності Івана Шишмана охоплюють регіональні, національні та міжнародні пам'ятки архітектури XVIII–XIX ст., як-от: розпис храму «Преподобної Параскеви» у Болгарії (1997); Ржищевської Св. Троїцької церкви

(2004–2011); храму «Преподобного Симеона Стовпника» (Київ, Святошинський р-н) (2015–2020) та ін.

У станковому живопису Шишмана домінує мальовничий підхід, де віск дозволяє досягти особливої світлоносності. Наприклад, у картині «Золота пісня Орфея», задуманій у болгарських Родопах, енкаустика допомагає передати міфологічну атмосферу античності, пов'язуючи легенди про Орфея з християнським культурним контекстом. «Творчість І. Шишмана є прикладом духовного служіння, вірності канонам християнської церкви й прагнення доступними йому як художнику засобами донести вічні істини, заповіді любові, віри, надії на спасіння до свого глядача»[10].

Звернення ізмаїльських художників до енкаустичного живопису має глибоке символічне підґрунтя. Віск у болгарській та загалом балканській культурі асоціюється з чистотою, жертовністю та пам'яттю. У роботах Олександра Кари та Івана Шишмана матеріал стає співавтором образу: його фактурність, напівпрозорість та здатність до нашарування створюють ефект «палімпсесту», де крізь сучасні форми проступають давні пласти культури. У дослідженні «Естетична парадигма творчого пошуку бессарабських художників-болгар» (2018) Іван Шишман зазначає, що художники-болгари відчували дефіцит спілкування зі своїми колегами з прабатьківщини, тому в становленні їх творчого методу важливу роль відіграє генетичний зв'язок з душею свого народу через народне мистецтво, пісні, казки та легенди. «Дивлячись на їх твори, можна помітити загальну рису: вони зображають якийсь ідеальний світ, який живе поза простором і часом. Він досягає свого знакового осмислення і узагальненої надвиразної форми. Образи цього ідеального світу позбавлені натуралістичних деталей і дуже схожі на мову ікони. У деяких авторів є зворотна перспектива, тобто той образотворчий місток, який, на відміну від прямої перспективи, не поглинає у простір картини, а, навпаки, наближає до нас ці дивовижні чисті поетичні образи, які нагадують про далеку духовну, іноді казкову історичну Батьківщину, яка живе в серцях болгарських митців з давніх пісень, казок, легенд і всього того дорогого, що ми чули з вуст своїх сивочолих дідів і бабусь»[11].

[10] Шевчук Т.С. Творчі портрети болгарських митців Буджака. Іван Шишман. *Культурний простір бессарабських болгар.* Болград: Арт-Юг, 2018. с. 33.

[11] Шишман І.І. Естетична парадигма творчого пошуку бессарабських художників-болгар. Культурний простір бессарабських болгар. Болград: Арт-Юг, 2018. с. 71.

3. Художні здобутки Олександра Кари в техніці енкаустики

У сучасному українському мистецтві особливе місце посідає творчість Олександра Кара, який відродив давню техніку енкаустичного живопису та адаптував її до сучасних художніх запитів, створивши власну впізнавану манеру. Це дослідження базується на аналізі методичних рекомендацій О. Кари «Енкаустика: Традиції та сучасні методи» (2015) та спрямоване на вивчення особливостей технологічного процесу воскового живопису. У книзі окреслено основні компоненти специфічного підбору матеріалів для роботи в цій техніці: 1) очищений бджолиний віск, що забезпечує довговічність та особливу світлоносність шарів; 2) даммарова смола, яка додається для підвищення температури плавлення та надання фарбовому шару твердості й блиску; 3) сухі мінеральні пігменти, котрі ретельно перетираються з восковою мастикою. Митець наголошує на важливості жорсткої основи. Найчастіше використовуються дерев'яна основа, цупкий картон, або льняне полотно. Вона обов'язково проклеюється та ґрунтується спеціальним складом, що забезпечує адгезію (зчеплення) воску з поверхнею.

Техніка Олександра Кари – це синергія живопису та термічної обробки. Процес можна розділити на кілька ключових етапів, описаних у його методичних рекомендаціях. Приготування мастики відбувається через розплавлення воску з даммарною смолою та скипидаром у визначених пропорціях. Нанесення фарб ведеться в гарячому стані. Вони наносяться пензлями або мастихінами на підігріту основу. Завдяки швидкому застиганню воску художник має регулювати фактуру, створюючи складні рельєфні шари. Використання каутеріїв (металевих чи дерев'яних інструментів) та сучасних промислових фенів дозволяє контролювати ступінь дифузії фарбових шарів. Каутерії потрібні для їх нанесення на основу з послідуючим прогріванням поверхні спеціальними нагрівальними приладами для злиття шарів.

Аналізуючи творчий метод Олександра Кари, можна виділити кілька авторських прийомів, що формують естетику його робіт: багатошаровість (лесування), колорит та фактурність в енкаустичному живописі. Віск дозволяє накладати значну кількість живописних шарів, створюючи ефект «глибинного світіння», коли світло проходить крізь товщу воску і відбивається на поверхні роботи. Майстер часто використовує видряпування по охололому воску, відкриваючи нижні кольорові шари, та поєднує ідеально гладкі, «оплавлені» ділянки із пастозними, грубими мазками. Серед викликів, з якими стикається художник, – необхідність постійного підігріву палітри та основи, що вимагає високої швидкості прийняття рішень.

Олександр Кара наголошує, що «на сучасному етапі не існує єдиних чітких критеріїв, які б визначали рамки енкаустичної техніки. В основі методу, безумовно, лежать описані у наукових працях базові принципи енкаустики: використання воску, рослинних олій, смол тощо. До складу енкаустичних фарб входять пунічний віск, даммарова смола і каніфоль. Віск одночасно слугує наповнювачем і пластифікатором. Додатковими складовими виступають лляна олія та живичний скипидар. <…> Оскільки картини в енкаустичній техніці виконані на полотні, для ґрунтування використовується пунічний віск, лляна олія та каніфоль з додаванням незначної кількості скипидару. Для більшої частини картин використовувалася проклейка каніфоллю перед нанесенням решти компонентів. Нанесення фарб застосовується як гарячим, так і холодним способом залежно від задуму. Основними компонентами виступають: пунічний віск, даммарова смола та пігменти. При гарячому способі фарби розігріваються на мармуровій пліті та наносяться на полотно за допомогою каутерія (у сучасному вигляді – інструмента з нагрівальною поверхнею: паяльника або іншого самостійно розробленого інструмента для нанесення фарб на полотно). Оскільки фарби швидко твердіють, необхідно швидко наносити локальні плями. При холодному способі використовуються такі компоненти: пунічний віск, даммарова смола, живичний скипидар і фарби. Даммарова смола і скипидар змішуються у певних пропорціях; суміш розчиняється у скипидарі, після чого у склад додається пунічний віск. При нанесенні фарб холодним способом також можна використовувати паяльник і каутерій»[12].

Техніка енкаустики Олександра Кара являє собою складний синтез технічних знань та авторських інновацій. Майстер доводить, що віск як художній матеріал володіє невичерпним потенціалом для передачі фактури, кольору та світла. Серед живописних робіт митця останніх років у техніці енкаустики – шедеври національного рівня, пронизані щирою любов'ю та повагою до українських національних цінностей. Це роботи «Цивілізаційний злам» (2013) періоду другого Майдану; «Кам'яна могила» як результат пленерної роботи на Запоріжжі (2021); «Сад божественних пісень» (2022) до 300-річчя від дня народження Григорія Сковороди; «Воїни світла» (2026), пронизана вірою у Перемогу України. Стилістичний підхід Кари дозволяє зосередитися на емоційній насиченості твору (Див. Таблицю 2).

[12] Кара О.Д. Енкаустика: Традиції та сучасні методи. *Науковий вісник Південно-українського національного педагогічного університету ім. К.Д. Ушинського*. № 8, 2015. с. 61.

Таблиця 2

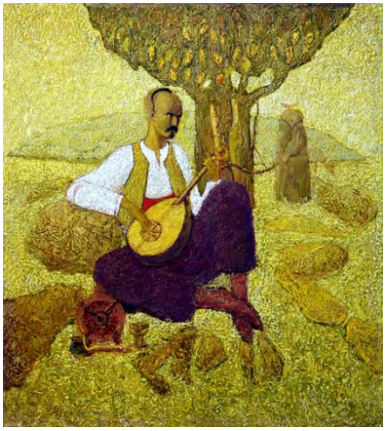
Роботи О. Кара в техніці енкаустики 2020-х років



О. Кара. «Цивілізаційний злам» (2013), полотно, енкаустика, 90х70



О. Кара. Сад божественних пісень (2022), полотно, енкаустика, 70х60



О. Кара. Кам'яна могила (2021), полотно, енкаустика, 110х90



О. Кара. Воїни світла (2026), полотно, енкаустика, 110х90

4. Практика і педагогіка енкаустики: інтеграція енкаустики в навчальний процес південної Одещини

Ізмаїльський державний гуманітарний університет став платформою для інтеграції енкаустики в навчальний процес майбутніх художників. У педагогічному та освітньому контексті енкаустика виступає як інноваційний інструмент навчання, що поєднує технічні навички з творчим експериментом. Вона сприяє розвитку відчуття матеріалу, кольору та композиції, а також формує міждисциплінарне мислення.

Після появи поодиноких яскравих дипломних робіт у техніці енкаустики (Катерина Лемешева, триптих «Бессарабські мадонни», 2008), тільки в 2025 році енкаустика в навчальному процесі ІДГУ вийшла на новий рівень як дисципліна вільного вибору здобувачів. У 2025-2026 н.р. під керівництвом О. Кари успішну роботу на ДВВ «Енкаустика» продемонстрували студенти IV курсу, представивши свої залікові твори в цій техніці. В 2021–2022 н.р. здобувачі освіти Ізмаїльського державного гуманітарного університету та Університету Григорія Сковороди в Переяславі за спеціальністю 014.Середня освіта 014.12 Образотворче мистецтво взяли участь у міжнародному проєкті Українського культурного фонду «Університетська мобільність: Mobile Art EDU CAMP», в рамках якого був проведений майстер клас з енкаустики від заслуженого художника України Олександра Кари.

Вивчення техніки енкаустики в межах мистецької освіти дозволяє здобувачам опанувати комплекс унікальних професійних компетентностей. В рамках *технологічної компетентності* майбутні фахівці отримують глибокі знання про хіміко-фізичні властивості художніх матеріалів та їх взаємодію. Поглиблюються знання з *матеріалознавства* (розуміння специфіки бджолиного воску, природних смол (даммари) та мінеральних пігментів); *рецептурної грамотності* (через вміння самостійно готувати воскову мастику, дотримуючись температурних режимів та пропорцій); *інструментальної майстерності* (опанування специфічного обладнання: каутеріїв, паяльників, термофенів та підігрітих палітр). *Техніко-виконавська компетентність* як здатність трансформувати теоретичні знання у практичний художній результат реалізується через *метод «впалювання»* (оволодіння навичками термічної фіксації фарбового шару, що є критично важливим для цілісності твору); *роботу з фактурою* (вміння створювати як ідеально гладкі «оплавлені» поверхні, так і складні рельєфні структури, що неможливо в інших техніках); *керування станом матеріалу* (навичка працювати з фарбою, що швидко змінює свій стан з рідкого на твердий, що розвиває швидкість прийняття творчих рішень).

Особливості енкаустики безпосередньо впливають на естетичне сприйняття твору, а відтак розвивають *композиційно-художню компетентність* здобувачів. Опанування лесувальної пастозної роботи з живописними шарами та робота з воском розвивають розуміння «внутрішнього світла» картини та глибини кольору.

Через вивчення енкаустики здобувачі залучаються до витоків світового мистецтва. Це сприяє розвитку *дослідницької та реставраційної компетентності*. Так, вивчення історичних пам'яток (фаюмського портрета, ранньохристиянських ікон) розвиває аналітичне мислення для реконструкції давніх методів живопису. Розуміння довговічності матеріалів та принципів збереження творів мистецтва, стійких до вологи та часу, сприяє розвитку консерваційних навичок. Таким чином, здобувач освіти, який опанував енкаустику, володіє не лише специфічним «ремеслом», а й розвиває особливе відчуття матеріальності живопису, що робить його конкурентоспроможним фахівцем у сфері монументального та станкового мистецтва.

Які ще існують переваги впровадження техніки енкаустики в навчальний процес? Передусім енкаустика стала медіумом матеріального мислення. Використання воску як основного компоненту дозволяє худож-никам працювати з фактурою, прозорістю, багатошаровістю та світлопроникністю. Ці якості відповідають сучасному інтересу до тактиль-ності та «фізичності» мистецтва як противаги цифровій візуальності. Віск стає активним учасником художнього процесу, змінюючи сприйняття часу, пам'яті та матеріальності. Окремий вимір – це концептуалізація процесу. У сучасному мистецтві важливим є не лише результат, а й сам акт створення. Енкаустика, яка потребує нагрівання, плавлення та швидкої роботи з матеріалом, підкреслює переорм-ативність художнього процесу. Суттєвою є також роль енкаустики у відновленні зв'язку з історичною традицією. Звернення до техніки, відомої ще з античності, дозволяє майбутнім художникам вести діалог із минулим, переосмислюючи класичні практики у світлі актуальних тем.

Окремої уваги заслуговує питання міжкультурного виміру енкаустики в контексті південноодеського регіону. Бессарабська художня школа є унікальним феноменом, який поєднує в собі балканську іконописну традицію, візантійські корені та українське культурне середовище. Саме на цьому перетині енкаустика набуває особливого символічного значення: вона виступає не лише технікою, а й «мовою» культурної пам'яті. Звернення митців до воску як матеріалу, що зберігає відбитки минулого, є свідомою художньою метафорою збереження ідентичності в умовах культурного різноманіття. Цей аспект вирізняє бессарабську школу енкаустики з-поміж інших регіональних осередків цієї техніки у світі та надає їй неповторного національного колориту.

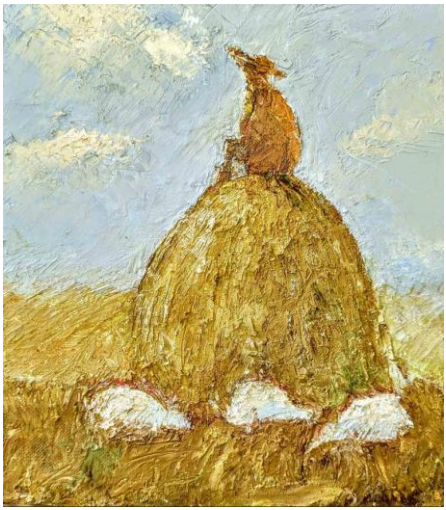
Важливим аспектом є також роль енкаустики як інструменту діалогу між поколіннями у мистецькій спільноті регіону. Досвід Олександра Кари як педагога та практика свідчить про те, що передача знань з цієї складної техніки здійснюється як через академічні курси, так і через безпосередню майстерню взаємодії – майстер-класи, пленерні сесії, участь у колективних виставках. Саме така модель «живої школи» забезпечує органічне засвоєння технологічних прийомів, мистецького світогляду, естетичних цінностей та розуміння матеріалу як носія культурного змісту. Зокрема, студентські роботи, виконані під керівництвом О. Кари у 2025–2026 навчальному році демонструють здатність молодих художників до самостійного художнього висловлювання в межах цієї техніки, що свідчить про успішність обраної педагогічної моделі (див. Таблиця 3).

Таблиця 3

Студентські роботи в техніці енкаустики (ІДГУ)



А. Ликова. Натюрморт з соняшниками (2026), полотно, енкаустика, 30х40



Ю. Павєл. Пейзаж з вівцями (2026), полотно, енкаустика, 40х30

Перспективним напрямом розвитку енкаустики в регіоні є також її інтеграція з цифровими мистецькими практиками. Сучасний мистецький дискурс все частіше звертається до гібридних форм, де традиційні технології поєднуються з цифровими інструментами – відео документа-

цією процесу, 3D-моделюванням рельєфних поверхонь, використанням нових носіїв зображення. В умовах глобальної уваги до автентичних матеріальних практик як противаги діджіталізації енкаустика може зайняти важливе місце у міжнародному мистецькому діалозі. Участь ІДГУ у проєкті "Mobile Art EDU CAMP" (2021–2022) є яскравим прикладом такого виходу регіональної традиції на ширший, міжнародний освітній рівень. Розвиток подібних ініціатив здатний перетворити Ізмаїл на впізнаваний осередок воскового живопису не лише в Україні, а й у центрально- та східноєвропейському контексті.

Слід також наголосити на соціокультурному значенні енкаустики в контексті сучасної воєнної реальності України. У роботах Олександра Кари «Цивілізаційний злам» (2013), «Воїни світла» (2022) й ін., матеріал воску набуває особливого символічного навантаження: його здатність зберігати форму попри вплив зовнішніх руйнівних сил стає метафорою стійкості українського духу, незламності культурної ідентичності. В умовах, коли мистецтво активно осмислює трагедію й героїзм сучасної України, енкаустика виявляється надзвичайно актуальним медіумом: художньою мовою пам'яті, жертовності та незнищенності. Таке поєднання архаїчної техніки з гостро актуальними темами є, мабуть, найвиразнішим свідченням живого потенціалу цього стародавнього мистецтва в умовах XXI століття.

ВИСНОВКИ

У сучасних мистецьких практиках світу та педагогічному процесі підготовки майбутніх художників енкаустика функціонує як засіб матеріально-чуттєвого вираження; платформа для міжмедійних експериментів; інструмент концептуального осмислення процесу; міст між історичною традицією та актуальним мистецтвом. Її осучаснення пояснюється здатністю поєднувати архаїчність техніки з відкритістю до новітніх художніх пошуків, відповідати загальній тенденції постмодерного мистецтва – поєднання давнього і сучасного. Це вкотре доводить, що старовинна техніка енкаустики є органічною частиною глобального мистецького дискурсу.

Проведене дослідження дозволяє зробити кілька принципово важливих узагальнень. По-перше, відродження енкаустики в Південній Одещині не є ізольованим мистецьким явищем, а органічно вписується у глобальний контекст повернення до автентичних матеріальних практик у постмодерну добу. По-друге, регіональна специфіка (поліетнічність бессарабського культурного простору, балканські мистецькі корені болгарської діаспори та вплив православної іконописної традиції) надає місцевій школі енкаустики неповторних рис, що вирізняють її серед інших осередків воскового живопису. По-третє, педагогічна модель,

реалізована в ІДГУ, доводить ефективність поєднання теоретичного матеріалознавства з практично орієнтованим ремісничим навчанням для формування всебічно підготовленого фахівця. Перспективними напрямами подальших наукових розвідок є порівняльний аналіз технологій енкаустики у бессарабській та балканській мистецьких традиціях; дослідження рецепції воскового живопису в контексті сучасного українського мистецтва воєнного часу; розробка комплексних навчально-методичних програм з енкаустики для вищих мистецьких закладів України із залученням кращого досвіду ІДГУ. Необхідно також поглибити наукові дослідження з технології енкаустики, розширити міжнародну співпрацю (зокрема з болгарськими мистецькими інституціями) та впровадити інноваційні інтерактивні методики у навчальний процес підготовки майбутніх фахівців образотворчого мистецтва інших ЗВО на рівні академічної мобільності. Системне вирішення цих завдань сприятиме не лише науковому осмисленню унікального регіонального феномену, а й збереженню та примноженню культурної спадщини бессарабських болгар як невіддільної частини загальноукраїнського мистецького надбання.

АНОТАЦІЯ

У дослідженні розглядається роль енкаустики в сучасному мистецькому та освітньому дискурсі Південної Одещини (регіон Буджак / Південна Бессарабія) з акцентом на внесок бессарабських художників болгарського походження. Проаналізовано історичні витоки техніки та її відродження у XXI столітті, зокрема у творчості Олександра Кари та Івана Шишмана, які поєднують традиційні підходи з сучасними художніми практиками. Особливу увагу приділено технологічним і художнім можливостям енкаустики, а також її педагогічному потенціалу в освітньому процесі Ізмаїльського державного гуманітарного університету. Доведено, що енкаустика виступає важливим засобом поєднання історичної традиції з актуальним мистецтвом, сприяючи творчій самореалізації та збереженню культурної спадщини регіону.

Література

1. McGrady, J. & Thomas, D. A Studio Guide to Creating Encaustic Art. Xlibris Corporation LLC, USA, 2008. 40 p.

2. Holz, B.H. How to Create Encaustic Art: A Guide to Painting with Wax. Schiffer Craft Publishing, 2017. 128 p.

3. Abdel Baky, F. S. An analytical and applied study of encaustic painting technique and its role in enriching the creative imagination of contemporary painting. مجلة الفنون والعمارة *(Journal of Arts & Architecture)*, 8(40), 2023. с. 425–445.

4. Cançat, A. Encaustic technique and its reflections in contemporary art. *D-Sanat Journal*, 2026. С. 256–271.

5. Кара О.Д. Теорія і практика енкаустичного живопису. Навчально-методичні рекомендації до спецсемінару. Ізмаїл : РВЦ ІДГУ, 2015. 44 с.

6. Кара О.Д. Енкаустика: Традиції та сучасні методи. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К.Д. Ушинського*. № 8, 2015. С. 58–64.

7. Кара О.Д. Майстер-клас «Технологічні особливості енкаустичного живопису». URL: https://www.youtube.com/watch?v=SoPHtHC4XTw&t=1105s

8. Шевчук Т.С. Олександр Кара: «Перша борозна» та «Ниті з минулого» (синтез мистецтв у картинах). *Образотворче мистецтво*, № 1, 2016. С. 144–145.

9. Шевчук Т.С. Творчі портрети болгарських митців Буджака. Олександр Кара. Культурний простір бессарабських болгар. Болград : Арт-Юг, 2018. С. 12–24.

10. Шевчук Т.С. Творчі портрети болгарських митців Буджака. Іван Шишман. Культурний простір бессарабських болгар. Болград : Арт-Юг, 2018. С. 33.

11. Шишман І.І. Естетична парадигма творчого пошуку бессарабських художників-болгар. Культурний простір бессарабських болгар. Болград: Арт-Ю г, 2018. С. 71.

12. Кара О.Д. Енкаустика: Традиції та сучасні методи. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К.Д. Ушинського.* № 8, 2015. С. 61.

Information about the author:
Shevchuk Tetyana Stanislavivna,
Doctor of Philology, Professor, Member of the National Union of Artists of Ukraine,
Professor at the Department of English Philology and World Literature
Izmail State University of Humanities
12, Repina str., Izmail, Odesa Region, 68600, Ukraine

NOTES

NOTES

The project was implemented with the support of

The Center for Ukrainian and European Scientific Cooperation is a non-governmental organization, which was established in 2010 with a view to ensuring the development of international science and education in Ukraine by organizing different scientific events for Ukrainian academic community.

The priority guidelines of the Centre for Ukrainian and European Scientific Cooperation

1. International scientific events in the EU

Assistance to Ukrainian scientists in participating in international scientific events that take place within the territory of the EU countries, in particular, participation in academic conferences and internships, elaboration of collective monographs.

2. Scientific analytical research

Implementation of scientific analytical research aimed at studying best practices of higher education establishments, research institutions, and subjects of public administration in the sphere of education and science of the EU countries towards the organization of educational process and scientific activities, as well as the state certification of academic staff.

3. International institutions study visits

The organisation of institutional visits for domestic students, postgraduates, young lecturers and scientists to international and European institutes, government authorities of the European Union countries.

4. International scientific events in Ukraine with the involvement of EU speakers

The organisation of academic conferences, trainings, workshops, and round tables in picturesque Ukrainian cities for domestic scholars with the involvement of leading scholars, coaches, government leaders of domestic and neighbouring EU countries as main speakers.

Contacts:
Head Office of the Center for Ukrainian and European Scientific Cooperation:
88000, Uzhhorod, 25, Mytraka str.
+38 (099) 733 42 54
info@cuesc.org.ua

www.cuesc.org.ua

Izdevniecība “Baltija Publishing”
Valdeķu iela 62 – 156, Rīga, LV-1058
E-mail: office@baltijapublishing.lv

Iespiests tipogrāfijā SIA “Izdevniecība “Baltija Publishing”
Parakstīts iespiešanai: 2026. gada 26. junijs
Tirāža 150 eks.