

Міністерство освіти і науки України
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Навчально-науковий інститут філософії, культурології, політології

Кафедра теорії культури і філософії науки

До захисту допущено

*Кафедрою теорії культури і філософії науки _ протокол №_5_ від _
10 грудня 2025 року_____*

завідувач кафедри _____



_____ *Дмитрій ПЕТРЕНКО* _____

(ім'я, прізвище)

«_10_» _____ грудня _____ 2025 р.

Кваліфікаційна робота
здобувача _другого (магістерського)_ рівня вищої освіти

«Місто як текст: урбаністичні простори в культурологічному вимірі»

«The City as Text: Urban Spaces in a Cultural Dimension»

Спеціальність 034 (Культурологія)

Освітня програма _____ Культурологія _____

Виконавець _____



_____ Аделіна Скубій

Науковий керівник _____



_____ проф. *Олена ТИТАР*

Харків – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.	
РОЗДІЛ 1. КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНЕ ПРОЧИТАННЯ МІСТА: УРБАНІСТИКА ЯК СИСТЕМА СМИСЛІВ.	
1.1. Місто як семіотичний та дискурсивний простір: історичний дискурс . . .	
1.2. Місто як осердя влади: культурно-політичний дискурс урбаністики Мішеля Фуко.	
1.3. Висновки до Розділу 1.	
РОЗДІЛ 2. МІСТО ЯК (МІЖ)ТЕКСТОВИЙ ПРОСТІР ГРОМАДСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ УРБАНІСТИЧНИХ ПРОСТОРІВ.	
2.1. Соціокультурна взаємодія та публічний простір: «повітря міста робить свободним»	
2.2. Колективне право людей на місто.	
2.3. Візуальні репрезентації (ретроперспективи) міста: Київ у художньому дискурсі ХХ–ХХІ століть (на прикладі експозиція «Київ Багряний»)	
2.4. Урбаністичні практики пам’яті: перейменування вулиць та публічний дискурс деколонізації.	
2.5. Висновки до Розділу 2.	
ВИСНОВКИ.	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.	
ДОДАТКИ.	

ВСТУП

Постановка наукової проблеми, її актуальність. Міста стають не лише фізичними просторами, а й важливими культурними та соціальними конструктами. Аналіз міста як тексту дозволяє зрозуміти, як урбаністичні простори формують і відображають культурні ідентичності. Місто- зустрічі різних культур, і вивчення його як тексту дозволяє дослідити, як культурні наративи переплітаються, взаємодіють і впливають на формування міського середовища.

Це особливо актуально в контексті сучасної глобалізації та міграційних процесів. Аналіз міста як тексту допомагає виявити, як ці контексти формують повсякденне життя мешканців і їхню ідентичність. Підхід до міста як тексту дозволяє розглянути простір не лише як географічну одиницю, а й як культурний одиницю, що містить символіку, значення та наративи. Це особливо актуально в умовах швидких змін, які переживають сучасні міста (наприклад, зміна назв вулиць через деколонізацію).

Ступінь дослідження, теоретична та методологічна основа роботи. Тема «Місто як текст: урбаністичні простори в культурологічному вимірі» активно досліджується в ряді наукових дисциплін, зокрема культурології, соціології, урбаністики та географії. Останніми роками значна увага приділяється аналізу міст як культурних текстів, що відображають соціальні, політичні та економічні процеси. Зокрема дослідженнями на які можна спиратись в аналізі теми - Мішель де Серто у своєму творі «The Practice of Everyday Life» (1984), Ханна Арендт у своїй роботі «The Human Condition: Second Edition» (1958) аналізує взаємозв'язок між публічним простором і суспільною життєдіяльністю. Крім культурологічних та політологічних ідей цих авторів нами використані семіотичні теорії як географічного простору, так і окремих міст.

Крім того для теоретично-методологічної основи нашої дипломної роботи важливо використання урбаністичних теорій, де місто виступає як зосередження влади. Ці теорії розглядають місто як соціальний текст, у якому взаємодіють різноманітні культурні наративи, що формують повсякденне життя його

мешканців. Цей підхід відображає ідеї Мішеля Фуко щодо взаємозв'язку простору та влади. Зокрема, концепція гетеротопій, викладена Фуко у творі «Des espaces autres» («Of Other Spaces», 1986), дозволяє аналізувати способи організації міського простору та його вплив на соціальні практики населення.

Також важливими для нашого дослідження є різні семіотики урбаністичних просторів, оскільки аналіз міста через призму семіотики дозволяє виявити глибинні символічні значення, закладені в міських просторах. В нашому дослідженні багато теоретичних положень ґрунтується на працях Умберто Еко та Ролана Барта.

Мета і завдання дослідження.

Об'єкт дослідження – це місто та урбаністичні простори, культурні наративи (тексти, символи і значення, що пов'язані з цими просторами), а також фізичні елементи міст (вулиці, площі, будівлі), які створюють і відображають культурні наративи та символи.

Предметом дослідження є зміна культурних значень та переоцінка символіки урбаністичних просторів в сучасних умовах.

Мета дослідження: визначити, як ключові урбаністичні простори представлені в українській літературі, мистецтві та медіа, і які наративи та значення вони формують у суспільстві, проаналізувати символічні одиниці впливу міських просторів на соціальні практики, як дизайн і організація міських просторів впливають на повсякденне життя, громадську взаємодію та культуру мешканців,

Звідси виходять ряд дослідницьких завдань нашої дипломної роботи:

-Визначити взаємодію урбаністичних просторів і культурних наративів, які формують сприйняття міста та його символічний зміст;

-Оцінити роль урбаністичних просторів у створенні ідентичності та колективної пам'яті міських спільнот.

-Дослідити, як урбаністичні простори та архітектура взаємодіють з літературою, мистецтвом та іншими формами культурної продукції, які створюють "текст міста".

-Охарактеризувати, як фізичні елементи міст, такі як архітектура, публічні простори та інфраструктура, формують ключові культурні значення та символіку національної ідентичності.

Методи. Для вирішення проблеми застосовується семіотика, культурологічний аналіз, історично-культурний та соціологічний методи.

Місто як текст є метафорою, що розглядає урбаністичний простір як систему знаків і сенсів, яку можна інтерпретувати подібно до письмового тексту. Місто «написане» різними історичними епохами, владними режимами, культурними практиками та соціальними групами, техніка палімпсесту і семіотика допомагають прочитати цей текст.

Культурологічний підхід до міста передбачає аналіз не лише його фізичної структури (архітектури, планування), а й символічного, ідеологічного та наративного змісту. Міський простір зчитується як візуально-семіотичний код культури.

Урбаністичний простір є динамічним і поліфонічним. Його семіотика змінюється разом зі змінами в суспільстві, і кожна нова культурна група або політична влада прагне «переписати» міський текст відповідно до своїх цінностей (діахронічний або культурно-історичний підхід до міста).

Місто можна розглядати як сцену та лабораторію культури: в урбаністичному просторі виявляються нові форми соціальної взаємодії, художнього висловлювання, протесту, ідентичності. Публічний простір перетворюється на арену боротьби за право бути почутим.

Соціально-культурна інтерпретація міста включає дослідження таких явищ, як міфологізація місця, формування «місць пам'яті», символіка назв, стрит-арт, гетеротопії, а також наявність «невидимих» або маргіналізованих просторів.

Новизна наукових результатів дослідження.

1. Кожен мешканець чи відвідувач виступає співтворцем міського тексту: через повсякденні практики, переміщення, реакції на простір. Місто можна розглядати як відкритий соціальний та культурний твір, який постійно перебуває у процесі конструювання та реконструкції. Його просторові, соціальні та культурні

структури не є статичними; вони змінюються під впливом динаміки повсякденних практик мешканців, соціальних взаємодій, економічних та політичних чинників.

2. Міський простір постає як текст, що перебуває у постійному «переписуванні», у якому кожен елемент соціального життя впливає на формування і трансформацію цілісної просторової структури.

3. Культурологічний аналіз міста дозволяє глибше зрозуміти соціокультурні процеси, виявити зв'язок між традицією й модерністю, центром і периферією, публічним і приватним.

4. Прикладний вимір результатів нашого дослідження полягає в тому, що усвідомлення міської просторової структури як соціально і культурно-конструйованого феномену має безпосереднє значення для практики урбаністичного планування та управління міським середовищем.

5. Такий комплексний культурологічний підхід дозволяє враховувати взаємодію фізичної інфраструктури з повсякденними соціальними практиками мешканців, що сприяє більш ефективному людиноцентричному проектуванню міського простору. Крім того, він має критичне значення для збереження культурної спадщини, оскільки дозволяє виявляти та аналізувати шари історичних, архітектурних і соціальних наративів, закладених у міському тексті.

6. Також нами охарактеризовано, як фізичні елементи міст, такі як архітектура, публічні простори та інфраструктура, формують ключові культурні значення та символіку національної ідентичності.

Апробація

Скубій А. В. Виступ з доповіддю: "Місто як текст": урбаністичні простори в культурному вимірі на конференції: Україна і світ: гуманітарно-технічна еліта та соціальний прогрес : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. студ. і аспірантів, присвяченої 140-річчю Національного технічного університету "Харківський політехнічний інститут", 18-19 квітня 2025 р. / гол. ред. А. В. Кіпенський ; Нац. техн. ун-т "Харків. політехн. ін-т". Харків, 2025.

Публікація

Скубій А. В. "Місто як текст": урбаністичні простори в культурному вимірі [Електронний ресурс] / Скубій А. В. ; наук. керівник Титар О. В. // Україна і світ: гуманітарно-технічна еліта та соціальний прогрес : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. студ. і аспірантів, присвяченої 140-річчю Національного технічного університету "Харківський політехнічний інститут", 18-19 квітня 2025 р. / гол. ред. А. В. Кіпенський ; Нац. техн. ун-т "Харків. політехн. ін-т". – Електрон. текст. дані. – Харків, 2025. – С. 129-130. – URI: <https://repository.kpi.kharkov.ua/handle/KhPI-Press/89989>

РОЗДІЛ 1

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНЕ ПРОЧИТАННЯ МІСТА: УРБАНІСТИКА ЯК СИСТЕМА СМИСЛІВ

1.1 Місто як семіотичний та дискурсивний простір: історичний дискурс

Семіотичну систему архітектурного середовища міста, відповідно до лінгвістичних традицій, прийнято поділяти на три складові: семантику, синтаксис та морфологію. Семантика простору включає в себе всі знаки в ньому, від знаків розташування архітектурних об'єктів в різних структурних частинах міста, їх загальної форми, образу, декоративних деталей, об'єму, використаних орнаментів, скульптур та оздоблення. В комплексі, всі ці складові, передають зміст середовища, направляють на функціональне призначення окремих елементів.

На морфологічному рівні смислова інформація конкретизується: визначальними стають форма споруд і конфігурація простору. Знаки цього шару кодують відомості про локалізацію об'єкта в середовищі та його функціональне призначення. Для такого типу аналізу залучають концепт розмежування «фігура — тло», який дає змогу окреслити конфігуративні й геометричні параметри як архітектурних форм, так і об'ємно-просторових мас. У просторовій організації це співвідноситься з поняттям архітектурного ансамблю (скажімо, ансамбль Лувру в Парижі). Розрізнення фігури й тла, опрацьоване спочатку в образотворчому мистецтві та гештальт-психології, у сучасній когнітивній психології та психології сприйняття трактується як ключовий механізм перцептивної організації й розпізнавання об'єктів. Ідентифікація візуальних об'єктів стає можливою лише після їхнього перцептивного відокремлення; відповідно, першим кроком є поділ поля зору на фігуру та тло. Частина елементів зорового поля групується в цілісні гештальти, тоді як інші відсуваються на периферію й утворюють тло. Фігура сприймається як замкнене, контурно виокремлене ціле, що виразно виступає на

передньому плані, тоді як тло залишається відносно аморфним та менш структурованим.

Синтаксис простору виявляє взаємопов'язаність усіх знаків на кожному рівні його організації. Водночас необхідно брати до уваги ще один конститутивний елемент міського середовища — людину: її перцепцію простору і, відповідно, поведінкові практики в конкретній локації. Під впливом нових медіа та сучасного кіно віртуальний вимір дедалі щільніше інтегрується з реальним міським середовищем, формуючи запит на видовищність, театралізацію та ігровість.

Він не лише продукує нові знаки-повідомлення-висловлювання, що в підсумку кристалізуються та читаються як кінотекст урбаністичного простору, а й спонукає застосовувати до його дослідження й формування кінематографічні методи. Кінематографічна оптика у вибудові семантики архітектурного середовища найбільш притаманна природній траєкторії людського погляду, який переходить від фрагмента до фрагмента і має відносно вузьке поле чіткого сприйняття. Саме така «кадрова» організація бачення максимально зближує кіномистецтво з архітектурою та відкриває можливість цілеспрямовано komponувати кадри, керувати вектором зору, навмисно його спрямовувати, себто вибудовувати сценарій рецепції архітектурного простору через семантичну систему з визначеного набору знаків і символів, що трансформуються у відповідний кінотекст середовища [4].

Звернімося до трактування понять «знакова система» та «знак» у архітектурній концепції Умберто Еко. У сучасному науковому дискурсі семіотика функціонує як універсальний інструмент для аналізу знакових систем і способів породження смислів; її методологія стрімко проникла в чимало дисциплін, які на перший погляд мало пов'язані між собою. Еко окреслює невелику кількість власне архітектурних кодів і водночас підкреслює, що архітектурний знак значною мірою оперує кодами суміжних галузей знання, соціології, антропології, психології тощо. У межах його семіотичної моделі денотативний вимір архітектури співвідноситься з первинною функцією споруди, а саме її безпосереднім утилітарним

призначенням, тоді як конотативний рівень репрезентує вторинні функції, пов'язані з культурними, соціальними та символічними значеннями об'єкта.

Визначальною рисою архітектури як комунікативної практики Еко вважає здатність до перетлумачення в часі та просторі: первинні функції можуть набувати символічного (вторинного) виміру і навпаки. Звідси випливає, що ключовим завданням архітектора є проєктування таких об'єктів, які залишаються відкритими до зміни смислів, готовими до інтерпретації та інтеграції в нові соціокультурні контексти.

Архітектурні твори формують базу предметно-просторового середовища, що перебуває у неперервній взаємодії з індивідуальним і колективним суб'єктом (спільнотою, міською громадою). У масштабі міста ці об'єкти функціонують як насичені знаками одиниці, що вибудовують своєрідну мову містобудування. Архітектура не лише конструює матеріальне довкілля людської життєдіяльності, а й продукує «тексти» повідомлень, закодовані специфічною мовою форм; ці тексти забезпечують орієнтацію у фізичному й культурному просторі та фіксують ідейно-ціннісні системи суспільства.

Дослідження мови архітектури традиційно ведеться у зв'язку з проблематикою змісту й форми як у державній, так і в зарубіжній науковій традиції. Концепт художньої мови архітектури апелює до аналізу матеріально-виражальних засобів, що визначають художній образ простору. Розуміння архітектури як знакової системи передбачає наявність семантичного рівня, що виходить за межі суто функціонального або суто формально-естетичного підходів [3].

Визначимось з поняттями та основними методологічними стратегіями нашого дослідження. Семіотика (грец. *Semion* - знак) первісно формувалась як наукова дисципліна, що вивчає створення, будову та функціонування різних знакових систем, в яких закріплюється та передається інформація.

Поступово формувались ряд напрямків семіотики, такі як семіотика архітектури чи семіотика столиці. Будь-яке явище чи процес, розглянутий з точки зору їх знакового втілення, можуть стати предметом аналізу цієї дисципліни.

В полі зору семіотики знаходяться природні та штучні мови, усі види візуальних знакових систем та різноманітні системи сигналізації в природі і суспільстві

Значна частина сучасної філософської та наукової термінології сформована під впливом семіотичних студій Чарльза С. Пірса (1839–1914), якого обґрунтовано вважають засновником семіотики; це, своєю чергою, вимагає постійного повернення до витоків теорії та глибокого розуміння її концептуальних основ [3].

У своїх працях Пірс здійснив ґрунтовний аналіз і класифікацію знаків, піднісши поняття «знак» до рівня теоретично-культурологічної та філософської універсальї. Якщо більшість його попередників зосереджували увагу переважно на мовних знаках - лінгвістичних одиницях, наділених значенням і здатних передавати інформацію у процесі комунікації, то Пірс інтерпретував знак у значно ширшому контексті, знак є будь-яким раціонально осмисленим об'єктом, що несе певний зміст. У працях, присвячених проблематиці знаку, він розробив оригінальну триступеневу систему класифікації, яка дозволяє представити знак як багатовимірне феноменологічне утворення, здатне відображати різні рівні смислотворення [5].

Одним з найкращих семіотиків-культурологів ХХ століття є У. Еко. Умберто Еко формулює низку характеристик знаку, які мають інноваційний характер і значно розширюють традиційні уявлення про його природу. Для нашого дослідження це дуже суттєві ідеї, тож зупинимось на них більш докладно.

По-перше, знак не є фізичною сутністю, оскільки знакова функція має абстрактний характер взаємодії. Будь-який конкретний графічний знак лише матеріалізує цю взаємодію, виступаючи окремим випадком її реалізації.

По-друге, знак постає як місце перетину двох незалежних один від одного елементів, між якими не існує сталого, раз і назавжди визначеного співвідношення. Кожен з цих елементів здатен утворювати нові зв'язки з іншими складовими системи. Відтак знакова система постає як динамічна мережа змінних відносин, у якій зв'язки між елементами є тимчасовими, гнучкими та нестабільними.

Далі Умберто Еко розглядає поняття денотації та конотації як два різні, але взаємодіючі коди, що беруть участь в інтерпретації одного знаку.

Денотація передає основне, безпосереднє значення, пов'язане зі знаком, тоді як конотація несе додаткову, вторинну інформацію, формуючи другий рівень значення.

Знак набуває подвійного смислового виміру, у якому конотація завжди ґрунтується на денотації, перебуває у відношенні залежності від неї та зумовлюється нею [12].

У 1960-х роках спостерігалось значне зростання зацікавленості дослідженнями семіотики в архітектурі. Це явище можна розглядати з двох перспектив: з одного боку, воно відображало актуальні культурні та інтелектуальні тенденції часу, що стимулювали інтерес до аналізу знакових систем у просторі; з іншого стало своєрідною відповіддю на відхід від усталеної архітектурної традиції та поступову втрату стабільної мови просторових форм, характерної для історичних стилів.

Процес відходу від канонічного стильового проектування спричинив виникнення численних невідповідностей між психологічними та функціональними потребами користувачів штучного середовища та прагненням архітекторів демонструвати індивідуальну оригінальність та експериментальність у своїх проектних рішеннях.

У результаті новаторські підходи до організації простору часто вступали в дисонанс із традиційними уявленнями про комфорт, орієнтацію та естетичну сприйнятливність людини.

Одним із перших дослідників, хто послідовно акцентував знакову природу архітектури, був розглянутий у нашій роботі філософ і лінгвіст Умберто Еко.

У праці «Відсутня структура. Вступ в семіологію» він по-новаторськи стверджує: якщо семіологія вивчає не лише власне знакові системи, а й усі культурні феномени як системи знаків, виходячи з розуміння культури як процесу комунікації, то саме в архітектурі семіотичний підхід є особливо необхідним. Еко

одним із перших запропонував тлумачити архітектурні твори як упорядковану систему знаків.

Архітектурний знак він окреслює як форму, наділену значущістю, яка функціонує в межах певних кодів, сформованих історично засвоєними способами використання й сприйняття архітектурних об'єктів. Відповідно, архітектура постає як структурована модель комунікації, у якій архітектурний об'єкт виступає носієм значення. На думку Еко, у межах архітектурного знаку розрізняються означаюче та означуване (означальник та позначувач), причому визначальним виступає функціональне призначення споруди: первинний, денотативний рівень відбиває її утилітарну роль, тоді як вторинний, конотативний рівень пов'язаний із символічними, культурними та ідеологічними смислами.

Ці функції не є сталими: вони можуть змінюватися, занепадати або відновлюватися відповідно до історичних умов і трансформацій культурного контексту.

Задля опису механізмів інтерпретації Еко вводить поняття лексикоду, того смислового коду, що забезпечує розуміння вторинних значень архітектурних об'єктів, на відміну від утилітарного коду, який визначає їхню функціональну сутність.

Умберто Еко підкреслює, що архітектура передусім покликана задовольняти практичні потреби суспільства і в цьому сенсі належить до сфери обслуговування; отже, вона не є мистецтвом у традиційному значенні, адже мистецтво пропонує неочікуване, тоді як архітектура реалізує передбачувані функції. У цьому контексті вторинні коди архітектури можуть бути описані як стилістичні, іконологічні та риторичні структури, що репродукують усталені культурні моделі.

Водночас Умберто Еко цілком доречно наголошує на переконувальному характері архітектури як форми масової комунікації, спрямованої на різні соціальні групи і здатної впливати на способи організації їхнього життя; разом з тим вона лишається простором інтерпретації, відкритим до оновлення смислів.

Аналізуючи кодування, дослідник зауважує, що архітектура послуговується не лише власними, типологічними й геометричними, кодами, а й залучає коди інших систем: соціальних, антропологічних, психологічних, просторових тощо.

Денотацією в архітектурі постає первинна функція об'єкта, тоді як конотацією є сукупність його символічних, соціальних і культурних значень; ключова риса архітектури як комунікації полягає у здатності трансформувати ці функції в часі та просторі.

Звідси випливає, що головне завдання архітектора як творця проектувати об'єкти, відкриті для інтерпретацій і потенційних змін, здатні поєднувати усталені функції з новими символічними сенсами [13].

Ролан Барт є однією з центральних постатей у формуванні сучасного семіотичного та культурологічного мислення. Його підхід до аналізу культури ґрунтується на ідеї, що будь-яке культурне явище є системою знаків, яку можна «читати» як текст [10].

У своїх працях Ролан Барт запропонував нове розуміння тексту як відкритої, динамічної структури, де значення не задане наперед, а формується у процесі інтерпретації [7].

У бартівській теорії «текст» постає не як стабільний носій змісту, а як процес, своєрідна «мережа», у якій переплітаються численні коди, дискурси та цитати [7]. Автор, за Роланом Бартом, з чим ми не можемо не погодитись у своєму дипломному дослідженні, не є єдиним джерелом сенсу, а лише одним із елементів складної комунікативної системи. Його відома теза про «смерть автора» підкреслює, що смисл народжується не в акті письма, а у процесі читання [8].

Такий підхід переносить фокус із питання «що означає?» на питання «як означає?», відкриваючи простір для множинних інтерпретацій.

Застосовуючи цей підхід до аналізу урбаністичних просторів, можна стверджувати, що місто функціонує як текст, який безперервно «пишеться» і «читається» [14]. Архітектура, реклама, топоніміка, графіті, маршрути руху - всі ці елементи створюють семіотичну тканину, де фіксуються культурні коди, соціальні відносини й історична пам'ять.

Як і в літературному тексті, у міському просторі немає єдиного, остаточного сенсу: різні соціальні групи й індивіди прочитують його по-різному, залежно від власного досвіду та культурних контекстів [11].

Р. Барт новаторськи наголошував, що текст є складна «тканина цитат із тисяч культурних джерел» [7, с. 89]. Аналогічно, місто є «тканим» феноменом, у якому співіснують різні історичні пласти, архітектурні стилі та ідеологічні наративи.

Минуле й сучасність взаємодіють у просторі, створюючи множинність культурних голосів. Саме ця гетерогенність дозволяє говорити про міський простір як про «текст множинного читання», у якому кожен мешканець є водночас читачем і співавтором [11].

Бартова ідея «задоволення від тексту» [9] допомагає осмислити спосіб, у який людина проживає міський простір. Мешканець, рухаючись містом, не лише споживає його функціонально, але й створює власні смисли через досвід, емоції, пам'ять. Так само як читач, що отримує насолоду від множинності значень, людина у місті бере участь у безперервному процесі «письма» та «читання» урбаністичного тексту.

Концепція множинності значень (полісемії), розроблена Роланом Бартом, особливо важлива для інтерпретації міського середовища. Кожен архітектурний знак або просторовий образ може мати різні прочитання, політичні, естетичні, емоційні [10].

Концепція Ролана Барта стає нашою методологічною основою для культурологічного аналізу міста. Вона дозволяє подолати редукціоністське розуміння урбаністики, зосереджене лише на архітектурі чи соціології, і натомість побачити місто як відкритий процес комунікації, де значення постійно утворюються, змінюються й переписуються.

Останнім часом виникає багато робіт, що намагаються осмислити семіотику міста та архітектурної форми. Це зокрема роботи С. Сассен [29], С. Шміда [30], А. Скота [31], М. Сепе [32], роботи вітчизняних авторів В. Слюсаря та В. Ковалю [33].

Іконографії сучасного міста особливо багато приділити увагу сучасні американські та австралійські урбаністи, це дослідження Нью Йорку, Лос

Анджелеса та інших еклектичних американських міст, а також Сіднея [45], що вносять нову естетику комфорту та співіснування різних просторів водночас. Це роботи Р. Вентурі [28], [42-44] та Ш.Зукіна [46-47], які ідеям Баухаусу надали нового семіотичного прочитання

Місто є не лише простір життя, а й простір смислотворення, де кожна вулиця, будівля чи знак можуть бути прочитані як елементи великого культурного тексту.

1.2. Місто як осердя влади: культурно-політичний дискурс урбаністики Мішеля Фуко

Проблема простору в культурній теорії XX століття отримала нове осмислення завдяки працям Мішеля Фуко. На відміну від попередніх гуманітарних традицій, де простір розглядається переважно як нейтральна сцена соціальних процесів, М. Фуко показав, що простір є активним інструментом і проявом влади [20, с. 27]. Для нього простір не лише фізична категорія, а насамперед структурний принцип організації соціальних відносин, у якому знання, дисципліна та контроль формують «архітектуру поведінки» людини.

У праці «Наглядати і карати» М. Фуко аналізує еволюцію дисциплінарних механізмів: від покарання тіла до регулювання поведінки, часу і рухів індивіда [15, с. 138]. Він розглядає архітектуру, зокрема, паноптикум Джеремі Бентама, як модель просторового впорядкування, у якій влада реалізується через видимість і спостереження. Паноптичний принцип полягає у тому, що суб'єкт ніколи не знає, коли за ним спостерігають, тому починає сам дисциплінуватися, приймаючи владу у власну поведінку [15, с. 200].

Простір у М.Фуко – це не лише матеріальна структура, а технологія влади, яка діє через архітектурні форми, розподіл тіл, контроль рухів і регламентацію часу.

Якщо застосувати цей принцип до аналізу міського середовища, то місто можна осмислювати як просторову діаграму влади. Його планування, зони функціонування, траєкторії руху, навіть архітектурна типологія публічних і

приватних просторів відображають певні механізми контролю, впорядкування й дисциплінування. Наприклад, система прямих вулиць, камер відеоспостереження, розподіл територій за соціальними класами або функціями - усе це виявляє паноптичну логіку, яку М. Фуко описував як «механіку погляду» влади [15, с. 215].

У пізнішому есе «Інші простори (Гетеротопії)» (1967) М.Фуко розвиває цю думку, вводячи поняття гетеротопії, це «місця інакшості», які існують у межах суспільного простору, але водночас його підважують і віддзеркалюють [16, с. 9]. Гетеротопії – це простори, де звичні правила просторового упорядкування порушуються: кладовища, лікарні, театри, музеї, кораблі, в'язниці, навіть парки чи метро. Вони демонструють, що простір є не єдиним і не однорідним, а структурований множинністю логік, пов'язаних із владними та культурними відносинами.

У контексті міста ця ідея дозволяє бачити урбаністичний простір як мережу гетеротопій, у яких перетинаються різні режими влади, пам'яті, ідентичності. Наприклад, центральна площа може одночасно бути місцем офіційних політичних ритуалів і місцем протестів; торговий центр як місцем розваг, так і простором споживчої дисципліни; закинута будівля не тільки символом минулого, але й простором альтернативної культури. Кожна з цих гетеротопій функціонує як символічний вузол, що виявляє конфлікт між владою та її іншістю [16, с. 15].

У лекціях «Безпека, територія, населення» (1978) М.Фуко вводить поняття «біовлади» як форми влади, що діє не лише через дисципліну індивідів, але й через регулювання населення як біологічної маси [17, с. 66]. Місто в цьому випадку постає як простір управління життям: через статистику, санітарні норми, транспорт, освітлення, медичні системи. Урбаністичний простір є матеріальним втіленням раціональності урядування, що поєднує знання, контроль і організацію середовища.

Для Мішеля Фуко влада - це не річ і не інституція, а мережа відносин, яка пронизує соціальний і просторовий порядок [18, 94 с.]. В цьому сенсі урбаністика постає як важлива наука саме про владу, втілення її сенсів. Простір не є нейтральним контейнером цих відносин, він формує владні відносити, відтворює і

закріплює. У цьому полягає ключова теза фукіанської методології: простір є не фоном, а активним учасником культурно-історичних процесів. Він структурований дискурсами, які визначають, що можна бачити, говорити, як можна діяти у певному місці [19, с. 44].

Якщо перенести цю оптику у культурологічний вимір, то місто як текст можна розглядати як дискурсивну формацію, у якій перетинаються владні стратегії та семіотичні структури. У цьому сенсі міська архітектура, топографія, системи безпеки чи розваг є не просто об'єкти, а матеріальні коди влади, які впливають на поведінку, досвід і самоідентифікацію мешканців. Місто стає ареною, де влада не лише примушує, а й продукує суб'єктність, формує спосіб бачення, руху, часу.

Це реалізується у нових концепціях влади та соціального капіталу міста, зокрема це концепція «публічного простору» Квентина Стівенса [39] та міста як місця «спільних громадських інтересів» С. Ставрідеса [38].

Отже, у фукіанській перспективі простір - це текст влади, який слід «читати» через аналіз дискурсивних і матеріальних механізмів контролю. Для культурології та урбаністики це означає, що міський простір є не просто об'єктом архітектурного проєктування, а комунікативною системою, у якій переплітаються політичні, економічні та символічні виміри. Розуміння цієї логіки дозволяє побачити, як через архітектуру, планування і соціальні практики влада конструює культурний досвід міського життя, визначаючи, що є видимим, припустимим і можливим у межах конкретного простору [20, с. 34].

В першому розділі місто осмислено нами як складна семіотична й дискурсивна система, у якій матеріальні форми простору невіддільні від мережі культурних, символічних та владних відносин.

1.3. Висновки до Розділу 1.

На основі аналізу семіотичних концепцій Умберто Еко, Ролана Барта, Чарльза Пірса та урбаністичного дискурсу Мішеля Фуко у першому розділі нами було визначено, що урбаністичний простір може бути описаний як багаторівнева

семіотична система, у якій семантичний, морфологічний і синтаксичний рівні архітектури взаємодіють між собою та формують цілісний «текст міста».

Таке розуміння дає змогу трактувати архітектуру не лише як функціональну оболонку, а як носій смислів, що структурує глибинний «життєвий досвід» його мешканців.

Показано, що архітектурні об'єкти та міські ансамблі функціонують як знаки, денотативний рівень яких пов'язаний із їхнім утилітарним призначенням, тоді як конотативний рівень акумулює культурні, ідеологічні та соціальні значення.

Уточнено, що місто може розглядатися як відкритий текст, у якому переплітаються численні коди, наративи й «голоси» різних епох і соціальних груп. Застосування бартівського уявлення про текст як процес смислотворення дало змогу інтерпретувати міський простір як поліфонічну структуру.

З'ясовано, що архітектура й організація міського простору виступають не лише засобами комунікації, а й інструментами влади. На основі фукіанської концепції простору показано, що планування, зонування, режими видимості та контролю формують «архітектуру поведінки», дисциплінують тіла, регулюють маршрути руху й задають рамки допустимих форм присутності в місті.

Розкрито значення гетеротопій як «місць інакшості» в урбаністичному середовищі, які одночасно віддзеркалюють панівні стратегії влади. Наголошено, що такі простори (площі, інституції, маргіналізовані території тощо) є ключовими вузлами міського тексту, де конфліктують офіційні та альтернативні наративи, формуючи нові ідентичності та практики присвоєння простору.

Виявлено, що поєднання семіотичного підходу з аналізом владних механізмів дає змогу розглядати місто як культурно-політичний текст, у якому просторові форми, символічні коди та соціальні практики перебувають у постійній взаємодії. Така оптика створює методологічну основу для подальшого аналізу конкретних урбаністичних просторів і міських наративів в українському культурному контексті.

Таким чином, перший розділ сформував теоретико-методологічний каркас дослідження, у межах якого місто постає як динамічний текст влади й культури. Це

забезпечує підґрунтя для подальшого звернення до конкретних прикладів репрезентації урбаністичних просторів у літературі, мистецтві та медіа та для аналізу того, як через ці репрезентації переосмислюються символіка міста, колективна пам'ять і національна ідентичність.

РОЗДІЛ 2

МІСТО ЯК (МІЖ)ТЕКСТОВИЙ ПРОСТІР ГРОМАДСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ УРБАНІСТИЧНИХ ПРОСТОРІВ

2.1. Соціокультурна взаємодія та публічний простір: «повітря міста робить свободним»

Проблема публічного простору у XX столітті посідає центральне місце у філософії культури, соціології та урбаністичних дослідженнях. Однією з ключових мислительок, яка надала цьому поняттю глибокого антропологічного та культурологічного змісту, є Ханна Арендт. У своїй праці «Людина в сучасному світі» (The Human Condition, 1958) дію [6] вона розглядає публічний простір як умову можливості людської спільності, як сцену, на якій розгортається політичне, культурне й моральне життя людини.

Арендт виходить з античної традиції, у якій простір поліса був не лише фізичним місцем, але насамперед сферою видимості, де люди проявляли себе перед іншими через слово і дію [6, с. 50]. В античному світі, зазначає вона, людське життя мало сенс лише тоді, коли воно ставало публічним, видимим, проголошеним, розділеним з іншими. Бути людиною означає діяти і говорити у спільному світі, який є “між” людьми. Саме цей “між” - простір між суб’єктами – і є сутністю публічності [6, с. 52].

На думку Ханни Арендт, людське існування реалізується у трьох вимірах діяльності - праця, виробництво та дія (labor, work, action). З них лише дія має політичний і культурний сенс, бо вона здійснюється у присутності інших і створює нові початки [6, с. 87]. Публічний простір – це умова і сцена дії, де люди виявляють свою унікальність, ініціативу та свободу.

Ханна Арендт підкреслює, що публічність не зводиться до фізичної відкритості простору. Вона є онтологічна категорія спільного світу, який існує між

людьми настільки, наскільки вони взаємодіють, обмінюються словами і вчинками. Цей простір «утворюється щоразу, коли люди діють разом» [6, с. 95]. Він не є постійним, оскільки він зникає, якщо зникає комунікація, якщо люди відмовляються від участі у спільних справах.

Для культурологічного аналізу важливо, що у філософії Х.Арендт простір постає не як фон дії, а як її наслідок. Він створюється внаслідок практик комунікації, дискусій, колективної участі. У цьому сенсі публічний простір, міський простір агори, - це форма соціокультурної взаємодії, у якій конститується людська спільність.

На відміну від фізичного простору, який можна виміряти, публічний простір є екзистенційним і символічним, він формується через слова, жести, дії, спільні ритуали, мітинги, святкування, мистецькі акти [6, с. 143].

Х. Арендт вважає, що публічність має подвійну природу: з одного боку, вона захищає множинність, бо тільки в публічному просторі люди можуть показати, наскільки вони різні; з іншого боку, вона створює спільність, адже саме взаємне бачення і слухання формує «світ, спільний для всіх» [6, с. 175].

Публічний простір - це середовище зустрічі відмінностей, що дозволяє людям не лише співіснувати, а й творити культуру як діалог, як текст взаємодії.

Х.Арендт глибоко занепокоєна тим, що у XX столітті публічний простір почав втрачати своє значення. У розділі «Висхідна перемога суспільного над приватним» вона зазначає, що масове суспільство, бюрократія і технологізація витісняють дію і слово, замінюючи їх поведінкою, що регулюється нормами [6, с. 180].

Модерне місто, замість арени діалогу, дедалі частіше перетворюється на простір споживання, контролю та ізоляції. Люди втрачають здатність «з'являтися» один перед одним, і тим самим — втрату справжнього публічного світу [6, с. 150].

Х. Арендт з тривогою, до якої ми приєднуємось, наголошує: «Світ стає безлюдним не тоді, коли він спустошений людьми, а коли він не є спільним» [6, с. 182]. Це формулювання напрямку співзвучне культурологічній темі міста як тексту: коли простір втрачає смисл спільності, він перестає бути «прочитуваним».

З погляду урбаністики, концепт Х. Арендт допомагає розуміти місто не лише як архітектурний організм, а як просторову форму комунікації. Площі, вулиці, кав'ярні, парки - це не просто елементи інфраструктури, а місця соціального буття, де людина «появляється» одна перед одною.

Публічний простір стає медіумом соціальної взаємодії, завдяки якому суспільство не розпадається на ізольовані індивіди.

У цьому сенсі культурологічний аналіз публічного простору має справу не лише з його естетикою, але й з його етикою та політикою — тим, як він сприяє видимості, відкритості, можливості для дії. Там, де простір стає недоступним, контрольованим або комерціалізованим, зникає сама можливість спільного світу, про який писала Х.Арендт [25, с. 77].

Ханна Арендт пов'язує існування публічного простору з онтологічним статусом людини як політичної істоти (*zoon politikon*). Людина стає повноцінною особистістю лише тоді, коли діє і говорить у присутності інших. Тому публічний простір - це місце народження свободи, але й водночас місце відповідальності.

Свобода, за Арендт, не є внутрішнім станом, а виникає у взаємодії, у просторі між людьми [6, с. 205]. Таким чином, публічність - це не лише політична, а й культурна категорія, яка визначає можливість буття людини в історії.

В контексті теми «Місто як текст: урбаністичні простори в культурологічному вимірі» концепція Ханни Арендт дозволяє розглядати міський публічний простір як головний культурний «текст спільності».

Він утворюється не лише архітектурою, а передусім взаємодією, діалогом, колективною присутністю. Саме в публічному просторі розгортається те, що можна назвати «соціальною семіотикою міста» - комунікативна мова вчинків, поглядів, подій, яка формує урбаністичну ідентичність.

Публічний простір у розумінні Х. Арендт є умовою людяності культури, формою комунікативного буття, що забезпечує можливість культурного тексту міста існувати як живий, діалогічний простір.

У своїй праці «Rebel Cities» («Бунтівні міста») [21] Девід Гарві повертає увагу до міста як ключового простору капіталістичного накопичення та

соціально-політичної боротьби. Він реконструює ідею «права на місто» (right to the city) як вимогу участі мешканців у формуванні урбаністичного середовища, не лише як користувачів, але як співтворців. Д.Гарві стверджує, що сучасне місто є не лише простором життєдіяльності, а передусім ареною класової та капітальної боротьби [21]. Місто виступає не просто місцем — але полем, де вирішується, хто має право формувати розвиток, хто контролює ресурси та інфраструктуру, і хто залишається поза процесом [21, с. 3-4].

Д.Гарві апелює до спадщини Анрі Лефевра, який запровадив поняття «права на місто» в 1960-х, але розгортає його далі: місто - це не просто право на доступ, це право на зміни, знання, керування процесами урбанізації. Гарві формулює це так: «Таким чином, місто стає текстом, який пишеться не лише архітекторами і забудовниками, а спільнотою, рухами, мешканцями, через практики протесту, колективної дії і плебейської присутності» [21].

У першій частині книги Гарві аналізує, як урбанізація виступає механізмом капіталу для розширення накопичення: великі інвестиції в інфраструктуру, житлове будівництво, «міські проекти виступають своєрідними «відводами» надлишкового капіталу та робочої сили» [21, с. 22-23]. Але водночас ці процеси породжують масове відчуження - мешканці змушені залишати свої райони, опиняються під тиском джентрифікації, втрачаючи право формувати середовище, в якому живуть.

З позицій культурології важливо, що Д.Гарві не обмежується економічним або географічним аналізом, він звертається до простору як культурної продукції, до міста як «тексту», що читається і переписується мешканцями [21]. У цьому контексті «право на місто» [21] стає правом на значення, на присутність, на голос у формуванні простору.

Місто-текст в моделі Д. Гарві має такі характеристики:

- воно є багат шаровим: капітал, інфраструктура, культурні практики переплетені;
- воно є дискурсивним: існують домінантні урбаністичні наративи (забудова, ринкова логіка), а також контрнاراتиви (рухи мешканців, протест) [21];

- воно є динамічним: участь у зміні простору означає внесок у його текстову, культурну форму.

Д. Гарві підкреслює, що право на місто не просто вимога права на житло, але право на участь у процесах урбанізації, право на зміну міської форми та змісту [21, с. 10].

У другій частині книги Д. Гарві називає «Rebel City» (повстанське, бунтівне місто) - місто, де мешканці здійснюють дії, які змінюють урбаністичний порядок. Він пише про те, як рухи, від Паризької комуни до Осциру Wall Street, використовували форму просторової протидії: барикади, засідання в громадських просторах, протести вулицями. Ці акти виступають своєрідним читанням та переписуванням міста.

Тому місто у Д.Гарві не чистою архітектурною формою, а місцем конфлікту значень та представництва, де борються ідейна участь, право на доступ, право на видимість [21].

У культурологічному ключі це означає: коли мешканець бракує права на місто, він стає «читачем» чужого тексту урбанізації; коли він здобуває участь, то він стає співавтором. Його практика (доступ до площ, парків, транспорту, житла) це «рядки» тексту міста. А протести, рухи мешканців - це редакції цього тексту.

Д. Гарві також попереджає, що боротьба за право на місто часто стикається з перетворенням міста на ринковий продукт: житло як інвестиція, громадські простори як торгові зони, гентрифікація як спосіб витіснення мешканців [21]. Така логіка знижує можливість демократичної участі, перетворює місто на капіталістичну машину, а мешканців на споживачів замість творців.

Однак Д. Гарві вважає, що альтернативи можливі, насамперед через організацію, колективну дію, нові форми комунальної власності простору, відновлення громадського характеру міста (urban commons) [21]. Зіставивши це з своєю темою, можна сказати: місто як текст - це не лише читання, але й право на авторство.

У контексті теми «Місто як текст: урбаністичні простори в культурологічному вимірі» праця Гарві дозволяє побачити місто не просто як

об'єкт архітектурного чи функціонального аналізу, а як поле соціокультурної взаємодії та боротьби. Право на місто стає правом на вплив, на інтерпретацію, на форму участі. Місто-текст — це текст множинних голосів, конфліктів, практик, а його аналіз має враховувати саме ці «рядки» участі, прав і дій мешканців.

2.2 Колективне право людей на місто

У сучасній урбаністичній теорії зростає усвідомлення того, що питання соціальної справедливості не може бути відірване від просторових умов, у яких люди живуть. Едвард Соя (Edward W. Soja) у своїй праці „Seeking Spatial Justice” аргументує, що справедливість має географію, тобто вона не лише стосується того, як ресурси, права чи можливості розподілені між людьми, але й де та в якому просторі ці ресурси, права чи можливості існують [26].

Е. Соя ставить питання: «Why spatial? Why justice? Why L.A.? Why now?» (Чому просторовий? Чому справедливість? Чому Лос-Анджелес? Чому зараз?) [26], цими риторичними питаннями він підкреслює, що просторовий вимір справедливості часто ігнорується у соціологічних чи історичних підходах, але є критичним для розуміння нерівностей у містах [26].

Е. Соя аналізує, як сучасні урбаністичні процеси ведуть до виробництва несправедливих географій, тобто просторових конфігурацій, які призводять до нерівного розподілу ресурсів, доступу, участі чи прав [26].

Він розглядає, зокрема, як міські процеси планування, інфраструктурні інвестиції, транспортна політика, жилий масиви, зонування, джентрифікація, усе це створює простори, де одні мають доступ до можливостей (транспорт, житло, праця, екологія), а інші ні. Простір стає активним чинником соціальної нерівності [26].

Е. Соя запропонував поняття spatial justice, тобто «просторова справедливість», як спосіб поєднати простір, соціальну справедливість і урбаністичну практику. Він зазначає, що звичне розуміння справедливості часто орієнтується на час (історія), на суспільство (соціальний розподіл), але нехтує просторовим розміщенням [26]. Просторова справедливість передбачає, що люди

мають право не лише на ресурси чи участь, але й на справедливе розміщення цих ресурсів, справедливий просторовий доступ: місце, режим пересування, зв'язки, маршрути, сусідства. Наприклад, доступ до громадського транспорту, зелених зон, житла в адекватних умовах - усі ці питання є просторовими питаннями справедливості.

Е. Соя також поєднує поняття *right to the city* (право на місто) із просторовою справедливістю. Він стверджує, що право на місто є не просто право жити в місті чи користуватись його благами, а право брати участь у формуванні міського простору, змінювати його, впливати на його розвиток [26].

В контексті культурологічного аналізу, це означає, що місто-простір сприймається як текст, який не є лише даним, а й може бути переписаний через участь мешканців, через практики «читання» і «написання» міського простору. Е. Соя таким чином пояснює цю тезу: справедливий простір є середовищем, в якому люди мають «право формувати» місто, а не бути пасивними споживачами міської форми [26].

Е. Соя наводить емпіричні приклади з Лос-Анджелесу, де соціально активні групи добилися змін у транспортній системі, а саме випадок з Los Angeles Bus Riders Union (1996), коли громадські організації через суд змусили транспортну владу врахувати потреби малозабезпечених пасажирів, що стало конкретним прикладом реалізації просторової справедливості [26].

Цей приклад ілюструє, що просторове питання в місті не абстрактне, а цілком практичне: хто отримує транспорт, хто має можливість пересуватись, хто живе ближче/далі до центру, хто має екологічно безпечне середовище, хто викреслений з міста через житлові політики.

У контексті теми «Місто як текст: урбаністичні простори в культурологічному вимірі» концепція Е. Соя дозволяє осмислити місто як текст соціальної справедливості, де простір є не просто фон, а напружене смислове соціальне поле.

Місто як текст, у цій інтерпретації, має форму, але не завершену: воно змінюється, коли мешканці активні; коли участь обмежена, текст читається й переписується іншими силами (ринком, владою, капіталом).

Е. Соя зазначає, цілком доречно з нашої точки зору, що досягнення просторової справедливості є надскладним завданням, бо місто є ареною множинних сил: капіталу, влади, соціальних рухів, культурних практик. Він закликає до трансформації планування, до включення просторової свідомості (*spatial consciousness*) у політику, до участі громад у проектуванні й управлінні міським простором [26].

Для культурологічного підходу це означає, що аналіз міста має враховувати не лише архітектуру чи соціологію, але просторову географію соціальних відносин, практик, влади і культури, і вивчати, як через простір відбувається (не)справедливість.

Просторову справедливість і право на місто слід розглядати як ключові концепти сучасної урбаністики, які поєднують виміри простору, влади і соціальної справедливості. Завдяки Едварду Соя ми отримуємо теоретичну рамку для аналізу того, як простір створюється, хто має доступ, хто має право на участь, і як це все стосується культури міста-тексту.

Також методологічно для нас важливі теорії А. Лефевра. Анрі Лефевр є однією з ключових фігур у сучасній урбаністичній та культурологічній теорії, який сформулював концепцію простору соціального виробництва. У своїй фундаментальній праці «Продуктування простору» («*The Production of Space*») він стверджує, що простір не є пасивним фоном людської діяльності, а результатом соціальної праці, матеріальних відносин, ідеологій та повсякденних практик [23, с. 26–27].

За Лефевром, ключова теза функціонування міських просторів полягає у їх глобалізації: «Сьогодні соціальний (глобальний) характер продуктивної праці, втілений у продуктивних силах, проявляється у суспільному виробництві простору» («*Today the social (global) nature of productive labor, embodied in productive forces, is apparent in the social production of space*») [23, с. 155], тобто

соціальний простір є продуктом соціальних відносин. В урбаністичному портреті А. Лефевра місто розглядається як арена соціального виробництва простору, тобто як середовище, де виробляються не лише матеріальні об'єкти (будівлі, інфраструктура), але й сенси, відносини, ідентичності. Люди працюють разом по всьому світу, це видно з того що простори ми також створюємо спільно.

За А. Лефевром сучасні міста є місцем, де виробляються соціальні відносини, відносини влади і капіталу, і де простір стає важливим ресурсом, інструментом виробництва та контролю.

Для культурологічного підходу це означає, що урбаністичний простір є «текстим», який пишеться через фізичні структури, через соціальні практики, через відносини влади. Мешканці, інституції, забудовники, всі виробляють цей текст. А. Лефевр наголошує, що простір має три складові: *pratique* (просторові практики), *représentations* (репрезентації простору) та *espaces de représentation* (простори представлення) [23, с. 33].

Простір стає не лише геометрією, а також суспільними уявленнями і переживаннями:

1. «Perceived space» (простір сприйнятий через практику)
2. «Conceived space» (простір як концепція, план)
3. «Lived space» (простір як досвід, символічний).

В міському контексті це означає:

місто як система вулиць, площ, районів (*conceived*);

місто як те, як ми пересуваємось, функціонуємо (*perceived*);

і місто як те, як ми його переживаємо, відчуваємо, інтерпретуємо (*lived*).

Анрі Лефевр здійснює радикальну критику того, як капіталізм перетворив урбанізацію на форму виробництва простору. Він пояснює, що простір стає «другим» продуктом (після речей) - інвестиції у землю, нерухомість, інфраструктуру, спекуляція простором [23, с. 35].

Місто як простір соціального виробництва виступає ареною боротьби: хто має доступ, хто видимий, хто має право перебувати, хто контролює просторові

рішення. З культурологічної точки зору - це текст, в якому присутня логіка влади, комерції, а також опору та творчості мешканців.

Лефевр наголошує, що простір завжди має конфліктний характер, це простір соціальної боротьби: «простір стає головним місцем і сферою боротьби та дій, спрямованих на досягнення мети» («space becomes the principal site and area of struggles and actions toward a goal») [23, с. 371].

Саме це відкриває можливість читати місто як текст, де змінюються не лише фізичні параметри, а й смислові, символічні структури.

З культурологічної точки зору, концепція Лефевра дозволяє встановити, що місто - це культурна продукція, а не лише інфраструктура чи функція. Через його призму ми бачимо, що урбаністичний простір є ареною соціокультурних практик: пересування, проживання, відпочинок, зустрічі, побут. Кожна така практика нібито символічний рядок у тексті міста.

Концепція А. Лефевра може використовуватися як методологічний фундамент:

- місто як текст-виробництво,
- простір як знак (символ, ідентичність, влада),
- мешканець як читач і автор цього тексту.

А. Лефевр пояснює, що через ці процеси простір «розгортається» як культурна форма.

У контексті українських міст ця теорія може допомогти аналізувати: хто формує міський простір: держава, комерція, мешканці; як змінюються райони через джентрифікацію, реконструкцію, забудову; як простір стає культурним чи соціальним ресурсом [23]. Наприклад, проекти пішохідної зони, кеворкінги, громадські простори - це не просто функції, це вироблення нового міського тексту, нового способу життя, нової культурної репрезентації.

Через А. Лефевра постає головне культурологічне питання: яким міським простором стає місто-текст? — хто має право бути видимим у ньому, хто має право писати його, а хто читати?

Концепція Анрі Лефевра про місто як простір соціального виробництва дає міцну теоретичну рамку для культурологічного аналізу урбаністичних просторів [23]. Вона дозволяє переосмислити місто не як дану архітектуру чи планування, а як текст соціальних відносин, культурних практик, владних ідей.

2.3 Візуальні репрезентації (ретроперспективи) міста: Київ у художньому дискурсі XX–XXI століть (на прикладі експозиція «Київ Багрянний»)

Міждисциплінарний підхід дозволяє описати урбаністичний простір не лише через архітектуру, а через теоретичні моделі А.Лефевра [23], Е.Сою [26] та Р.Барта [7-10]. Таким чином, місто, що зображується на полотні постає перед глядачем не лише композиційно організованою площиною, а набуває багатошарових характеристик через текст. В ньому поєднуються матеріальні структури, повсякденні практики та громадські сенси, оскільки кожен глядач є носієм культури та ідентичності.

На відміну від традиційних описів, місто розглядається не лише як об'єкт зображення, а як процес інтерпретації, що постійно відтворюється у візуальній культурі та з часом змінюється. Візуальні образи Києва функціонують як окремий пласт міського простору, який впливає на формування колективної пам'яті та культурної ідентичності міста. Опис художніх прийомів (кольори, композиція, кадрування, перспектива) створюють конотації міста та формують міфологию Києва в різні періоди.

Завдяки аналізу та текстовому опису картин виявлені культурологічні закономірності у репрезентації Києва в образотворчому мистецтві. Зокрема: зміна образу міста від індустріально-експресивного до ліричного та пам'ятного, та до архівно-документального. Цей перехід демонструє динаміку культурних наративів у відповідні періоди.

Аналіз експозиції «Київ Багрянний» у контексті міських студій, формують візуальний наратив Києва, як міста руху, історичної пам'яті та можливості збереження культурної спадщини та образу міста.

Художні репрезентації Києва виступають важливим інструментом формування та збереження культурної пам'яті, адже візуальні образи фіксують ті аспекти міського середовища, що нерідко втрачаються або суттєво трансформуються під впливом історичних змін. У цьому сенсі живописні твори виконують функцію «практик пам'яті», оскільки вони утримують у собі не лише матеріальні ознаки урбаністичного простору, але й символічні виміри міського досвіду.

Мистецтво дозволяє реконструювати історичний контекст, відтворити настрій епохи та зафіксувати специфіку того побутування міста, яке з часом може зникнути з фізичного середовища. Такий підхід відповідає тезі, що візуальна культура не лише ілюструє міський простір, але й активно впливає на процеси його осмислення та колективної інтерпретації.

Дослідження урбаністичних просторів через аналіз живопису відкриває нові можливості для перенесення історичного досвіду у сучасний контекст. Картини, створені у різні періоди, дозволяють простежити зміни у планувальній структурі, інтенсивності забудови, взаємодії людини з міським середовищем, а також у соціальних практиках, що наповнюють міський простір змістами. З мистецтвознавчої та культурологічної перспективи аналіз таких робіт дає змогу виявити неочевидні зв'язки між історичними подіями, архітектурними трансформаціями, художніми стилями та зміною суспільної чутливості до міста. У цьому сенсі візуальні твори функціонують не лише як естетичні об'єкти, але й як аналітичні джерела, що фіксують багатовимірність урбаністичного розвитку.

Особливого значення набуває інтерпретація картин для широкої аудиторії, оскільки здатність «читати» візуальний образ потребує певної культурної підготовки. Художник оперує формою, кольором, просторовими акцентами, композиційною логікою, які не завжди є очевидними для глядача без спеціальних знань. Тому опис візуального твору з позицій урбаністичних студій виконує важливу медіаційну функцію — пояснює, як саме художній образ репрезентує місто, які культурні, соціальні чи історичні елементи вбудовано у композицію, як формується образ міського простору через художні прийоми. Словесна

інтерпретація дозволяє розкрити багатошаровість картини, звернути увагу на ті деталі, що візуально можуть залишитися поза фокусом глядача, але є ключовими для розуміння міського контексту.

Завдяки текстуальному аналізу картина перетворюється на доступний інтелектуальний ресурс, що дозволяє осмислювати урбаністичні процеси у взаємодії з історією та культурою. Це особливо важливо в період стрімких трансформацій Києва, коли архітектурні ландшафти зазнають суттєвих змін, а візуальні репрезентації стають свого роду «архівом» міського життя. Через аналітичні описи відбувається реконструкція колективної пам'яті, відновлюється цілісність міської ідентичності та формується зв'язок між минулим і сучасним, що є важливим елементом культурної спадщини.

Особливої уваги потребує аспект інклюзивності у візуальних інтерпретаціях. Для людей із порушеннями зору доступ до образотворчого мистецтва значною мірою залежить від якісного текстового опису.

Переклад візуального образу у шрифт Брайля або аудіоопис дозволяє передати композицію, просторову організацію, колористичні акценти та семантичні елементи картини людям, які не мають можливості бачити зображення безпосередньо. Таким чином, текст стає не лише інструментом інтерпретації, але й засобом культурної інклюзії. З огляду на це структурований опис картини, що пояснює плановість, пропорції, взаєморозташування елементів, світлотіньові переходи та загальну атмосферу, є необхідним етапом забезпечення доступності мистецтва.

Ще одним перспективним напрямом є створення тактильних моделей або об'ємних композицій, що дозволяють людям із повною або частковою втратою зору «відчути» картину у тривимірному вимірі. Це можуть бути рельєфні копії полотен, де додатковими матеріальними засобами передаються основні просторові характеристики: глибина перспективи, розташування головних об'єктів, архітектурний ритм, домінантні маси та пропорційні співвідношення.

Подібні практики уже активно застосовуються у провідних музеях світу, оскільки вони дозволяють інтегрувати людей із порушеннями зору в культурний

простір та забезпечити рівний доступ до міської спадщини. Наприклад, музей Прадо (Museo del Prado, Мадрид, Іспанія) в рамках проєкту «Ноя toca el Prado» (2015–2023) створили серію рельєфних реплік найвідоміших полотен із 3D-текстурами, що дозволяють «відчути» картину на дотик.

Метрополітен-музей (Metropolitan Museum of Art, Нью-Йорк, США) в проєкті «Tactile Images Initiative» представив тактильні 3D-копії картин і скульптур, об'ємні діаграми композицій, аудіоописи з деталізацією кольорів, фактури та композиції.

Актуальність таких інклюзивних підходів особливо зростає у випадку урбаністичних зображень Києва, оскільки місто містить складну просторову структуру, багатшарову історію та різноманітні символічні маркери, які важливо передати у доступному форматі. Інклюзивні описи й тактильні моделі стають частиною ширшої культурної політики, спрямованої на збереження міської пам'яті та формування спільного культурного простору, доступного для всіх членів суспільства. Таким чином, інтерпретація візуального мистецтва у поєднанні з інклюзивними технологіями стає не лише інтелектуальною практикою, але й етичним жестом, що забезпечує рівність у доступі до культурної спадщини.

Загалом художні репрезентації Києва та їх аналітичні інтерпретації становлять важливий ресурс для сучасних урбаністичних досліджень. Вони дозволяють зберігати візуальні образи міста, відновлювати історичні наративи, пояснювати соціальні процеси та відкривати культурний контекст минулих епох.

Коли картина стає доступною для широкої та інклюзивної аудиторії, вона перетворюється на інструмент колективної пам'яті, що допомагає не лише осмислювати минуле, але й формувати майбутнє міського простору Києва.

Звичайно, опис картини не є самою картиною, так само як і ілюстрація до віршів виступає інтерпретацією, яка допомагає зануритись. Опис картин включають формальний аналіз (композиція, настрій, лінії, текстури, фактури та емоції глядача), важливим є історико-культурний аналіз, який допомагає зрозуміти особливості міського простору конкретного періоду

Міждисциплінарний підхід до інтерпретації урбаністичного простору є ключовою методологічною основою сучасних культурологічних досліджень. Саме він дозволяє розглядати місто в його багатовимірності, поєднуючи архітектурний аналіз, соціальну теорію, семіотику та візуальні студії. Київ як урбаністичний феномен ХХ–ХХІ століть являє собою приклад простору, де взаємодіють історичні нашарування, соціальні структури, художні практики та індивідуальні досвіди мешканців. У такій перспективі надзвичайно продуктивними стають теоретичні моделі Анрі Лефевра, Едварда Соя та Ролана Барта, які дозволяють описати місто не лише як фізичний комплекс будівель, а як соціокультурну структуру, що постійно продукує смисли.

Анрі Лефевр у праці «Продуктування простору» («The Production of Space») цілком справедливо, з нашої точки зору, наголошує: «простір – це продукт суспільства; у ньому втілюється взаємодія матеріального, уявного та соціального» [23]. Ця думка відкриває можливість аналізувати місто як динамічну структуру, що формується через практики громадян, політичні рішення, індустріальні зміни та культурні репрезентації. Для Києва, який у ХХ столітті пережив радикальні трансформації, від індустріалізації до пострадянської реконфігурації міського середовища, такий підхід є особливо релевантним.

Едвард Соя, у «Третньому просторі» («Thirdspace») [26], вводить поняття «третього простору», підкреслюючи, що урбаністична реальність не може бути зведена до матеріального чи символічного виміру: «третій простір є місцем, де зустрічаються досвід, репрезентації та уява» [26, с.11].

У контексті Києва це означає, що художні образи міста відтворюють не тільки фізичний вигляд вулиць і площ, але й досвід мешканців, культурні уявлення, історичні травми та колективні очікування. Таким чином, картина чи фотографія стає інструментом реконструкції міського досвіду, способом «переписування» простору.

Ролан Барт у «Міфологіях» («Mythologies») визначає міф як «мову, яка пояснює світ через знаки» [10]. Художні репрезентації Києва функціонують саме як такі знаки: вони створюють нові конотації міста, підсилюють певні культурні

образи, формують візуальні міфи, які закріплюють уявлення про Київ як місто історичної пам'яті, духовності або модернізаційних зламів. У цьому сенсі мистецькі твори стають частиною міського наративу, оскільки впливають на те, як суспільство сприймає простір.

Міждисциплінарність дозволяє поєднати в одному аналітичному полі формальний аналіз мистецтва, історико-культурний контекст, соціальні трансформації та семіотичні структури. У результаті місто постає не як стабільна форма, а як процес, у якому взаємодіють минуле, сучасність і потенційне майбутнє. Аналіз урбаністичного простору через художні репрезентації Києва дозволяє встановити зв'язок між візуальними образами та колективною пам'яттю, що є важливим для збереження культурної спадщини та розуміння ідентичності міста.

У сучасній культурології місто дедалі частіше розглядається не як статична структура, а як процес, що постійно оновлюється у взаємодії з мешканцями, історією, матеріальністю та репрезентаціями. Цей підхід дозволяє трактувати урбаністичний простір Києва як відкритий текст, що не має завершеної форми, а змінюється відповідно до політичних, культурних і соціальних трансформацій.

Візуальна культура (живопис, фотографія, архівні матеріали, цифрові медіа) стає однією з ключових сфер, у яких ця динаміка найяскравіше проявляється.

Як точно зазначає Анрі Лефевр, «простір не існує сам по собі, його виробляють» [23, с.27]. Це означає, що художні зображення не лише документують місто, але й беруть участь у його виробництві: вони впливають на сприйняття, формують уявлення про ціннісні та семантичні акценти міського середовища [23]. У роботах київських художників ХХ–ХХІ століть місто постає як сукупність різних наративів: індустріальних, історичних, ліричних, документальних. Кожне художнє зображення інтерпретує міський простір відповідно до культурної ситуації свого часу.

Едвард Соя підкреслює, що третій простір є полем «відкритих інтерпретацій», де взаємодіють матеріальні структури та символічні коди. У межах такого простору Київ набуває складної багатовимірності: він одночасно є історичним містом з багатовіковою архітектурною спадщиною та сучасним

мегаполісом, що розвивається під впливом нових урбаністичних тенденцій. Саме ця багат шаровість стає предметом художньої репрезентації, де місто виступає результатом не лише інженерних рішень, а й повсякденного життя, руху людей, політичних змін і колективної пам'яті.

Ролан Барт наголошує: «текст є тканиною цитат», і ця метафора надзвичайно релевантна у контексті міста. Київ у мистецтві постає як сукупність цитат - архітектурних, культурних, соціальних, історичних. У цьому сенсі художні репрезентації є не ілюстраціями реальності, а інтерпретаційними актами, які пропонують власну версію міста. Візуальний образ стає формою знання про місто, способом його осмислення та комунікації між поколіннями.

Таким чином, місто візуальної культури є рухливою, відкритою структурою, яка постійно народжується у взаємодії між художником, глядачем та історичним контекстом. Це дозволяє розглядати мистецькі зображення Києва не просто як твори мистецтва, а як джерела культурної пам'яті, що формують уявлення про міський простір.

Образ Києва у візуальному мистецтві XX–XXI століть зазнав значних змін, які відображають ключові історичні, соціальні та культурні процеси. У 1970–1980-х роках художні репрезентації фіксують індустріалізацію, розширення міських кордонів та активну модернізацію лівобережної частини міста. Це період, коли Київ переживає масштабні урбаністичні трансформації, пов'язані з радянською політикою розвитку житлових масивів, транспортних магістралей, промислової інфраструктури. У цей час художники часто звертаються до урбаністичних пейзажів, які відображають напруження між історичним середовищем та індустріальним поступом.

У 1990–2000-х роках образ Києва змінюється: урбаністичний пейзаж набуває ліричності, з'являється увага до індивідуального досвіду, камерності, приватних історій. Митці фіксують простір у його перехідному стані: старі будівлі, подвір'я, дворики Подолу та Печерська зберігають пам'ять про минуле, тоді як навколо них виростають нові архітектурні форми. Це відображає соціальну динаміку

пострадянського суспільства, пошук ідентичності та нових смислів у міському просторі.

У ХХІ столітті, особливо після 2010-х років, Київ у мистецтві починає наближатися до документального та архівного образу. Художники звертаються до рефлексії над історичною пам'яттю міста, його травмами та втратами. З'являються фотографічні й живописні цикли, що документують зміни простору: руйнування історичних будівель, реконструкції, зникнення кварталів, перепланування районів. Такий образ міста перегукується з ідеєю Р.Барта про «міфологізацію через відсутнє»: те, що зникає з фізичного простору, повертається у візуальному образі як символічна присутність.

Еволюція образу Києва у мистецтві є важливим культурологічним свідченням того, як місто переживає історичні трансформації. Художні твори зберігають у собі сліди часу, фіксують моменти змін, створюють можливість реконструювати ідентичність міста. Завдяки цьому візуальні образи стають важливим елементом культурної спадщини Києва.

Експозиція «Київ Багрянний» є важливим культурним проектом, який об'єднує роботи різних поколінь художників, що репрезентують Київ у різні періоди його історичного розвитку. У цьому підрозділі розглянуто три твори, представлені у хронологічній послідовності, що дозволяє простежити еволюцію образу міста:

Василь Чегодар, «Київ. Вид на Поділ» (1970);

Василь Чегодар, «Вид на правий берег» (1980);

Олег Луньов, «В ботанічному» (2020).

Картина Чегодара «Київ. Вид на Поділ» (1970) відображає індустріальний етап розвитку Києва. Поділ, який у цей період зазнавав значної реконструкції, постає як простір напруження між історичною спадщиною та радянською модернізацією. Теж саме описує А.Лефевр: «кожне суспільство виробляє свій простір» [23]. У контексті 1970-х простір Подолу вироблявся через індустріальні практики, нові транспортні маршрути, магістралі та інженерні рішення, що перетворювали історичні квартали. У творі це підкреслено прямокутними

обрисами будівель, щільними лініями, стриманою колористикою, що створює образ міста як «простору праці». Цей період мав свої естетичні аналоги в літературі, у шістдесятників та письменників-постмодерністів, де Київ описувався як місто «внутрішньої боротьби та втрачених просторів».

У картині Василя Чегодара «Вид на правий берег» 1980 року важливою історичною складовою є розвиток лівого берега Києва. Дніпро протягом тривалого часу формував рельєф міста, а часті розливи не дозволяли створити сталу інфраструктуру на лівому березі. Лише у 1960–1980-х роках розпочалися масштабні намівні та інженерні роботи, що створили території для житлових масивів. У картині Чергодара проглядається контраст між сформованою історичною архітектурою правого берега та новими горизонтами лівобережної забудови. Це співзвучно концепції Соя: «третій простір являє собою простір трансформацій» [27]. Київ 1980-х постає як місто географічних та соціальних переструктурувань, де урбаністичні рішення визначали майбутню форму міського простору. Картина фіксує момент, коли місто ніби «розширює себе», долаючи природні бар'єри та створюючи нову урбаністичну ідентичність.

Творчість Василя Чегодара тісно переплітається з київськими просторами та інтересом до сакральної архітектури, що виступають культурно-освітніми символами столиці [1].

У більшості мистецтвознавчих публікацій радянського періоду простежується виразне ідеологічне забарвлення, що суттєво впливає на способи інтерпретації художніх творів. Автори таких статей нерідко вдавалися до підміни ключових понять і навмисного переакцентування уваги, намагаючись осмислити київські пейзажі В. Чегодара виключно в межах актуального тоді офіційного дискурсу. У межах ідеологічно визначеної системи координат творчість митця тлумачилась не як самостійний художній жест чи індивідуальне переосмислення міського середовища, а як своєрідне візуальне підтвердження досягнень радянської влади у сфері урбанізації та індустріального розвитку столиці.

Такий підхід зумовлював редукцію смислового поля творів: практично всі міські пейзажі, у яких були присутні нові житлові квартали, транспортні артерії чи

інші об'єкти сучасної на той час забудови, інтерпретувалися як художні свідчення «світлого майбутнього» радянського суспільства. Таким чином, реальні художні інтенції автора, його емоційно-естетичні акценти, індивідуальні способи бачення міського простору та його багатовимірної структури відходили на другий план. Натомість домінувала тенденція розглядати живопис як ілюстрацію офіційної програми модернізації міста, що нібито мала підтверджувати успіхи соціалістичного проекту.

Внаслідок цього відбувалося штучне спрощення художнього дискурсу: В. Чегодара позиціонували передусім як митця, чия творчість повинна була слугувати інструментом пропаганди, а не як автора, здатного критично осмислювати естетику урбаністичних змін і пропонувати власну візуальну інтерпретацію Києва.

Такий ідеологізований підхід позбавляв картини Чегодара їхньої внутрішньої складності та багатозначності, обмежуючи їх змістовий спектр до вузьких політичних рамок. Він також перешкоджав об'єктивному аналізу специфіки його художнього стилю, інновацій у трактуванні міського пейзажу та унікальності авторського погляду на трансформації Києва у другій половині XX століття [1; 24].

У своїх урбаністичних пейзажах В. Чегодар послідовно звертається до знакових об'єктів муніципальної архітектури Києва, обираючи ті будівлі, які мають не лише естетичну, але й символічну вагу для міського простору.

Так, на полотні «Київська весна» (1988) художник зображує будівлю Київського національного університету імені Тараса Шевченка, один із найвпізнаваніших архітектурних маркерів міста. Вибір цього об'єкта є не випадковим: університет виступає візуальним і культурним центром Києва, «вузлом значень», який поєднує історичну пам'ять, академічну традицію та символічний статус міста як інтелектуального осередку України.

У контексті теми «місто як текст» така репрезентація набуває особливого смислу. Архітектурні домінанти, подібні до Червоного корпусу університету, функціонують у міській тканині як своєрідні «слова» чи «фрази», які формують наратив міста. Вони зчитуються громадянами як знаки, що несуть культурні повідомлення, укорінені в колективній пам'яті. Чегодар, обираючи для зображення

саме такі об'єкти, фактично «читує» головні елементи міського тексту Києва, дозволяючи глядачу впізнати місто через символічно навантаженні фрагменти його архітектури.

Ця інтерпретація напряду корелює з концепцією міфу Ролана Барта. У своїй праці «Міфологічне» [10] Ролан Барт пояснює, що культурні об'єкти та образи перетворюються на міфи тоді, коли вони починають означати щось більше, ніж їхнє безпосереднє матеріальне значення. Червоний корпус університету в цьому сенсі є не просто будівлею, він набуває статусу міської міфологеми, що втілює ідеї освіти, національної культури, інтелектуального спадку й історичної тяглості. У картині Чегодара цей архітектурний об'єкт функціонує як «міфологізований знак», який відтворює і підтверджує культурну значущість Києва як міста освіти й науки.

Таким чином, зображення університету в «Київській весні» можна розглядати як приклад того, як художник працює з міським простором як текстом і водночас долучається до формування візуального міфу про місто. Чегодар не просто малює урбаністичний ландшафт — він інтерпретує його, вибудовує смисли, посилює символічні зв'язки між архітектурою та колективною пам'яттю.

У цьому полягає одна з важливих рис художнього бачення Києва: місто подається як багат шаровий семантичний простір, де кожен знаковий об'єкт є не лише елементом пейзажу, а й культурним наративним вузлом, що формує міську ідентичність.

Художні репрезентації Києва виконують функцію «практик пам'яті», оскільки вони фіксують образи міста [1], що з часом можуть бути втрачені або трансформовані. Відповідно до концепції Мішеля де Серто [11], пам'ять існує не лише як текст чи архів, а як «практика», активна дія, що зберігає та відтворює досвід. У візуальних зображеннях Києва ця практика проявляється через вибір точок огляду, композиційні рішення, інтерпретацію простору та акценти на тих елементах міста, що є символічно значущими для певної історичної спільноти.

Такі практики пам'яті простежуються у зображеннях Подолу, Лук'янівки, Оболоні, у фіксації панорам правого й лівого берегів. Оскільки Київ протягом XX століття переживав радикальні трансформації: від індустріалізації до катастроф

Другої світової війни, Чорнобильської трагедії, від реконструкцій 1960–1980-х до сучасної реставраційної політики. При цьому художні репрезентації стають способом фіксації міського досвіду. У художніх образах зберігаються також «невидимі» структури міста: відчуття атмосфери певного району, характер світла, ритми руху, соціальні взаємодії, які часто залишаються за межами офіційних документів.

У пострадянський період, коли питання міської ідентичності стало особливо актуальним, художники почали активно звертатися до теми пам'яті, втрат і відновлення. Саме тому у сучасних картинах Києва простір постає як архівний і водночас актуальний — він одночасно зберігає і перетворює досвід минулого. Через художні репрезентації відтворюється безперервність міської культури, що дозволяє зберегти унікальність міського духу.

Аналіз візуальних творів як джерела знання про місто є важливою методологічною практикою сучасних міських студій. У культурології візуальний аналіз дозволяє виявити не лише зовнішні характеристики урбаністичного простору, але й приховані соціальні та символічні виміри, що визначають міську ідентичність.

Картини представлені на експозиції «Київ Багряний» є важливими документами культурного досвіду Києва, на яких зафіксовано ключові трансформації міста: індустріалізацію, розширення межі урбаністичного простору, зміни у природному ландшафті, появу нових міських функцій. Такі візуальні джерела дозволяють відновити образи міста, які вже не існують у сучасному вигляді; вони функціонують як альтернативний архів, що доповнює офіційні історичні дані.

У цьому контексті слова А.Лефевра про «соціальне виробництво простору» [23] стають основою методології: у кожному зображенні відтворюється соціальна логіка міста певного періоду. Візуальний матеріал дозволяє виявити атмосферу міського часу, яку неможливо реконструювати лише через текстові джерела. Тому інтеграція візуальних студій у дослідження Києва є важливою складовою збереження міської спадщини.

Опис художнього твору є самостійною формою інтерпретації міста, оскільки він відкриває глядачу інтелектуальний доступ до простору, зафіксованого у картині. Також опис містить елементи формального аналізу, композицію, кольори, фактури, ритми, та історико-культурну інтерпретацію. Через опис відтворюється смислова структура твору, що дозволяє реконструювати культурний контекст часу.

У текстових описах картин Києва відображено багатогранність міського життя: економічні зміни, соціальні процеси, історичні травми, культурні коди. Опис дає можливість розширити аудиторію міського мистецтва, зробити його доступним людям з порушеннями зору, забезпечити переклад тексту у шрифт Брайля або створення тактильних моделей, що передають композиційні елементи. Це має важливе значення для інклюзивності культурної спадщини.

Опис художніх творів, є не лише інтерпретацією, але й культурним актом збереження міста, способом передання унікальності Києва наступним поколінням. Він створює можливість для існування міста у пам'яті незалежно від його фізичної форми та змін.

Порівняння історичного художнього образу університету в картині В. Чегодара та його сучасного стану після ракетних обстрілів відкриває новий, особливо промовистий вимір міського тексту Києва. Червоний корпус Київського національного університету, зображений митцем як усталений символ академічної спадковості, стабільності та інтелектуальної тягlosti, у сучасному контексті набуває додаткового смислового навантаження. Йдеться про перетворення архітектурної одиниці на знаковий свідок суспільно-політичних катаклізмів та матеріальний репрезентант історичного часу, позначеного війною.

Пошкодження будівлі внаслідок обстрілів змінило не лише її фізичний вигляд, але й змістовий статус у культурній свідомості міста. Те, що раніше функціонувало переважно як символ класичної освіти, стало ще й маркером вразливості, стійкості та національного спротиву. У термінах Р.Барта, міфологема університету отримала окрім первинного значення як місця знання, науки та культурної традиції нове, конотативне значення [10], сформоване сучасними травматичними подіями. Архітектурний об'єкт перетворився на знак, що несе у

собі досвід суспільства, його біль, пам'ять і прагнення до відновлення. Про прагнення до відновлення свідчить не лише сама будівля університету, але й навколишній урбаністичний простір, який формує з нею єдине семантичне поле.

Одним із найважливіших елементів цього простору є парк імені Тараса Шевченка — історичний осередок міського життя, який протягом , останніх років перетворився на ключову локацію громадської активності, взаємодопомоги та волонтерського згуртування. Саме тут систематично відбуваються благодійні заходи, збори ресурсів, мистецькі перформанси та інші ініціативи, спрямовані на підтримку постраждалих від війни, військових, культурних установ та місцевих громад. Ці практики формують новий вимір простору, у якому відбувається символічне та практичне відновлення міста.

У культурологічному вимірі парк ім. Шевченка виконує функцію соціального каталізатора, де колективні емоції, такі як солідарність, взаємопідтримка, тривога та віра у відновлення, отримують матеріалізовані форми через конкретні соціальні дії. За Анрі Лефевром, простір «виробляється» соціальними практиками [23], а отже, регулярні благодійні ініціативи створюють новий шар значень у цьому локальному середовищі. Парк стає не лише місцем рекреації, але й простором резонансу, таким знаковим символічним місцем, у якому містяни проявляють свою суб'єктність та відповідальність за спільне майбутнє.

Цей процес перегукується і з концепціями Едварда Соя, зокрема з його уявленням про «третій простір» — гібридну зону, де переплітаються матеріальність, символічність і соціальна дієвість [26]. Парк ім. Шевченка сьогодні є саме таким простором: матеріально він мало змінився, але його символічний статус наповнився новою енергією через соціальні практики відновлення. Він перетворився на важливий комунікативний майданчик, який об'єднує мешканців Києва в умовах війни й слугує місцем акумуляції міських смислів, спрямованих на виживання та підтримку спільноти.

У бартівському розумінні парк також набуває статусу міфологеми відновлення. Його сучасне функціонування виходить за рамки звичайної зеленої зони: він символізує стійкість громадянського суспільства [10] та те, що місто

продовжує жити, діяти й творити навіть у моменти загроз. Через повторюваність волонтерських практик і їх впізнаваність простір парку набуває вторинної семантики, стаючи «знаком» колективної волі до відбудови — так само, як і пошкоджена будівля університету, що резонує з ним у межах єдиного культурного ландшафту.

Отже, прагнення до відновлення проявляється не лише в архітектурних втратах та прагненні їх реставрувати, але й у соціальній активності, що наповнює міський простір новим змістом. Парк ім. Тараса Шевченка є переконливим прикладом того, як локальна урбаністична зона може перетворитися на символічний центр міської стійкості, опору і надії. Саме через такі практики київський простір продовжує створюватися й переписуватися, підтверджуючи свою роль тексту, в якому кожна дія громади формує нові рядки міської пам'яті.

У цьому сенсі зміна сприйняття будівлі підтверджує тезу Анрі Лефевра про те, що простір є не статичною формою, а соціальним продуктом, який перебуває у постійному процесі творення й переосмислення. Простір університету сьогодні відображає не лише функціональність освітнього закладу, але й напружену історичну реальність, у якій знання та культура опиняються в зоні підвищеного ризику. Сучасний Київ, на думку Едварда Соя, може бути інтерпретований як простір «третьої топології» — такий, у якому матеріальність руйнувань взаємодіє з символічними рівнями пам'яті, а архітектурні об'єкти стають текстами, що потребують нового прочитання.

Пошкоджений корпус університету в цій логіці постає не лише як об'єкт архітектурного відновлення, але й як культурний знак, трансформований політичними обставинами. Його вигляд сьогодні формує специфічний образ травми», що стає частиною міської ідентичності. Таке прочитання перегукується з твердженням Р.Барта про те, що міф «розквітає» там, де реальність потребує символічного пояснення: «міф — це слово, обране історією» [10, с.18]. Пошкоджена будівля університету стала саме таким словом, зафіксованим у матеріальному тілі міста.

Таким чином, сучасний стан архітектурної пам'ятки вступає в діалог з художнім баченням Чегодара, створюючи багатшаровий інтертекст. Картина «Київська весна» відображає місто у спокійному, стабільному ритмі кінця XX століття; натомість реальність початку XXI століття доповнює цей образ новими, драматичними сенсами. У результаті виникає складний наратив міського тексту, у якому минуле та сучасне накладаються, формуючи інтегральне культурне поле, що свідчить про пластичність міської ідентичності та її здатність до переосмислення.

Відтак, архітектурний символ Києва — університетський корпус — функціонує сьогодні як подвійний знак: знак традиції та знак досвіду війни. Ця подвійність не руйнує його значення, а навпаки розширює його семантичний потенціал, поглиблюючи культурологічний сенс і підтверджуючи тезу про «місто як текст», що одночасно пишеться і минулим, і сучасністю.

У картині Олега Луньова «В ботанічному» (2020), Київ відображено як місто пам'яті та природи. На відміну від індустріальних ландшафтів попередніх десятиліть, тут домінує ліричний настрій, камерність і зосередженість на індивідуальному досвіді. Композиція створює образ міського простору як місця медитації та внутрішнього споглядання. Це можна пов'язати зі словами Ролала Барта: «міф це те, що робить світ зрозумілим через образ» [10, с.17]. Київ у цій картині — міфологізований простір природи, історії та людських переживань.

Аналіз трьох картин у хронологічній перспективі дозволяє виявити еволюцію міських образів: від індустріального міського простору через розбудову до інтимно-пам'яткового простору. Це допомагає реконструювати ідентичність Києва в культурній пам'яті та зберегти унікальність міського ландшафту.

2.4 Урбаністичні практики пам'яті: перейменування вулиць та публічний дискурс деколонізації

Вплив перейменування вулиць на сприйняття суспільством урбаністичного простору.

Починаючи з 2015 року, в українських містах, зокрема у Києві, активізувався масштабний процес перейменування вулиць, площ, проспектів та інших топонімічних об'єктів, що є одним із найпомітніших механізмів переосмислення міського простору. Це явище стало не просто політичним рішенням, а формою культурної рефлексії, завдяки якій суспільство здійснює перегляд власного історичного досвіду та конструює новий символічний ландшафт. Процес перейменування у цьому контексті розглядається як частина глибших трансформацій, що стосуються відновлення національної ідентичності, деколонізації культурного простору та впровадження політики пам'яті, спрямованої на відновлення історичної справедливості та осмислення сучасних подій.

У межах культурологічного аналізу можна стверджувати, що перейменування є способом фіксації культурної пам'яті у матеріальній тканині міста. Анрі Лефевр у своїй концепції соціального виробництва простору наголошує, що простір не існує як нейтральний контейнер, а постійно формується під впливом соціальних практик, символічних систем і політичних рішень [23]. Зміна топоніміки є однією з таких практик, через які суспільство переозначає простір, надаючи йому нових значень. Кожне перейменування — це не лише акт заміни назви, а також переозначення міста: зміна того, що саме вважається важливим, гідним пам'яті та трансляції у майбутнє.

У випадку України цей процес тісно пов'язаний з осмисленням постколоніального спадку, спричиненого тривалим радянським і російським впливом на формування міської символіки. До 2015 року значна частина українських міст мала топоніми, що відображали політичні доктрини минулого, ідеологічні фігури та дискурсивні конструкції, які не мали національного підґрунтя і не репрезентували цінностей сучасного суспільства. Перейменування стало способом звільнити міський текст від цих нашарувань, повернути місту історичну суб'єктність і включити у простір ті імена, події та смисли, що є релевантними для української ідентичності.

Особливої значущості набуває прагнення не лише деконструювати минулі символи, але й зафіксувати у міському просторі події новітньої історії: Революцію Гідності, російсько-українську війну, героїзм військових, волонтерські рухи, культурні ініціативи, що виникли в умовах боротьби за незалежність. Це відповідає ідеї Едварда Соя щодо «третього простору», простору, у якому матеріальна реальність минулого переплітається із сучасними соціальними практиками та символічними конструктами [27]. У новій українській топоніміці простежується саме такий тип взаємодії: простір не просто фіксує історичний факт, а створює нові можливості для інтерпретацій, зміцнює відчуття причетності та формує спільну пам'ять міської громади.

Зміна назв вулиць також пов'язана з міфотворчими процесами, які описував Ролан Барт [10]. Топоніми, як і будь-які культурні знаки, мають здатність накопичувати конотації, ставати міфологемами, що визначають спосіб сприйняття міста. У момент перейменування стара міфологема руйнується, і створюється нова, з новим набором цінностей, новими асоціаціями та новим символічним потенціалом. Наприклад, коли вулиця отримує ім'я загиблого військового або назву, що нагадує про події російсько-української війни, вона перестає бути просто елементом міської інфраструктури й перетворюється на матеріальний носій пам'яті та емоційної взаємодії суспільства з історією.

Отже, процес перейменування вулиць в Україні після 2015 року можна розглядати як одну з найважливіших практик формування міського тексту. Він виявляє прагнення суспільства не лише очистити простір від чужорідних ідеологічних нашарувань, але й створити нову семіотичну структуру, що репрезентуватиме українську історію та культуру у їхній автентичності та актуальності. Через зміну топонімів фіксується сучасний досвід, транслюється публічна пам'ять та створюється основа для майбутньої інтерпретації міського простору як простору, що «пам'ятає» і «говорить» мовою своїх мешканців.

Формування міського тексту не може бути зведене виключно до адміністративних рішень чи державної політики пам'яті. Місто як текст, за логікою А.Лефевра [23] та Е.Соя, є результатом взаємодії численних акторів, серед яких

ключову роль відіграють самі мешканці. Їхня щоденна присутність у просторі, способи пересування, карти індивідуальних маршрутів, моделі використання територій та форми спільного життя визначають те, як уявляється, описується й переживається міське середовище. У цій перспективі назви вулиць постають лише одним із поверхневих рівнів, матеріальних і водночас символічно навантажених, у структурі багат шарового міського тексту.

Перейменування вулиць у сучасній Україні нерозривно пов'язане з повсякденними практиками мешканців, оскільки саме вони забезпечують смислове наповнення топонімів. Нове ім'я вулиці набуває значення лише тоді, коли починає функціонувати у повсякденному мовленні, на мапах особистого досвіду, у ментальних картах жителів міста. Анрі Лефевр наголошував, що простір «виробляється» соціальними діями [23], а отже, нова назва стає елементом просторового виробництва тільки тоді, коли її починають активно використовувати ті, хто щоденно рухається містом, зустрічається на його площах, структурує маршрути й взаємодіє з локальними місцями.

Для мешканців перейменування часто стає подією, яка спонукає до рефлексії та переосмислення міського середовища. Це може супроводжуватися публічними дискусіями, критичним аналізом минулого, колективним переглядом історичних наративів. У цьому виявляється те, що Соя називає «просторовою справедливістю» [26]: коли громадяни беруть участь у формуванні символічного ландшафту, вони стають активними творцями міського тексту, а не пасивними споживачами простору. Саме за допомогою таких практик формуються спільні уявлення про те, які події, постаті та ідеї мають бути втілені у міському середовищі.

У рамках теорії міфологем Ролана Барта назви вулиць можна розглядати як знаки, що акумулюють значення й поступово перетворюються на культурні міфи [10]. Проте цей процес неможливий без участі мешканців, адже міф народжується не в момент присвоєння назви, а в момент її проживання, коли топонім наповнюється емоційним, історичним та культурним змістом через практики щоденного життя. Таким чином, городяни не лише «читають» міський текст, а й

«переписують» його, вводячи у простір власні історії, асоціації та ціннісні орієнтири.

Це також пояснює, чому різні групи населення можуть по-різному сприймати перейменування: для одних воно є способом подолати травматичне минуле, для інших шансом повернути забуту історичну пам'ять, а для третіх символом сучасної боротьби та громадянської активності. Усі ці інтерпретації співіснують у багатоголосому міському тексті, створюючи складну мережу смислів, що відображають динаміку культурних трансформацій.

Таким чином, у процесі формування міського тексту мешканці є не просто користувачами простору, а його співавторами. Їхні дії, вибори та практики наповнюють міське середовище значеннями, які закріплюються у назвах вулиць, але цим не вичерпуються. Кожен новий топонім є потенційним центром смислотворення, який починає функціонувати лише тоді, коли його приймає міська спільнота. У цьому й полягає складна природа топоніміки як культурного феномена: вона одночасно є продуктом історії, політики й повсякденності.

Сучасні урбаністичні процеси в Україні, особливо після 2014 року, засвідчують глибоку трансформацію суспільного уявлення про міський простір, його символічне наповнення та механізми конструювання локальної ідентичності. Одним із найпоказовіших явищ цієї трансформації є значно активізований процес перейменування вулиць, площ та інших топонімічних елементів. У цьому контексті особливо цінним виявляється міжінституційний проєкт Мистецького Арсеналу та Харківського літературного музею «Власні назви. Vox populi» [2], до якого художник Костянтин Зоркін створив серію ілюстрацій. Проєкт не лише репрезентує культурні тенденції сучасності, але й задає рамку для осмислення міського простору як тексту, який постійно переписується, розширюється та модифікується відповідно до актуальних суспільних запитів.

Проєкт порушує ключові питання топонімічної політики, зокрема ті, що стосуються механізмів ухвалення рішень та ролі громади у процесі формування міського символічного ландшафту. Його центральна ідея полягає у тому, що

топоніміка — це не просто система адрес чи зручний спосіб орієнтації у просторі [2].

Це насамперед складна семіотична структура, у якій закріплені колективні уявлення про історію, події, моральні орієнтири та соціальні цінності. Кожне ім'я, надане вулиці, є текстом, який читають мешканці й гості міста, і водночас символом, що впливає на формування спільної пам'яті.

У рамках цього проєкту ставляться фундаментальні запитання:

- Наскільки «послідовними» є процедури перейменування?
 - Яким чином має бути «залучене широке коло мешканців» до визначення нових назв?

- Чи достатньо «простої більшості голосів для вирішення питання, що формує культурний та символічний простір міста» на десятиліття вперед? [2].

Ці питання стосуються не лише технічних аспектів топонімічних змін, а й культурологічних механізмів, завдяки яким суспільство визначає, яким має бути його міський простір і які сенси мають бути у ньому закріплені. У цьому контексті надзвичайно доречною є концепція Анрі Лефевра, який стверджував: «Право на місто — це не лише право доступу до того, що вже існує, а право на творення чогось нового» [24].

У даному випадку право на місто означає право не лише користуватися простором, а й формувати його смислову структуру.

Проєкт «Власні назви. Vox populi» [2] фактично актуалізує це право, наголошуючи на тому, що кожен мешканець міста, незалежно від професії, освіти, соціального статусу, має право бути співтворцем того символічного поля, яке надалі формуватиме культурну ідентичність місця.

Іншими словами, топоніміка стає не технічним інструментом, а полем демократизації міського простору. Вона показує, що місто не є закінченою структурою: воно безперервно твориться і змінюється тими, хто в ньому живе.

Ця думка тісно перегукується з ідеєю Едварда Соя [26], який підкреслював, що простір є результатом взаємодії множинності акторів і практик. На думку Соя, міський простір є не лише фізичне середовище, а соціальна та символічна

конструкція, у якій об'єднані матеріальні, культурні та політичні виміри [26, 27]. У випадку українського контексту цей підхід стає ключем до розуміння того, що символічні зміни у назвах вулиць фактично відображають зміни у колективній свідомості.

Проект візуалізує ці процеси шляхом художньої інтерпретації: ілюстрації не просто супроводжують текстову частину проекту, а створюють додатковий рівень сприйняття міста. Художник обирає форму, що дозволяє репрезентувати топоніми як знаки, які існують не лише у документальному вимірі, але й у культурній уяві. Таким чином, візуальний ряд стає частиною міського тексту, який «прочитується» глядачем через символи, кольори, композицію та графічну мову.

Це перегукується з концепцією Ролана Барта щодо міфологем: знаки, що втрачають свій буквальный рівень і набувають конотативних значень. Услід за Роланом Бартом ми, як дослідники, стверджуємо, що міфологема здатна формувати рамку сприйняття реальності, задавати їй певний емоційний та культурний контекст [10-11].

У випадку перейменування вулиць ми маємо справу з подібним процесом: нова назва не просто позначає географічну точку, вона створює символічний простір, у якому закріплюється нова інтерпретація минулого та формуються очікування щодо майбутнього. Саме в такий спосіб назва вулиці стає механізмом переозначення міського ландшафту та елементом міського міфу.

Проект «Власні назви. Vox populi» [2] підкреслює значущість громадянського голосу у цих процесах. Вибір назви вулиці — це не лише адміністративне рішення, але й суспільний жест, який відображає зміни у ціннісних орієнтаціях, у культурних пріоритетах та у моделі формування колективної пам'яті. Соціальні опитування, що супроводжують процес перейменування, є способом виявлення настроїв громади, формою артикуляції того, що суспільство вважає гідним бути зафіксованим у міському тексті.

У цьому аспекті проект спонукає глядача усвідомити себе не лише як пасивного спостерігача, але як учасника процесу творення міста. Художні засоби Костянтина Зоркіна підсилюють це відчуття: його ілюстрації подають

топонімічний знак у динаміці, як елемент процесу, а не як статичний об'єкт [2]. Таке рішення перегукується з ідеями Анрі Лефевра про те, що міський простір є «рухомою структурою», яка постійно оновлюється соціальними практиками [23].

Проект також створює платформу для критичної рефлексії щодо того, кому належить право визначати історичний наратив. Питання про те, чи є достатньою проста більшість голосів, чи має бути вироблений складніший механізм прийняття рішень, стосується фундаментальної теми - пам'яті як суспільного ресурсу. Цей аспект напряму пов'язаний із бартівським уявленням про те, що символи можуть бути використані для формування певного образу реальності [7-10]. Топоніміка, будучи частиною публічного простору, завжди є політично й культурно навантаженою; вона може як зберігати пам'ять, так і деформувати її.

Таким чином, «Власні назви. Vox populi» [2] виступає не просто мистецьким проектом, а інтелектуальною платформою, що окреслює роль мешканців у формуванні символічного обличчя міста. Він актуалізує право на місто, розкриває взаємодію між простором і пам'яттю, демонструє, що кожна назва вулиці, це не лише слово, але й текст, сенс, символ та інструмент конструювання майбутньої історії.

Як підкреслює проєкт, кожен мешканець, вимовляючи назву вулиці, тим самим долучається до колективного формотворчого процесу, оскільки назва створює атмосферу, символічний простір і контекст, у які ми занурюємось щоразу, коли взаємодіємо з міським простором. Отже, голос громади в питанні перейменування не є другорядним: він є визначальним елементом міського тексту, який формує ідентичність міста на багато років уперед.

Було опрацьовано інтерв'ю К. Зоркіна та Н. Маринчак, в якому автори розповідають про проєкт «Іменем міста» Харківського літературного музею [2], що поєднує візуальне мистецтво, архітектуру, літературу, кіно та інше» з опису книги. Образи одноіменного мальовису постають перед глядачем архетипічними та міфологічними. Історія в малюнках навчас читати візуальною мовою, що є важливим аспектом в контексті нашої теми «Місто як текст», оскільки на прикладі твору відбувається спостереження за зміною мислення під час сприйняття

інформації. Це в свою чергу допомагає глядачеві відмічати для себе архетипи та символи самого міста безпосередньо в повсякденному житті. Дія мальовису відбувається в нереальному світі, в той час як саме видання є фізичним та виступає не тільки образом, а й частиною навколишнього середовища [2].

Мальовис репрезентує досвід конкретних людей через образи персонажів. Провідна ідея проєкту - любов, та бажання спокою один для одного в історії, де ніхто не знає коли буде кінець. Наталка Маринчак в інтерв'ю робить посилення на сакральні тексти, які своєю мелодикою приводять людину в стан спокою, та проводить паралель із Мальовисом: «Ти питаєш що буде далі, ніхто не скаже тобі друже. Ти втомився і хочеш спокою. Довірся мені, ось твоя Земля тобі на ній жити. Ти – вдома» [2].

Це промовистий уривок з фінальних сторінок книги, але не історії, який дає глядачеві можливість відчувати той самий спокій, через прожитий досвід разом з персонажами книги та розуміння себе в часі.

Однотонна кольорова гама Мальовису обумовлена прихильністю митця до графічних матеріалів та тональних можливостей малюнку. Історію підкріплює тон та стилістика, виражає відчуття та спогади-історії персонажів в Мальовісі і в той же час самовідчуття людей які несуть це в собі. Команда проєкту вигадала світ для свого персонажу, та яким чином людина проходить крізь нього. Образи персонажів виступають прямим згадуванням самих людей та їх спогадів які вони пережили [2].

У ширшому культурологічному та семіотичному контексті мальовис «Іменем міста» постає як складний багатошаровий текст, який інтегрує візуальні, вербальні та символічні структури, утворюючи цілісну систему значень, що репрезентує досвід міста та його мешканців. У цій перспективі особливо продуктивними стають теоретичні моделі, запропоновані Роланом Бартом [7-10], Анрі Лефевром [23] та Едвардом Соя [26-27], оскільки вони дозволяють розглянути мальовис не лише як мистецький твір, але і як символічний простір, де співіснують архетипи, міфологеми, пам'ять та міська тілесність.

Розглядаючи «Іменем міста» [2] через бартівську концепцію міфологем, можна побачити, що персонажі, простори та образи мальовису функціонують як

знаки, що втрачають свою буквальну форму й набувають символічних конотацій. Архетипи, що лежать в основі сюжетних ліній, мандрівник, свідок, захисник, той, хто пам'ятає, не прив'язані до конкретної особи. Вони є узагальненими моделями досвіду, які активують у глядача власні асоціативні ряди. У цьому полягає міфологізуюча сила тексту: події, що навіяні реальними історіями харків'ян, набувають універсальних контурів і перетворюються на знаки, здатні репрезентувати спільний досвід громади.

У світлі ідей А.Лефевра [23] мальопис можна інтерпретувати як форму переосмислення простору через досвід проживання. Лефевр наголошував, що міський простір постає не як об'єктивна географічна карта, а як продукт уявлень, взаємодій, емоційних зв'язків та тілесних практик. У цьому сенсі персонаж мальопису є стилізований герой, який мандрує крізь наративний простір, він уособлює саме «тілесного мешканця», який створює значення, вступаючи у взаємодію з містом, його історією та культурною пам'яттю. Кожен фрагмент його шляху є топосом, у якому простір набуває символічного виміру: зруйновані будівлі перетворюються на знаки втрати, підземні переходи, на метафори порогу й переходу, а порожні вулиці - на образи пам'яті, які вимагають від глядача співприсутності та співпереживання.

Е. Соя, розвиваючи ідею «третього простору» [27], розглядає подібні наративні структури як такі, що поєднують матеріальне та уявне, реальне та міфологізоване [27]. Саме такий «третій простір» простежується в мальописі: він не копіює Харків буквально, але й не відривається від нього.

Місто у творі - гібридний простір, де фактичність війни поєднується з архетипними моделями «шляху», «дому», «втрати й повернення». Візуальна мова мальопису дозволяє поєднати ці пласти шляхом стилізації та символізації образів: кольорова гамма, лаконічність ліній, особлива техніка яка створює відчуття темряви, домінування тональних переходів творять атмосферу зосередженості, яка підсилює значення кожного символу.

У такому художньому світі архетипи виконують не декоративну, а структуротворчу функцію. Це перегукується з бартівською ідеєю «читача міфу»

[10]: глядач не просто споглядає героїв, а активно реконструює власні смисли, робить інтерпретацію частиною свого досвіду. У такий спосіб мальопис виходить за межі мистецького артефакту і перетворюється на процес співпроживання міста разом із героями та творцями проєкту.

2.5. Висновки до Розділу 2

Концепт архетипу дому на фінальних сторінках Мальопису, де ми бачимо слова: «Довірся мені, ось твоя Земля, тобі на ній жити. Ти вдома», формують ключову точку емоційної напруги тексту. Тут архетип дому постає не як конкретна локація, але як відчуття приналежності, що стає головним змістом міського досвіду під час війни. Дім у цьому контексті - це не лише місце проживання, а ідентичність, коріння, можливість повернення до стану внутрішнього спокою [2].

Візуальна складова твору Мальопису посилює архетипну структуру. Однотонна кольорова гама та графічні матеріали, використані К. Зоркіним, слугують не лише стилістичним прийомом, але й наративною функцією.

Вони створюють специфічну атмосферу темряви, що характерна для міста, яке пережило травму та перебуває на межі між минулим і майбутнім. Графічна лаконічність дозволяє концентрувати увагу на тому, що важко висловити словами: емоційні відтінки втрати, тяглість пам'яті, відчуття відчуження та водночас неперервного зв'язку з місцем.

Мальопис як видання є не лише носієм образів, але й частиною матеріального міського простору. Його фізичність інтегрується в культурну пам'ять міста як своєрідний «переносний фрагмент Харкова» [2], який можна прочитати, пережити та взяти із собою. У цьому сенсі видання стає «перехідним об'єктом» у термінах Е.Соя [27]: матеріальним артефактом, що транспортує символічні значення між приватним та публічним простором.

Тісний зв'язок художнього образу з реальними подіями життя харків'ян підсилює документальну глибину проєкту. Образи персонажів — це не вигадані фігури, а стилізовані репрезентації людей, які пройшли крізь руйнування, втрати,

евакуації та повернення. Їхні історії трансформуються у художні форми, що робить мальопис своєрідним архівом пам'яті. Він не лише фіксує індивідуальні наративи, але й інтегрує їх у колективне поле, у якому формується міф міста, що вистояло й продовжує розвиток та процес творення.

Усе це дозволяє розглядати проект «Іменем міста» як важливий приклад візуального конструювання міського тексту, де архетипи та символи виконують функцію навігаторів у просторі пам'яті. Місто з такої позиції постає не просто як фон подій, а як активний учасник історії — носій глибинних сенсів, резонатор людського досвіду та простір, у якому кожна людина може віднайти себе.

У розділі розглянуті мистецькі представленості двох міст — Києва та Харкова, зроблені висновки про принципове нове функціонування міських просторів та їх смислове означування.

ВИСНОВКИ

1. Людина створює простір та наділяє його особливими рисами, які притаманні певному часові, культурі, соціально-політичним обставинам та власному досвіду. Водночас окремі люди, митці, письменники, режисери, дослідники, «документують» ці періоди через мистецтво, мову, візуальні наративи. Завдяки цьому формується не лише поле культурної спадщини, а й можливість збереження ідентичності міста та глибшого розуміння урбаністичних просторів у культурологічному вимірі.

2. Показано, що архітектурні об'єкти та міські ансамблі функціонують як знаки, денотативний рівень яких пов'язаний із їхнім утилітарним призначенням, тоді як конотативний рівень акумулює культурні, ідеологічні та соціальні значення. Наголошено, що ці значення є динамічними та можуть трансформуватися під впливом культурно-історичних змін, політичних режимів і нових практик користування простором.

3. Уточнено, що місто може розглядатися як відкритий текст, у якому переплітаються численні коди, наративи й «голоси» різних епох і соціальних груп. Застосування бартівського уявлення про текст як процес смислотворення дало змогу інтерпретувати міський простір як поліфонічну структуру, що допускає множинні прочитання і залучає мешканця одночасно як читача та співтворця міського тексту.

Виявлено, що поєднання семіотичного підходу з аналізом владних механізмів дає змогу розглядати місто як культурно-політичний текст, у якому просторові форми, символічні коди та соціальні практики перебувають у постійній взаємодії.

4. З'ясовано, що архітектура й організація міського простору виступають не лише засобами комунікації, а й інструментами влади.

Урбаністичний простір у культурологічному вимірі через призму часу проявляється в минулому як сукупність матеріальних форм, на які проектується домінантний культурно-історичний наратив.

Для Києва другої половини ХХ століття це, передусім, індустріально-модерністський образ, зафіксований у живописі Василя Чегодара та інших митців, де місто подається як простір праці, будівництва, інженерних рішень, нових житлових масивів. У цей період візуальні образи міста часто інтерпретувалися через призму офіційної ідеології, що звужувало їхню смислову амплітуду до репрезентації «світлого майбутнього».

Проте навіть у межах такого дискурсу художні твори зберігали на собі сліди реальної урбаністичної динаміки: реконструкцій, розширення кордонів, зміни рельєфу та зростання лівобережних масивів. У цьому сенсі вони виступають важливим джерелом для реконструкції того, як місто проживало індустріальну модернізацію й як у матеріальному просторі закріплювалися політичні та соціальні уявлення своєї епохи.

Згодом, у кінці ХХ - на початку ХХІ століття, урбаністичний простір у культурологічній перспективі починає усвідомлюватися як багатовимірна структура, де матеріальний шар неможливо відокремити від повсякденних практик і символічних значень. У художніх репрезентаціях Києва зростає роль ліричного, пам'яттєвого та документального вимірів.

Місто дедалі частіше постає як простір не лише будівель і вулиць, а досвідів, індивідуальних та колективних. Застосування теоретичних моделей Анрі Лефевра, Едварда Соя та Ролана Барта дозволяє описати цю зміну як перехід від сприйняття міста як «фонового середовища» до розуміння його як тексту, що постійно переписується, та простору, який «виробляється» соціальними діями, культурними практиками і візуальними наративами.

Кожен мешканець чи відвідувач виступає співтворцем міського тексту: через повсякденні практики, переміщення, реакції на простір. Місто можна розглядати як відкритий соціальний та культурний твір, який постійно перебуває у процесі конструювання та реконструкції. Його просторові, соціальні та культурні

структури не є статичними; вони змінюються під впливом динаміки повсякденних практик мешканців, соціальних взаємодій, економічних та політичних чинників.

У такому контексті художні зображення Києва, від панорам Подолу та правого берега до ліричних інтер'єрів ботанічного саду, функціонують як своєрідні «практики пам'яті». Вони не лише фіксують вигляд міста у певний момент, але й зберігають атмосферу часу, ритми повсякденності, напруження між історичною спадщиною та модернізаційними зламами.

Згідно з лефеврівською концепцією, простір є соціальним продуктом; отже, кожна картина, кожен візуальний фрагмент міста є вагомим смисловим результатом взаємодії погляду митця, історичних обставин і тих символічних структур, у яких він мислить місто.

У бартівських термінах такі образи поступово набувають статусу міфологем: Київ як місто сакральних доміант, як простір індустріальної експансії, як місто пам'яті, травми та відновлення.

Особливо показовими в цьому сенсі є інтерпретації знакових архітектурних об'єктів, насамперед Червоного корпусу університету імені Тараса Шевченка. У живописі Чегодара університет виступає візуальним вузлом міського тексту, де концентруються значення освіти, інтелектуальності, культурної тяглості. Після ракетних обстрілів і пошкоджень будівлі цей образ набуває нового смислового шару, травматичного, але водночас мобілізуючого. Архітектурна доміанта перетворюється на знак досвіду війни, стійкості й прагнення до відновлення.

У поєднанні з практиками, що розгортаються у прилеглому парку ім. Тараса Шевченка, - волонтерськими акціями, благодійними подіями, громадськими зібраннями - формується цілісний семантичний простір, де архітектура, соціальні дії та символічні коди створюють міф міста, що чинить опір руйнуванню.

Важливим результатом проведеного аналізу є усвідомлення того, що візуальні репрезентації урбаністичних просторів не є нейтральними відображеннями реальності. Вони активно беруть участь у виробництві простору, у формуванні колективної пам'яті та міських ідентичностей.

5. В описі експозиції «Київ Багряний» стає очевидною еволюція образу Києва: від індустріально-експресивних ландшафтів радянського періоду, де домінують мотиви будівництва, новобудов і транспортних артерій, до більш камерних, ліричних та пам'яттєвих візуальних наративів, а згодом до архівно-документальних практик, що фіксують зникнення історичних фрагментів та руйнування міського середовища. Таким чином, місто у візуальній культурі постає як динамічний текст, у якому кожен період залишає власні «цитати» - формальні, сюжетні та емоційні.

6. Окремий вимір у висновках посідає проблема інтерпретації та доступу до візуальних образів для різних груп аудиторії. Аналіз інклюзивних підходів до репрезентації мистецтва, зокрема тактильних моделей, рельєфних копій, аудіоописів, демонструє, що урбаністичні пейзажі можуть і повинні ставати частиною спільного культурного простору, доступного для людей з порушеннями зору.

Переклад зображень у текст, шрифт Брайля чи тривимірні об'єкти не лише розширює аудиторію, а й поглиблює розуміння того, що місто як текст не обмежується лише оптичною перспективою. Воно може бути «прочитане» на дотик, через опис, через інші сенсорні канали, що, в свою чергу, посилює усвідомлення урбаністичного простору як багатоканальної комунікативної структури.

Такий комплексний культурологічний підхід дозволяє враховувати взаємодію фізичної інфраструктури з повсякденними соціальними практиками мешканців, що сприяє більш ефективному людиноцентричному проєктуванню міського простору. Крім того, він має критичне значення для збереження культурної спадщини, оскільки дозволяє виявляти та аналізувати шари історичних, архітектурних і соціальних наративів, закладених у міському тексті.

7. На рівні публічної політики пам'яті урбаністичний простір проявляється у топоніміці — системі назв вулиць, площ, районів. Перейменування вулиць, що активізувалося в Україні після 2015 року, у висновках розглядається як одна з ключових практик переписування міського тексту, звільнення його від

колоніальних та ідеологічно нав'язаних нашарувань і наповнення новими, релевантними сучасності смислами. З позиції Лефевра, кожне перейменування є актом «виробництва простору», у якому суспільство переозначає те, що вважає гідним пам'яті й символічної присутності. Міський простір, таким чином, виступає полем боротьби за право на інтерпретацію минулого та конструювання майбутнього.

Застосування концепції Едварда Соя дозволило побачити в цих процесах реалізацію «третього простору»: топонімічні зміни пов'язують матеріальну географію міста, історичні події та актуальні соціальні практики. Назва вулиці, парку чи площі стає вузлом, де зустрічаються пам'яті про минуле, вплив сучасної політики та досвід повсякденного життя мешканців.

Відповідно до розуміння міфу Ролана Барта як «мови, що пояснює світ через знаки», топоніміка набуває ролі міфотворчого інструменту: вона не просто описує міський простір, а формує рамки його сприйняття, визначає, які фігури, події та наративи будуть маркерами спільної історії.

Особливо показовими у цьому сенсі є проекти на кшталт «Власні назви. Vox populi», що демонструють, як мистецькі ініціативи можуть втручатися в поле урбаністичної політики пам'яті. Вони актуалізують тезу Лефевра про «право на місто» як право не лише користуватися вже створеним простором, а й творити нові смисли. Громадянський голос, залучений до обговорення топонімів, перетворює мешканців з об'єктів політики на суб'єктів формування міського тексту.

8. У цьому вбачається важливий результат: культурологічний аналіз виявляє, що в сучасних українських містах формується нова модель взаємодії між мистецтвом, громадою та простором, де символічні рішення (назви, образи, наративи) не нав'язуються «згори», а вибудовуються у діалозі.

Мальопис «Іменем міста» у висновковій частині постає як концентрований приклад того, як архетипи, символи та міфологеми візуальної мови дозволяють не лише репрезентувати, але й проживати досвід міста в умовах війни. Стилізований герой, який проходить крізь вигаданий, але впізнаваний простір Харкова, уособлює «тілесного мешканця» лефеврівського простору — того, хто не просто перебуває у

місті, а створює через свою присутність і шлях нові зв'язки між пам'яттю, забудовою, руїною та надією.

Архетип дому у фінальних фрагментах наративу фіксує ключовий мотив сучасного урбаністичного досвіду: дім як відчуття приналежності та відповідальності за землю, на якій відбувається спільне життя, навіть тоді, коли майбутнє залишається невизначеним.

Нами охарактеризовано, як фізичні елементи міст, такі як архітектура, публічні простори та інфраструктура, формують ключові культурні значення та символіку національної ідентичності.

9. Таким чином, у підсумку можна стверджувати, що урбаністичний простір у культурологічному вимірі постає як відкритий текст, який формується на перетині архітектури, мистецтва, політики пам'яті, повсякденних практик та індивідуального досвіду. Місто не є статичною структурою; воно постійно «пишеться» — у живописі, фотографії, мальовисах, топоніміці, громадських ініціативах. Людина в цьому процесі виступає одночасно читачем і автором: вона інтерпретує простір, у якому живе, і водночас змінює його своїми діями, вибором, голосом.

Урбаністичний простір у минулому постає як поле, де фіксуються домінантні наративи та ідеології; у сучасності він виявляє свою багатоголосість, конфліктність і потенціал до переосмислення; у перспективі майбутнього виявляє себе як простір відповідальності за збереження культурної спадщини та розвиток міста, що не втрачає своєї унікальності. Аналіз міста як тексту, здійснений через візуальні репрезентації, практики пам'яті та культурологічні концепції дозволяє не лише глибше зрозуміти урбаністичні простори, але й усвідомити роль людини як головного носія та творця міської ідентичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Волошина К. Київ у творчості Василя Чегодара // Ukrainian Academy of Art. Мистецтвознавство : збірник наукових праць НАОМА. — 2023. - № 33. - С. 115–124. - DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-33-14>.
2. Мальопис «Іменем міста». Костянтин Зоркін, Наталка Маринчак, <https://www.youtube.com/watch?v=CGPIcw7OpVA>
3. Морозова Л. Семіотичний вимір архітектурного тексту у філософії Умберто Еко [Електронний ресурс] // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філософські науки. - 2018. - № 10 (383). - С. 9–15. - URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/17631>
4. Трошкіна О. Семіотичний аналіз архітектурного середовища на основі методу побудови кіносценарію [Електронний ресурс] // Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва». - 2023. - Вип. 34. - С. 53–61. - DOI: 10.32782/2411-3034-2023-34-7. - URL: <https://journals.naoma.kyiv.ua/index.php/uam/article/view/9>
5. Шепетяк О. Класифікація знаків у семіотиці Чарльза Пірса [Електронний ресурс] – 2014. – Режим доступу: <http://ir.kneu.edu.ua/bitstream/2010/3797/1/129-136.pdf>
6. Arendt H. The Human Condition. - Chicago: University of Chicago Press, 1958. – 380 p.
7. Barthes R. S/Z. - Oxford: Blackwell, 1990. – 271 p.
8. Barthes R. The Death of the Author //The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy, edited by Richard Mackse. – London: Farrar, Straus and Giroux, Inc,1986. – P.49-55.
9. Barthes R. The Pleasure of the Text. – New York: Hill and Wang, 1975. – 67 p.
10. Barthes R. Mythologies. - New York: Hill and Wang, 1972. – 165 p.
11. De Certeau M. The Practice of Everyday Life. Berkeley: University of California Press, 1984. – 229 p.
12. Eco U. A Theory of Semiotics. – Bloomington, IN: Indiana University Press. 1976. – 368 p.

13. Eco U. La struttura assente. Introduzione alla semiotica. – Milano: Bompiani, 1968. – 464 p.
14. Eco U. The Open Work. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989. – 318 p.
15. Foucault M. Surveiller et punir: Naissance de la prison. - Paris: Gallimard, 1975. Copyleft Yuji, 2004. – 319p.
16. Foucault M. Des espaces autres. // Architecture, Mouvement, Continuité. - 1984. - №5. – P.22-27.
17. Foucault M. Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France 1977–1978. – New York: Palgrave Macmillan, 2007. – 434 p.
18. Foucault M. L'ordre du discours. - Paris: Gallimard, 1971. – 35 p.
19. Foucault M. The Archaeology of Knowledge. – London: Routledge, 2002. – 254 p.
20. Foucault M. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. Architecture /Mouvement/Continuité, October 1984. 8 p.
<https://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>
21. Harvey D. Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution. – London/New York: Verso, 2012. – 208 p.
22. Lefebvre H. The Urban Revolution / transl. R. Bononno. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. – 224 p.
23. Lefebvre H. The Production of Space / transl. D. Nicholson-Smith. – Oxford: Blackwell, 1991. – 464 p.
24. Lefebvre H. Le droit à la ville. – Paris: Anthropos, 2009. – 160 p.
25. Reinterpretation of Her Political Thought / M. H. Arendt. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – 308 p.
26. Soja E. W. Seeking Spatial Justice. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. – 288 p.
27. Soja E. W. Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places. – Oxford: Blackwell, 1996. – 367 p.

28. Rein R.K. *American Urbanist: How William H. Whyte's Unconventional Wisdom Reshaped Public Life*. - Washington DC: Island Press. 2022. – 328 p.
29. Sassen S. Urban transformations and digital infrastructures: Revisiting the global city // *Journal of Urban Technology*. – 2020. – Vol. 27(3). – P. 3–15. DOI: 10.1080/10630732.2020.1734605.
30. Schmid C. Production of space and planetary urbanization: Contemporary theoretical reflections // *International Journal of Urban and Regional Research*. – 2021. – Vol. 45(4). – P. 597–611.
31. Scott A. J. Cultural-Products Industries and Urban Economic Development: Prospects for Growth and Market Contestation in Global Context // *Sage Journals*. 2004. - Vol 39, 4. - <https://doi.org/10.1177/1078087403261256>
32. Sepe M. Place Identity and PlaceMaker: Planning the Urban Sustainability // *Journal of Urban Planning and Development*. – 2010. – Vol. 136. DOI: 10.1061/(ASCE)0733-9488(2010)136:2(139)
33. Slyusar V. M., Koval V. O. Advertising in the modern urban space: A socio-philosophical analysis // *Вісник Житомирського державного університету. Філософські науки*. – 2020. – № 2 (88). – С. 146–156. DOI: 10.35433/PhilosophicalSciences.2(88).2020.146-156.
34. Smith M. P. Transnational Urbanism Revisited // *Journal of Ethnic and Migration Studies*. – 2005. - 31(2). – P.235-244. - DOI: 10.1080/1369183042000339909
35. Soja's Thirdspace, Foucault's Heterotopia and de Certeau's Practice: time-space and social geography in emergent Christianity /Maier H. // *Historical Social Research*. – 2013. - <https://doi.org/10.12759/HSR.38.2013.3.76-92>
36. Sophie Mélix, Gabriela Christmann. Rendering Affective Atmospheres: The Visual Construction of Spatial Knowledge About Urban Development Projects // *Spatial Knowledge and Urban Planning*. – 2022. - Vol 7, № 3. - DOI: <https://doi.org/10.17645/up.v7i3.5287>
37. Speshilova E. I. Urban Imaginary: City Image and Media Space // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. – 2023. – Т. 5, № 4. – С. 95–110. – Режим доступу: <https://galacticamedia.com/index.php/gmd/article/view/398>.

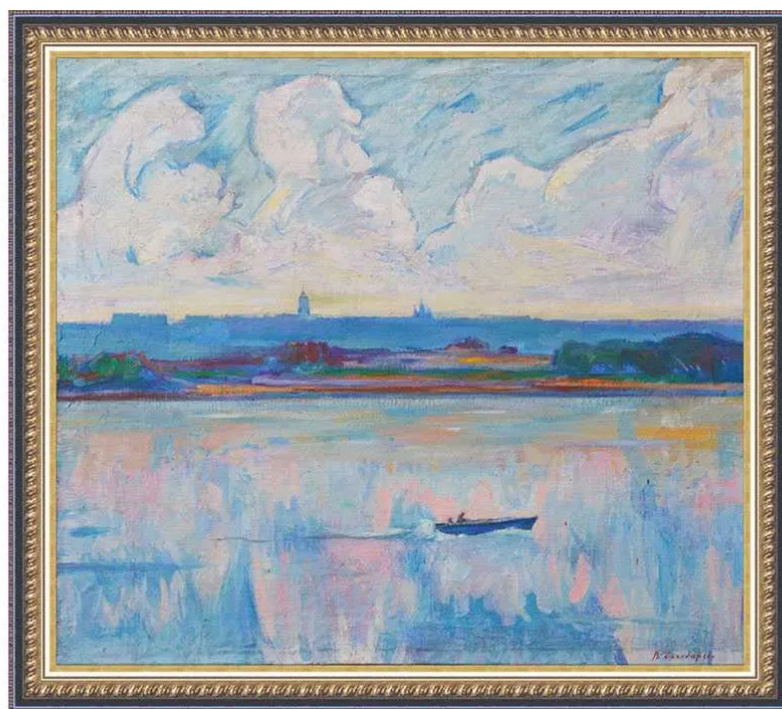
38. Stavrides S., de Angelis M. Common Space: The City as Commons (In Common). – New York: Zed Books, 2016. – 320 p.
39. Stevens Q. The Ludic City: Exploring the Potential of Public Spaces. London-New York: Routledge, 2007. – 245 p.
40. Storper M., Scott A. J. Rethinking Human Capital, Creativity and Urban Growth // Journal of Economic Geography. – 2009. – 9. – P. 147-167. DOI: 10.1093/jeg/lbn052
41. Strüver A. Public Urban Cultures of Care // Urban Planning. – 2025. – Vol. 10. – Article 11108. – Режим доступу: <https://www.cogitatiopress.com/urbanplanning/article/view/11108>.
42. Venturi R. Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room. – MIT: MIT Press, 1998. - 390 p.
43. Venturi R., Brown D, S., Izenour S. Learning from Las Vegas. The forgotten symbolism of Architectural form. - London, Cambridge: MIT Press, 1977. – 211 p.
44. Venturi R., Brown D. S. Architecture as Signs and Systems: for a Mannerist Time. – Harvard: Harvard University Press, 2004. – 264 p.
45. Yigitcanlar T., Kankanamge N., Vella K. How Are Smart City Concepts and Technologies Perceived and Utilized? A Systematic Geo-Twitter Analysis of Smart Cities in Australia // Journal of Urban Technology. 2020. - №28(1-2). – P. 1-20. DOI : 10.1080/10630732.2020.1753483
46. Zukin Sh. Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places. – New York: Oxford University Press, 2011. - 312 p.
47. Zukin Sh. The Innovation Complex: Cities, Tech, and the New Economy. - New York: Oxford University Press, 2020. – 320 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Василий Чегодар (1918-1989) *Київ, Лавра. р. Дніпро 1980*

холст, олійна фарба .86 х 76 см



Додаток Б

Чегодар Василь Дмитрович (1918-1989). "Київ. Вид на Поділ". 1970-ті роки.

